



Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Grado en Traducción e
Interpretación

Trabajo Fin de Grado

La dificultad de traducir el humor en las series de comedia

Diferencias entre la versión doblada y
la subtitulada: el caso de *Brooklyn 99*

Estudiante: **Claudia Gago López**

Directora: María Reyes Bermejo Mozo

Madrid, abril, 2023

ÍNDICE

Resumen

1. Introducción	3
2. Finalidad y motivos	4
3. Objetivos y preguntas	5
4. Marco teórico	
4.1 Definición y descripción	6
4.2 Modalidades de la TAV	
4.2.1 Doblaje	7-8
4.2.2 voz superpuesta	8
4.2.3 subtitulación	8-10
4.3 Doblaje vs subtitulación	10
4.4 Estrategias de traducción	
4.4.1 extranjerización vs. Familiarización	11-12
4.4.2 naturalización	12-14
4.4.3 modulación	14
4.4.4 equivalencia	15
4.4.5 adaptación	15
4.4.6 compensación	16
4.5 Definición del humor	16-17
4.5.1 dificultades para traducir el humor	17-18
4.6 Culturemas	18-20
5. Análisis de la serie	21-37
6. Conclusiones	38-39
7. Bibliografía	40-42

RESUMEN

Hoy en día y en el mundo globalizado, la cantidad de contenido audiovisual que consumimos es cada vez mayor y, por ello, el papel del traductor audiovisual es fundamental para que llegue a la mayor cantidad de público posible. La traducción de los elementos culturales en las series de comedia suele ser uno de los retos más difíciles a los que se enfrentan los traductores, por lo que el presente estudio tiene dos objetivos principales: por un lado, analizar qué técnicas son las más utilizadas y qué lleva al traductor a decantarse por una u otra según el caso y, por otro lado, establecer cuáles son los límites de la traducción de dichos referentes y dónde dibujar la línea, si primar la comprensión del espectador y adaptarlo o, por el contrario, o la naturalidad y contexto cultural del producto original.

Somos conscientes de que existen diversas limitaciones y que este tipo de traducción está subordinada a una serie de parámetros que influyen de manera decisiva a la hora de optar por una u otra opción. Teniendo esto en consideración, se pretende un análisis fructífero que determine, en la medida de lo posible, cuál es el mejor procedimiento, si lo hay, para traducir estos elementos que a menudo suponen un quebradero de cabeza.

PALABRAS CLAVE: TFG; referentes culturales; humor; doblaje vs. subtitulación

ABSTRACT

In today's globalized world, the amount of audiovisual content we consume is constantly increasing and therefore, the audiovisual translator is essential to reach the widest possible audience. Translating cultural references/ humor in comedy series can often be one of the hardest challenges translators face, so the current study has two main objectives: on the one hand, analyzing what are the most commonly used techniques and what prompts the translator to choose one or the other depending on the case and, on the other hand, establishing the limits of the translation of said cultural references and where to draw the line; whether to prioritize the viewer's understanding and adapt it to the target language or, on the contrary, focus on the genuineness and cultural context of the original product.

We are aware of the fact that there are several limitations and that this type of translation is subordinated to a series of parameters that play a crucial role in the choice of one option or the other. Taking this into consideration, a fruitful analysis is intended to determine, to the extent possible, what is the best procedure, if any, for translating these often headache inducing elements.

KEY WORDS: audiovisual translation; cultural references; humor; subtitling vs dubbing.

«El humor es el primero de los regalos en perecer en una lengua extranjera»

- Virginia Woolf

1. INTRODUCCIÓN

La traducción audiovisual es una modalidad relativamente reciente que ha ido cobrando importancia en los últimos años debido a las plataformas de *streaming*. Gran parte del contenido proviene de países angloparlantes y cada vez más de países hispanoparlantes. De ahí la incipiente necesidad de traducir las series y películas tanto del español al inglés como del inglés al español. (Pérez Rojas, 2020)

La traducción audiovisual es una de las modalidades más complejas de la traducción por estar supeditada a una serie de elementos que son intrínsecos y que condicionan al traductor a la hora de adaptar el producto a otra cultura. La imagen es un condicionante que no encontramos en otras modalidades de traducción. El tiempo y la sincronización son otros de los aspectos que condicionan enormemente la traducción. (Agost, 1999)

Otro elemento que presenta gran dificultad para el traductor es el de los referentes culturales y la dificultad para encontrar un equivalente en la cultura de los diferentes países. Así, el traductor audiovisual no se limita únicamente a traducir, sino que también ejerce la función de mediador intercultural, favoreciendo así la comunicación e intercambio entre las diferentes culturas. (Richart Maset, 2009)

Además, en el caso particular de las películas o series de comedia, el humor juega un papel fundamental. La traducción de situaciones cómicas y chistes tiene un matiz añadido que requiere, además, un cierto «sentido del humor» o capacidad creativa en el traductor cuando deba resolver las diferencias culturales adaptando de alguna manera el texto original. Y debemos tener muy presente que, en el caso de las películas y series de comedia, su éxito o fracaso en el resto del mundo, se deberá, en un porcentaje muy

elevado a la capacidad de los traductores para mantener la carga humorística. (Marsset, 2008)

Por último, en el caso de series de comedia que se suelen grabar en directo, nos encontramos con un impedimento añadido, las risas del público; lo que supone que los chistes están pautados y han de coincidir en ambos idiomas en espacio y tiempo para que tengan el efecto deseado. (Santana, 2005)

El presente trabajo analiza varios capítulos de la temporada 1 de la serie *Brooklyn 99* tanto el doblaje como la subtitulación, para descubrir las diferencias entre ambos tipos de traducción, para analizar las dificultades que encontramos en la traducción audiovisual de las series de comedia y cómo han sido resueltas en cada caso. Abordaremos la complejidad de traducir el humor en las series audiovisuales y el reto que supone pues, aunque el humor es universal, es un elemento de inequivalencia interlingüística en términos de traducción (Botella, 2006) y esto hace sumamente interesante el análisis a realizar.

Actualmente, las series se exportan a multitud de países y continúan visualizándose durante años en reposiciones y diversas plataformas y formatos. La calidad de la traducción es, por tanto, una cuestión fundamental para los creadores y productores audiovisuales.

2. FINALIDAD Y MOTIVOS

Este trabajo se aborda desde el campo de la traducción y el doblaje y también desde el interés por la comunicación en general y en concreto por las artes escénicas y la interpretación artística. Una parte esencial del cometido de un actor es ser capaz de transmitirle a la audiencia las palabras que otros han escrito y que ha de interpretar con una intención concreta y un mensaje claro. Esto es extrapolable al ámbito de la traducción audiovisual y al tema que trata esta investigación. Consideramos muy interesante ver series en versión original subtituladas al español o su equivalente doblado y poner especial atención en cómo se han traducido los referentes culturales, los juegos de palabras, las bromas o los dobles sentidos, así como en intentar entender el porqué de la decisión del traductor en cada momento; hacer que prevalezca el humor de la cultura de

origen o adaptarlo a la cultura meta con el fin de que produzca un efecto similar. En muchos casos, la decisión puede sorprender para bien por su originalidad, otras veces podría haberse encontrado una alternativa mejor y esto también será motivo de análisis en este trabajo.

La traducción audiovisual es un sector en auge y cada vez son más las películas y series que se traducen a numerosos idiomas con el objetivo de llegar a un espectro de población cada vez más amplio. No obstante, cabe recalcar que es un subcampo en el que todavía no hay demasiada investigación y en el que nos interesaría profundizar.

Si se pusiesen más medios y herramientas a disposición de los traductores, el público consumidor de contenido doblado o subtulado de las plataformas de *streaming* tendría acceso a productos de mayor calidad.

3. OBJETIVOS Y PREGUNTAS

Tal y como se ha esbozado en la introducción, sería interesante a la par que relevante analizar las dificultades que aparecen en la traducción audiovisual en el género de comedia, en concreto; qué sucede con los aspectos culturales en el ámbito humorístico. Se pretende un análisis crítico de esta cuestión y establecer cuál es el grado de pérdida de carga humorística del referente cultural cuando esta se adapta al público meta.

Abordaremos las diferencias entre la versión doblada y la subtitulada y se analizarán los distintos matices que aportan cada una de ellas. Para ello tendremos en cuenta las limitaciones de cada modalidad que se han mencionado previamente y, después, procederemos a un análisis basándonos en las estrategias de por qué se ha optado por una u otra, si coinciden, si no, qué puede haber llevado al traductor a decantarse por ella y, en caso de que nos parezca que es mejorable, proponer una alternativa posible.

También ocurre mucho en las series estadounidenses que van dirigidas a todos los públicos que las bromas o referencias sexuales y/o violentas tienden a suavizarse o incluso neutralizarse para evitar una censura que en nuestro país no existe. Nos gustaría ver si esto es cierto y hasta qué punto puedes suavizar algo que va acompañado de una imagen bastante explícita. Por último, sería interesante comprobar si es verdad que el humor es

universal, si es algo que comparten las culturas y que ha de primar a la hora de traducir o sí, por el contrario, es mejor adaptarlo al humor de la cultura de llegada.

Una vez explicadas las distintas modalidades, nos centraremos en la complejidad que entrañan los subtítulos y las diferentes técnicas que existen.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL (TAV): DESCRIPCIÓN Y DEFINICIÓN

A diferencia de otras modalidades que ya poseen décadas de historia, la TAV es un área bastante reciente, pues tiene poco más de veinte años, aunque sus orígenes se remontan al comienzo del cine sonoro, más concretamente al momento en el que nacen los diálogos en las películas, alrededor de 1925. No obstante, empezó a cobrar importancia durante la segunda mitad del siglo XX con el auge y expansión de la televisión (Orrego, 2013).

Existen múltiples definiciones de lo que es la TAV, así como matices dentro de la misma. No obstante, muchos autores coinciden en los aspectos más generales:

David Orrego define la traducción audiovisual como «la responsable de transferir productos multimodales y multimedia de una lengua y/o cultura a otra» (Orrego, 2013)

Por su parte, según la definición de Chiaro, la TAV no es otra cosa que el término utilizado para referirse a la transferencia de elementos verbales contenidos en productos audiovisuales de una lengua a otra. (Chiaro, 2012)

Por definición, todos los productos audiovisuales están compuestos por dos canales que proporcionan información al espectador y que son complementarios: el visual y el acústico.

El visual englobaría las imágenes, los elementos escritos, así como la iluminación o la escenografía. Por su parte, el canal acústico comprende los diálogos, elementos paralingüísticos, la banda sonora, etc. Todos ellos forman parte del conglomerado de factores a tener en cuenta a la hora de traducir un producto audiovisual.

Sin embargo, existen otros muchos como la época, el lugar, el idioma, la cultura, sociedad o audiencia, la finalidad o intertextualidad (en el caso de la lengua meta) que debemos tener en cuenta. Zabalbeascoa menciona que el traductor y el contexto en el que se lleva a cabo la traducción son elementos que también entran en juego. (Zabalbeascoa, 1994)

Todos los autores coinciden en que la imagen es probablemente el elemento más importante. El traductor se ha de guiar por ella y nada de lo que haga puede contradecirla,

en caso de duda, ella manda. La imagen es aquello en lo que se fundamenta la traducción y esta depende en última instancia de las imágenes que acompañan al texto oral o escrito. (Chaume, 2013)

En el momento de identificar todas las restricciones del proceso, es importante establecer una jerarquía e identificar la relevancia de cada parte a la hora de empezar a traducir. De esta manera, se marcan unas prioridades en la traducción. (Zabalbeascoa, 1994)

4.2 MODALIDADES DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Se denomina modalidades a los diferentes métodos por los cuales un texto audiovisual pasa de la lengua fuente a otra lengua meta. Las modalidades de la traducción audiovisual son: el doblaje, la subtitulación y la voz superpuesta. Las tres modalidades están supeditadas a muchos factores externos y propios de la cultura del país de llegada tales como economía, política, cultura, etc.

4.2.1 DOBLAJE

El doblaje podría definirse como «la traducción y ajuste de un guion de texto audiovisual y su posterior interpretación por parte de los actores». (Botella, 2007) Es una técnica que consiste en reemplazar los diálogos y las voces originales por unos traducidos a la lengua de llegada (Chaume, 2004). Para que esta técnica funcione y con el objetivo de que los espectadores piensen que el producto que están escuchando es el original y no uno traducido al idioma de llegada, hay varios factores que se han de tener en cuenta. Se trata, básicamente, de crear la ilusión de que la versión doblada es la verdadera versión y para ello los diálogos han de durar lo mismo que los originales. Este es un proceso que involucra a muchos más agentes que cualquier otra modalidad de traducción. Sin embargo, el factor más importante a tener en cuenta es la sincronía entre lo que aparece en pantalla y lo que se oye. (Zabalbeascoa, 1997)

Fodor establece tres fases de la sincronía:

Sincronización de la caracterización: hace referencia a la armonía que tiene que existir entre lo que se dice y el resto de los elementos que conforman el mensaje.

Sincronismo de contenido: es la parte de la que se encarga el traductor y consiste en hacer que exista una coherencia y una equivalencia entre el mensaje en lengua original y el que se produce en lengua meta.

Sincronismo fonético: o sincronía labial es intentar, en la medida de lo posible, que haya congruencia entre lo que se escucha y los movimientos vocales de los actores que aparecen en pantalla. (Fodor, 1976)

Esta modalidad es la preferida en muchos países, entre ellos España, que posee una larga tradición de doblaje. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos por lograr el mayor grado de sincronía posible, se critica mucho su falta de credibilidad. Así, mientras que los documentales o *realities* prefieren la voz superpuesta o los subtítulos, el doblaje es la modalidad preferida en lo que a productos de ficción se refiere. A menudo resulta poco verosímil que una persona de una zona geográfica específica pueda hablar con los modismos y usos del habla típicos de una persona que vive en otra zona geográfica distinta. (Zabalbeascoa, 1997) Normalmente, es esta técnica la que despoja a los productos audiovisuales de la espontaneidad cuando en realidad, lo que se intenta es crear la ilusión de un diálogo espontáneo o natural, sin condicionantes. A esto hay que sumarle el fenómeno conocido como «*radio effect*», es decir, que el público ya es capaz de reconocer las voces de los actores de doblaje en otros productos audiovisuales independientemente del tipo de texto o la naturaleza del personaje, lo que imposibilita bastante la labor de credibilidad y naturalidad. (Ranzato & Zabalbeascoa, 2022)

4.2.2 VOZ SUPERPUESTA

Tal como su nombre indica, consiste en superponer la banda de sonido traducida al idioma meta, sobre la original, con el fin de que esta última se oiga en un segundo plano. A diferencia del doblaje, esta modalidad es mucho más barata de producir y no requiere de una sincronización tan rigurosa. Además, esta modalidad se emplea para todos aquellos productos que no son de ficción, tales como reportajes, informativos, documentales que incluyen testimonios verídicos, etc. Cabe mencionar que es una interpretación falseada, puesto que aquellos que prestan su voz son expertos en la lectura en voz alta, no de la interpretación artística (Bermejo Mozo, 2021)

4.2.3 SUBTITULACIÓN

Por su parte, la subtitulación se define como «un texto superpuesto sobre la imagen para traducir a un idioma sonidos y/o grafías de otro idioma diferente del original». (Chaume, 2004)

Muchos autores la consideran la modalidad más compleja, pues es la que está sujeta a más restricciones. Junto con los canales previamente mencionados, son la tercera fuente de información para el público receptor.

Dentro de esta categoría, podemos identificar dos tipos de subtítulos: por un lado, los intralingüísticos, es decir, aquellos que se limitan a transcribir lo que se está diciendo de manera oral a una forma escrita, pero siempre dentro del mismo idioma. Por su parte, los interlingüísticos son aquellos que, además de lo anterior, trasladan el mensaje de un idioma a otro. (Gambier & Van Doorslaer, 2010)

Al igual que el doblaje, los subtítulos también se rigen por una serie de normas y convenciones. Han de estar sincronizados las imágenes, los diálogos y el texto, así como la duración de estos y todo ello distribuido en dos líneas con un máximo de 35 caracteres por línea.

Hay que tener en cuenta la rapidez del diálogo original. Un espectador necesita una media de seis segundos para leer un subtítulo completo. Y se ha de tener en cuenta el cambio de plano y la rapidez de los diálogos para que no se vuelva a releer el mismo subtítulo o estos no desaparezcan antes de tiempo. Por mucho que los subtítulos respeten un tiempo estipulado, nunca se podrán leer a la velocidad a la que va el original. (Roales, 2014)

Por su parte, la limitación tanto de caracteres como de espacio pone de manifiesto una cuestión importante; cuanto del diálogo original se va a conservar y cuanto se va a adaptar o, en última instancia, suprimir. Esto ocurre porque, evidentemente, la lengua escrita y la lengua oral no se rigen por los mismos códigos, por lo que es importante establecer una jerarquía de prioridades en cuanto a qué parámetros se consideran de mayor relevancia a la hora de traducir: la simultaneidad texto-imagen el cambio de plano, si es un diálogo requerirá reservar una línea para cada personaje, los puntos suspensivos, los insertos o las abreviaturas, entre otros. (Castro Roig, 2001)

A menudo ocurre que, por mínimo que sea, el espectador tiene conocimiento y es capaz de entender la lengua original del producto audiovisual y, al tener acceso a los dos es capaz de compararlos y buscar errores en los mismos, fenómeno que se conoce con el nombre de *gossip effect*. (Roales, 2014) Es muy común caer en la tentación de analizar el grado de corrección que tiene la traducción realizada sin tener en cuenta dos factores bastante fundamentales: por un lado, el conocimiento que se tiene de la lengua origen y,

por otro, cuántos conocimientos se poseen acerca de la técnica de subtitulado y todas las restricciones a las que está sujeta, que no son pocas.

Podría decirse, que, en esencia, la subtitulación es más un proceso de adaptación que de traducción en sí (Roales, 2014).

4.3 DOBLAJE VS SUBTITULACIÓN

Son muchos los motivos por los cuales se decide doblar o subtitular un producto audiovisual. La versión original con subtítulos predomina en los países con mayor conocimiento de lenguas. En España la modalidad predominante es el doblaje. (Sardá, 2011).

Otros motivos que influyen en la decisión de doblar o subtitular pueden ser factores técnicos, económicos y políticos. También influyen el tipo de producto y a quién vaya destinado. En el caso concreto que nos ocupa, las series de comedia, hay que tener en cuenta que su función principal es la de provocar la risa y entretener. (Agost y Chaume, 2001).

Los subtítulos son más fieles al original, pero no transmiten la intención, la ironía y requieren más esfuerzo por parte del espectador. El doblaje permite mantener la comicidad si se recurre a la adaptación, naturalización y diversas técnicas que se describen más adelante.

Por su parte, el doblaje «facilita la continuidad del filme, permite la reproducción de elementos dialectales, permite la reproducción de diferencias sutiles de la voz del actor, la transmisión de juegos de palabras, la ironía o el sarcasmo que se pierde en las versiones subtituladas» (citado en Palencia, 2004, pág.3).

4.4 ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

4.4.1 LA EXTRANJERIZACIÓN VS. LA FAMILIARIZACIÓN

En su teoría, Martínez Sierra define la extranjerización como el método mediante el cual el traductor, con la finalidad de acercar la cultura origen al espectador y familiarizarlo

con la misma, opta por mantener los elementos culturales tal cual aparecen en el original. (Martínez Sierra J. J., 2006)

A menudo y cada vez más, se suele escoger esta opción para transmitir un poco del «sabor local» original a la cultura meta. (Whitman, 1992). De esta manera, es el espectador el que tiene que hacer el esfuerzo por adaptarse al producto original y no al revés, dado que se basa en mantener los rasgos lingüísticos característicos de la cultura origen. En su teoría, Venutti defiende la extranjerización, puesto que para él es importante que existan ciertos elementos de discontinuidad, de diferencia y defiende esta técnica frente a la familiarización (o domesticación), que se basa en homogeneizar y uniformar las culturas y las referencias a las mismas. (Aja Sánchez, 2019).

No obstante, puede ocurrir que, debido a la extranjerización, el público se pierda un chiste o una referencia cultural importante debido a una falta de conocimiento de la cultura de la que proviene, y que se quede con la sensación de que hay elementos que no ha sido capaz de captar. No obstante, Venutti recalca que también es importante que sea el espectador el que haga un esfuerzo de acercamiento a la cultura de origen y que esta despierte su curiosidad por lo nuevo y lo diferente, aunque no necesariamente lo entienda. (Aja Sánchez, 2019)

Por su parte, la familiarización consiste en todo lo contrario, pues se trata de adaptar el texto origen a la cultura meta con el fin de facilitar su entendimiento a los receptores del producto. En algunos casos, se opta por utilizar referencias que los espectadores vayan a entender y que sean propias de la cultura de llegada. Así, el espectador tendría la sensación de estar escuchando un diálogo que se ha creado en su propio idioma. Por tanto, es una técnica que acerca el producto al receptor. (Aja Sánchez, 2019)

Todo ello nos lleva al término de «traducción vulnerable», acuñado para designar a aquella traducción en la que el espectador es capaz de cotejar ambas versiones (la original y la traducida) y que juzga las decisiones de traducción que se han tomado. A menudo, los traductores nos vemos en la tesitura de tener que tomar una decisión que, o bien respete y mantenga los rasgos característicos de la cultura de origen (extranjerización), o bien facilite la comprensión al espectador (familiarización). (Roales, 2014)

Un ejemplo de esto sería una escena de *Los Simpson* donde Flanders dice: our last babysitter let them watch Comedy Central! Now Rod makes me check the closet every night for Rita Rudner. La traductora, María José Aguirre de Cárcer tradujo como: la última canguro les dejaba ver la MTV y ahora Rod me obliga a mirar todas las noches debajo de la cama por si está Michael Jackson. (Aguirre de Cárcer, 2008) Aquí podemos observar que ha reemplazado *Comedy Central* por la emisora *MTV*, puesto que esta es más conocida entre el público meta.

Para ejemplificar la extranjerización, se ha optado por una escena de *Friends*. Mónica dice: Oh god, oh god. I'm like those women that you see with shiny guys named Chad. I'm **Joan Collins**. En la traducción «Dios mío, dios mío. Soy como una de esas mujeres que se ven con jovencitos llamados Chad. Soy **Joan Collins**». Como se puede observar, la traducción ha decidido mantener el referente original, aunque pueda resultar desconocido para el público meta.

4.4.2 NATURALIZACIÓN

Tal y como se mencionaba previamente, existen distintas técnicas a la hora de trasladar los referentes culturales y el humor a la cultura de llegada. La naturalización se define como aquellos elementos del texto original que presentan posibles problemas de traducción. (Aixelá, 1996) Uno de los primeros autores que tuvieron en consideración al espectador es Nida, que distingue entre dos conceptos bastante importantes: el de equivalencia dinámica y equivalencia formal. El primero es el que usaremos para referirnos a la naturalización, es decir, una adaptación total a la cultura de llegada. Para ello, se suprimen algunas palabras, expresiones etc. a favor de algunos elementos que intentarán causar el mismo efecto en el público meta. (Aja Sánchez, 2019)

Un ejemplo de naturalización sería esta escena de la película *Regreso al futuro*, en la que Marty viaja al pasado y se encuentra con su madre.

Lorraine: Just relax Calvin, you got a big bruise on your head. (...)

I've never seen purple underwear before, Calvin.

Marty McFly: Calvin... why do you keep calling me Calvin?

Lorraine: well, that is your name, isn't it? Calvin Klein? It's written all over your underwear.

El diálogo traducido quedaría de la siguiente manera:

Lorraine: Descansa, Levis, te has dado un golpe en la cabeza. (...).

Jamás había visto calzoncillos violetas, Levis.

Marty McFly: ¿Levis? ¿po... po... po... por qué me llamas Levis?

Lorraine: es tu nombre, ¿no? Levis Strauss. Lo llevas escrito en la ropa interior.

Cuando se estrenó la Película, Calvin Klein no era una marca tan conocida en España como lo era Levi's, por lo que el traductor optó por cambiar este término que podía presentar problemas al público meta.

Para Nida, la equivalencia formal se definía como en la que cada palabra se traduce por una de su misma categoría gramatical, es decir, un adjetivo por un adjetivo, o un verbo por un verbo, se mantienen todos los signos de puntuación de la lengua original, así como las unidades gramaticales. Esta estrategia puede ser interesante para textos, por ejemplo, que son rígidos y que tenga una uniformidad en los términos clave. En este tipo de textos prima la proximidad de significado de los elementos claves. En ámbitos como el científico o el filosófico, este tipo de equivalencia es la que se prefiere, pues el vocabulario es bastante literal y está pensado para que se puedan entender fácilmente. También dependerá de cuántos cambios formales se tengan que realizar para modificar la estructura gramatical de la frase y adaptarla a la lengua meta. Por ejemplo, entre lenguas romances o entre lenguas germánicas habrá que realizar menos cambios que de una romántica a una germánica o a una que no perteneciese a las indoeuropeas, como el estonio o el finés. Para traducir a estas últimas se requeriría un cambio mucho mayor de las estructuras formales. (Fernández-Miranda-Nida, 2016) No obstante, es una estrategia que se utiliza en raras ocasiones pues es muy difícil calcar las estructuras formales en lo que se refiere a la cultura. En estos casos se produciría una sensación de extrañeza en el receptor, pues este esperará encontrarse con un producto que debería poder identificar como «propio» y no como traducción. (Ponce Márquez, 2008)

Así lo explica Nida en su libro *The Theory and Practice of Translation* y manifiesta en él la imperante necesidad de respetar cada lengua cuando se traduce «Cada lengua posee ciertas características distintivas que le confieren un carácter propio y especial, por

ejemplo, en lo que se refiere a la formación de las palabras, a las modalidades de disposición de las frases, a las técnicas para relacionar las oraciones, a los marcadores del discurso y a los tipos especiales de discurso, como poesía, proverbios y canciones [...] Algunas lenguas tienen muchas partículas modales, mientras que otras son especialmente adecuadas para desarrollar un lenguaje figurado». (Nida & Taber, 1974)

Por su parte, la equivalencia dinámica es todo lo contrario, pues consiste en no calcar la estructura del original, sino de utilizar estructuras propias de la cultura de llegada para que no suenen raras a oídos del espectador y que este no sea capaz de identificar que se trata de una traducción, puesto que puede en esta versión rasgos que considera característicos de su cultura y lengua. Así, se pretende conseguir que el texto meta tenga sentido, coherencia y provoque una reacción similar en el espectador de la cultura de llegada que produciría en el de la cultura origen. (Nida, Sobre la traducción , 2012)

4.4.3 MODULACIÓN

La modulación es una estrategia que se utiliza cuando en el texto meta se ha producido una modificación relativa al punto de vista o contenido del TO. En esencia, consiste en transformar el mensaje de manera que el espectador no tenga la sensación de que el producto proviene de otra lengua y, por el contrario, piense «sí, así es como nos expresamos en nuestra lengua». Constituye el conjunto de rasgos extralingüísticos propios de un idioma y que no se encuentran en el idioma de llegada porque son característicos de una cultura y una lengua determinadas. (Aja Sánchez, 2019)

Por ejemplo, la expresión inglesa *Black and White* se traduce como blanco y negro. Cambia el orden de los elementos porque es como se utiliza en castellano.

4.4.4 EQUIVALENCIA

También se le conoce como **traducción oblicua** y, de acuerdo con la teoría de Vilnay & Darbelnet, se utiliza sobre todo en el caso de expresiones y proverbios o de interjecciones. Consiste en lexicalizar los elementos de la modulación. (Gil Barjadí & Presas, 2008). En esencia, consiste en intentar reproducir los elementos de la lengua meta utilizando elementos estilísticos totalmente diferentes y propios de la cultura de origen.

Un ejemplo de equivalencia sería la expresión en inglés *like a bull in a china shop*. En castellano decimos *como un elefante en una cacharrería*.

4.4.5 ADAPTACIÓN

Se da cuando la situación o el espacio geográfico del que habla en la lengua de origen no existe ni tiene equivalente en la lengua meta y es el traductor el que debe encontrar una solución. Es el caso de la gastronomía, de los topónimos, juegos de palabras o lenguaje no verbal entre otros.

(Aja Sánchez, 2019)

En la serie estadounidense *The Big Bang Theory*, encontramos un ejemplo de adaptación. SHELDON: a neutron walks into a bar and asks how much for a drink. The bartender replies: “for you, no charge”.

En castellano es necesario adaptarlo, pues los juegos de palabras en inglés son mucho más sencillos que en nuestra lengua. La traducción adaptada quedó de la siguiente manera:

SHELDON: un neutrón entra en un bar y pregunta cuánto por una copa bien cargada y el camarero dice: «para ti, la carga es gratis».

4.4.6 COMPENSACIÓN

Es una técnica que consiste en coger un elemento del texto de origen y colocarlo en otro lugar del texto meta. Normalmente se utiliza para compensar la pérdida de sentido en un fragmento concreto del texto original. (Gil Barjadí & Presas, 2008).

4.5 DEFINICIÓN DEL HUMOR

En el caso de las películas y series de comedia, el humor es un factor fundamental, que determinará el éxito o fracaso de esta.

Zabalbeascoa define el humor como «todo aquello perteneciente a la comunicación humana con la intención de producir una reacción de risa en los destinatarios del texto» (Zabalbeascoa, 2001). Según este autor, el humor no es sino «producir efectos cómicos siempre que sea posible».

Es cierto que existen aspectos del humor que son universales y conocidos en prácticamente todas las culturas. No obstante lo anterior, también existe un otro aspecto

del humor que es distinto en cada cultura. De hecho, Nash asegura que existen ciertas bromas que solo son comprensibles para los miembros que pertenecen a un mismo grupo social dentro de una misma cultura y que son totalmente ajenos al resto de miembros de esta. (Nash, 1985) De esta manera, se perpetúan e intensifican muchos estereotipos.

Por ello y debido a que existen diferentes tipos de humor, Zabalbeascoa establece la siguiente clasificación (Zabalbeascoa, 1996):

- Chiste internacional: es aquel que no requiere de excesiva complejidad a la hora de traducir debido a que la reacción del espectador no depende de la técnica concreta o de la cultura de la que proviene, sino del contenido humorístico.
- Chistes que se basan en referentes culturales: son inherentes a la cultura de origen y, tal como se mencionaba más arriba, que se entiendan o no depende del humor y los referentes culturales de un grupo cultural específico, por lo que habrá que adaptarlos a dicho grupo en concreto.
- Chistes que derivan del sentido de identidad nacional: son aquellos cuya interpretación es subjetiva según la comunidad o el grupo social determinado.
- Chistes visuales: entrañan la dificultad de que van acompañados de una imagen o lenguaje gestual que es necesario para que se entienda la broma (Zabalbeascoa, 1993).

Por tanto, podríamos acordar que, tal como explica Belén Santana, el humor consiste en saber «cómo se ríe en otro idioma para trasladar después ese humor a otra lengua». (Santana, 2005) .

Sin embargo, y pese a las diferencias o matices que encontramos en la denominación dependiendo del autor, todos parecen estar de acuerdo en que el humor está constreñido por el contexto.

4.5.1 DIFICULTADES PARA TRADUCIR EL HUMOR

Uno de los retos que entraña la traducción del humor es ser capaz de combinar todas las exigencias y restricciones de la traducción y más concretamente de la traducción audiovisual (algunas de ellas mencionadas anteriormente) con las dificultades típicas de traducir el humor. (Martínez Sierra & Zabalbeascoa, 2017). De hecho, Zabalbeascoa y Martínez Sierra plantean lo siguiente: «si asumimos que el humor es un tema complejo y condicionado culturalmente, ¿cómo se puede traducir?». Tras plantear esta cuestión queda claro que, si bien es cierto que no podemos afirmar que exista una equivalencia exacta entre lenguas y, por tanto, tampoco del humor, es necesario para abordar la

cuestión ir más allá de las palabras y afrontarlo desde un punto de vista algo más amplio. (Martínez Sierra & Zabalbeascoa, 2017)

Traducir el humor supone un reto por la combinación de elementos, restricciones y exigencias que conlleva este género. Para ello, es necesario que el traductor no solo comparta, sino también comprenda dichas bromas y referentes para poder ver de qué manera adaptarlos al receptor y la cultura de llegada intentando que produzca el mismo efecto que en los receptores del producto original. Si ambas culturas comparten el referente, es decir, si el tipo de humor al que nos enfrentamos es universal, entonces la tarea es bastante más sencilla. En este caso, recurriríamos a la adaptación: intentaríamos que el efecto que la broma provoque en la audiencia sea el mismo, si bien el significado de esta difiera de una lengua a otra. No obstante, si no existe un equivalente en lengua meta, la tarea del traductor se complica y será necesario recurrir a otras técnicas como la domesticación o la adaptación para intentar conseguir el efecto deseado. Normalmente solemos utilizar este método cuando la broma es imposible de traducir, bien porque es un juego de palabras o por motivos culturales específicos, y se intenta resolver utilizando elementos que provoquen el mismo efecto incluso si se cambia la broma inicial. De esta manera, el receptor ha de tener la sensación de que el producto que está viendo es el original y no una adaptación. (Martínez Sierra & Zabalbeascoa, 2017)

Como se ha mencionado con anterioridad, el traductor, en este caso, no solo debe conocer ambas culturas y las equivalencias entre ellas, sino que, en determinadas ocasiones, el resultado de la traducción dependerá de su capacidad creativa pues en momentos de especial dificultad se verá en esa tesitura.

4.6 CULTUREMAS: DEFINICIÓN

A menudo solemos pensar que «la cultura es algo específico y único a un país concreto» (Bouabdellah, 2019). No obstante, tal como hemos visto con el humor, puede ocurrir que dentro de un mismo país o grupo social se den diferencias culturales. Es precisamente esta variedad lo que supone un verdadero reto para los traductores.

Pero ¿qué es exactamente un referente cultural? Culturema o referente cultural es un término acuñado para hacer referencia a ciertos elementos, ya sean lugares, conceptos estéticos, personajes famosos, canciones o cualquier alusión a la cultura de origen. (Agost, 1999) Así, esta autora los define como aquellos elementos «que hacen que una sociedad se distinga de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia». Es comprensible que resulte complicado en ocasiones trasladar su significado a la cultura y lengua meta. (Agost, 1999)

Como ya se ha mencionado en más de una ocasión, la labor del traductor va mucho más allá de traducir. Ha de ser un profundo conocedor de los elementos socioculturales de la cultura origen y de la meta, buscando la estrategia más adecuada para adaptarlo al público al que va dirigido. Por tanto, el traductor actuaría en calidad de «mediador cultural» (Vives Xumet, 2013) No obstante, al vivir en un mundo globalizado, existen ciertos culturemas o referentes culturales que no requieren de adaptación o traducción, puesto que los espectadores son conocedores de estos, incluso cuando no son referentes de su propia cultura (Adewuni, 2010)

Para otros autores como Ramière los referentes culturales son términos intraducibles, puesto que es imposible encontrar un equivalente exacto en la lengua meta y el traductor va a necesitar muchos recursos externos para poder transferir dichos elementos a la cultura de llegada. (Ramière, 2006)

Hubo un momento en el que en las series (tal como se ve en el caso de *El príncipe de Bel Air*), se tendía a sustituir los elementos culturales por referencias propias de la cultura española. No obstante, esta tendencia ya no se usa prácticamente. (Mateos, 2013)

A su vez, el humor también podría considerarse como un elemento que posee una fuerte carga social y cultural. Hay quien dice que por ello el humor es universal. Sin embargo, se ha comprobado que en casi todos los casos esto no es así (Botella, 2007). Los parámetros sobre los que se articula el sentido del humor varían de unos países a otros, incluso el humor gestual puede variar de unas culturas a otras y todo esto tendrá que ser tenido en cuenta por el traductor.

Por ello, a todas las estrategias de traducción antes mencionadas (extranjerización, naturalización...) debemos añadir la de la neutralización. Esta técnica se utiliza cuando el referente cultural en concreto no posee un equivalente en la lengua meta y, por tanto, el traductor tiene una tercera opción a escoger: domesticación, extranjerización o

neutralización. La neutralización es una opción intermedia entre las otras dos. Consiste en eliminar el elemento cultural propio de la lengua original y traducirlo de forma «neutral», es decir, sin que haga referencia a la cultura o al país del que proviene. (Vives Xumet, 2013).

En lo que concierne a la traducción de los referentes culturales son numerosos los autores que proponen distintas taxonomías para ello, la mayoría de ellas basadas en las técnicas generales de traducción.

Aixelá (Aixelá, 1996) propone una bastante completa que los categoriza de una manera concreta y entre las que se encuentran las siguientes:

Repetición: consiste en conservar la referencia en la medida de lo posible.

Traducción lingüística no cultural: esto ocurre cuando existen unas traducciones ya preestablecidas de dichos referentes y es el traductor el que elige una que esté cercana a la original, aunque explica, pero que la audiencia sea capaz de reconocer que viene de la cultura origen.

Universalización limitada: la referencia es completamente desconocida para la cultura de llegada y el traductor decide omitirla y reemplazarla por otra distinta.

Universalización absoluta: se parece a la anterior, pero en este caso el traductor elimina cualquier referencia a la cultura origen y la sustituye por otra que sea más neutra.

Naturalización: busca un referente que se asemeje en la cultura meta y que suene natural para sus espectadores.

Eliminación: si la referencia no es aceptable debido a diversos motivos o simplemente no es tan relevante, el traductor decide eliminarla. (Aixelá, 1996).

5. ANÁLISIS DE LA SERIE

Brooklyn 99 es una serie creada por Daniel J. Goor y Michael Schurr, conocidos por otros títulos como *The Office* o *Parks and Recreation*.

La serie consta de 153 episodios repartidos en 8 temporadas. Se estrenó en 2013 en Estados Unidos y llegó a España dos años después, en 2015. Tras cinco temporadas, la cadena Fox canceló su emisión. La NBC la recogió para una sexta temporada, y posteriormente se crearon dos temporadas más, finalizando su emisión en 2021. Actualmente se puede encontrar la serie completa en la plataforma de *streaming* Netflix.

La serie narra el día a día de los policías que trabajan en la comisaría 99 del distrito neoyorquino de Brooklyn. La trama arranca cuando Raymond Holt llega al cuerpo en calidad de nuevo capitán. Previamente, la comisaría 99 había sido muy caótica: los policías, especialmente Jake, están acostumbrados a hacer lo que les viene en gana y a no obedecer al capitán o al policía que esté al mando. Sin embargo, esta situación cambia con la llegada de Holt: un policía entrado ya en los cincuenta que ha sufrido discriminación constante por su color de piel y por ser el primer capitán que es abiertamente homosexual en el cuerpo de policía. Su carácter serio, exigente y su persistente insistencia por cumplir con las normas chocará especialmente con Jake Peralta, un policía ingenioso y eficaz a la par que inmaduro y con una tremenda incapacidad para acatar órdenes.

Los personajes no solo difieren en personalidad, sino también en origen y procedencia; dos personajes negros, uno de ellos homosexual, dos mujeres latinas, un judío y dos adultos blancos. De ahí la diversidad de temas que se tratan en la serie. Un rasgo característico de las *sitcoms* estadounidenses es la crítica a temas actuales a través del humor y la sátira y eso es precisamente lo que ocurre en *Brooklyn 99*. El racismo sistémico, la discriminación de la mujer en el entorno laboral, la sexualidad, temas LGTBIQ+, creencias etc., están presentes a lo largo de la serie, sin perder el tono humorístico y desenfadado.

FICHA 1**T01 E01 (01:05)**

VERSIÓN ORIGINAL (EN)	VERSIÓN SUBTITULADA	VERSIÓN DOBLAJE	ESTRATEGIA
JAKE PERALTA: Fuzzy cuddle bear	JAKE PERALTA: Osito abrazoso	JAKE PERALTA: Peluche <i>fuzzy</i>	V.O. modulación V.D. extranjerismo

Jake ha descubierto que en la tienda había un peluche de un oso que contenía una cámara dentro y así ha podido identificar a los ladrones. Podemos ver que en la versión subtitulada se opta por una **modulación**, mientras que en la versión doblada se recurre a un **extranjerismo**, *fuzzy*, para referirse a la naturaleza del peluche. En esta versión, se pierde un poco el matiz del peluche «abrazoso» o suave, ya que el público no tiene por qué estar familiarizado con la expresión *fuzzy*, que hace referencia a algo mullido, suave, que se puede abrazar.

Como propuesta alternativa, podría haberse sustituido por osito amoroso, que puede tener la misma connotación y sigue teniendo ese matiz que le hace «abrazable». Además, hace referencia a una serie infantil que puede encajar con la personalidad del protagonista.

FICHA 2**T01 E01 (1:30)**

V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
JAKE PERALTA: I haven't known the touch of a woman in many moons	JAKE PERALTA: Hace muchas lunas que no toco a una mujer.	JAKE PERALTA: No he sentido el tacto de una mujer en muchas lunas.	V.O. modulación V.D. trad. literal

Seguimos en la escena del peluche. Jake está haciendo el tonto y poniendo voz como si el oso fuese el agente de policía que ha resuelto el caso. Es una broma para hacer reír a Amy.

Mientras que el doblaje aboga por una **traducción más literal**, la versión subtitulada opta por la **modulación**. En el caso de la primera, la frase suena algo pedante e incluso

con una estructura gramatical impropia del castellano, algo artificial y no muy natural. Por su parte, la segunda tiene la misma connotación que la versión original y la estructura gramatical sí se corresponde algo más con la española. No obstante, la expresión hace muchas lunas no es propia del castellano, por lo que suena algo artificial en ambas versiones.

Como alternativa se me ocurre «hace mil años» o «hace demasiado tiempo». Es cierto que se pierde el componente de las mil lunas, aunque como en castellano suena algo extraño no es una pérdida tan grave. No obstante, si ambas versiones lo han conservado puede ser por la limitación de espacio, caracteres o sincronización labial de la que se ha hablado previamente.

FICHA 3

T01 E01 (9:20)

V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
CHARLES BOYLE: Jamón ibérico is an amazing, cured ham from Spain	CHARLE BOYLE: El ibérico es un jamón curado español increíble.	CHARLES BOYLE: El jamón ibérico es un increíble jamón curado de España	Familiarización (explicación innecesaria para el público meta)

Jake, Rosa y Boyle están investigando la escena de un crimen y se encuentran con que el asesino ha robado un jamón ibérico valorado en 6000\$. Esto les sorprende mucho, ya que no saben que un jamón puede llegar a costar tanto o que alguien pudiese matar por ello.

En el original, Rosa pronuncia Jamón ibérico con un español argentino perfecto, pues es latina, cosa que la versión doblada se pierde. Además, en el original hacen una explicación de lo que es el jamón ibérico como aclaración al público estadounidense que puede no saber lo que es. Sin embargo, tanto en el doblaje como en la subtitulación, no haría falta explicar qué es un jamón curado español si los personajes están hablando en castellano. Es un intento de **extranjerización** que pierde el sentido cuando se traduce porque el espectador español sabe perfectamente lo que es un jamón ibérico y de dónde proviene.

FICHA 4			
T01 E01 (12:30)			
V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
JAKE PERALTA: I am detective right-all-the-time, and this is my partner detective terrible detective.	JAKE PERALTA: Soy el detective no- fallo-una y esta es mi compañera, la inspectora Paquete.	JAKE PERALTA: Soy el inspector siempre-tengo- razón y esta es mi compañera la inspectora terrible detective.	V.S: modulación V.D: naturalización
<p>En esta escena, Jake y Amy continúan investigando el caso que les atañe y su jefe les ha pedido que vayan de puerta a puerta preguntando a los vecinos. Amy creía que este vecino sería un soltero macizo, pero resulta ser un señor mayor de 92 años. Jake no puede evitar reírse de ella por haberlo pensado y se pone medio chulo cuando el señor les abre la puerta, para demostrarle a Amy que se ha equivocado y «ridiculizarla» de alguna manera. Mientras que la versión doblada, una vez más, es prácticamente idéntica a la original y opta por una naturalización, pero manteniendo la broma original, la versión subtitulada es algo más libre, pero guardando la estructura del original: una modulación. Aunque es cierto que ambos producen el mismo efecto en la lengua meta, el de un Jake sabelotodo que se está burlando de su compañera, la versión doblada es más fiel al original, si bien debería haber utilizado la estructura gramatical correcta en castellano, detective terrible.</p> <p>La audiencia más joven, puede estar más habituada a utilizar estas expresiones tomadas directamente del inglés, pero, a partir de una cierta edad, Inspectora Paquete podría ser una opción con la que se sientan más familiarizados.</p>			

FICHA 5**T01 E 01 (18:40)**

V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
AMY SANTIAGO: I just tune it out. It's like a white noise machine.	AMY SANTIAGO: Yo no lo escucho, es como un ruido blanco de fondo.	AMY SANTIAGO: Yo desconecto, es como una máquina de ruidos.	V.S: modulación V.D: traducción literal y omisión
JAKE PERALTA: first of all, that's racist.	JAKE PERALTA: para empezar, eso es racista.	JAKE PERALTA: primero, eso es racista.	

Jake, Amy y Holt están esperando en el coche patrulla a que aparezca el asesino. Jake no para de hablar y Holt le pregunta que si siempre habla tanto a lo que Amy Santiago responde con la frase citada. La versión subtitulada utiliza una **modulación** para la primera parte de la frase (no lo escucho por *tune it out*), pero mantiene la coherencia con el original y con la broma de después. Es decir, Jake dice que eso es racista porque Amy ha dicho ruido blanco y Holt es negro. Ahí el chiste.

La versión doblada no ha utilizado la modulación, ha traducido de forma más **literal** (desconecto por *tune it out*), pero **omite** totalmente la referencia al ruido blanco (máquina de ruidos por *white noise machine*) y, por tanto, el comentario de Jake de eso es racista (que en la versión doblada hace referencia a la máquina de ruidos) carece de sentido. Una opción habría sido optar por una versión que se acercase más al original para mantener el chiste.

Propongo otra broma que se podría haber utilizado:

AMY: es un no parar, te absorbe como un agujero negro. En este caso sería una **adaptación** y mantendría también el chiste del racismo.

FICHA 6

T01 E02 (2:10)

V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
JAKE PERALTA: someone has been painting wieners on squad cars. And apparently, they won't stop until there's a penis drawn on every cop car in Brooklyn.	JAKE PERALTA: Alguien ha estado pintando salchichas en los coches patrulla. Y parece que no van a parar hasta que haya un pene en todos.	JAKE PERALTA: Alguien ha pintado penes en los coches patrulla. Parece que no van a parar hasta que haya uno dibujado en cada coche patrulla de Brooklyn.	V.S: familiarización V.D: naturalización

El sargento Jeffords pide actualizaciones y novedades de los casos en los que están trabajando. Jake le comenta que están buscando a alguien que se ha dedicado a pintar penes en los coches patrulla como acto vandálico.

En el original, se utiliza *Wiener* como sinónimo de pene. En Estados Unidos es muy común para referirse al órgano genital masculino y se utiliza como eufemismo o para quitarle connotaciones sexuales. Es normalmente un registro bastante coloquial.

La versión subtitulada utiliza salchichas. Es cierto que no es del todo incorrecto, puesto que el Wiener es un tipo de salchicha alemana, pero en este contexto suena algo extraño, sobre todo teniendo en cuenta que quizá la asociación entre salchicha y pene no es tan directa en español como lo es en inglés. Podríamos decir que se ha optado por una **familiarización** sin mucho éxito.

Por su parte, el doblaje tira más hacia una **naturalización**, reformulando la frase de manera que no utiliza un sinónimo, pero dejando claro desde el primer momento a qué se está refiriendo. En ambas versiones se pierde un poco el chiste fácil que en inglés es muy común.

Quizá, ya que Jake es el personaje bromista, pero tiene un toque algo infantil o ingenuo a veces, podría plantearse *pillita* en lugar de salchicha. En la imagen los dibujos sobre los coches patrulla aparecen pixelados, no se ven, por tanto, si bien el traductor goza de una mayor libertad a la hora de decantarse por uno u otro término, ya que la imagen en este caso no es un condicionante.

FICHA 7			
T01 E02 (6:34)			
V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
RAYMOND HOLT: you may find it hard to pursue a criminal on foot while wearing man sandals.	RAYMOND HOLT: me preocupa que no pueda perseguir a un delincuente a pie con sandalias de guiri.	RAYMOND HOLT: solo estoy preocupado porque te sea difícil perseguir a un delincuente llevando esas sandalias.	V.S: familiarización y chiste derivado del sentido de identidad nacional. V.D: modulación
<p>Holt está supervisando todo el trabajo que hace Peralta y están en el coche patrulla esperando pillar al causante de las pintadas. A Peralta le encanta inventarse historias sobre qué «personaje va a interpretar esos días» y se ha puesto un conjunto acorde con la historia que se ha inventado.</p> <p>En la versión subtitulada vemos que claramente se ha recurrido a una familiarización. Para nosotros, esas sandalias que lleva Peralta son las típicas que llevan los estadounidenses cuando van de vacaciones. El hecho de que Holt haga referencia a ellas como «sandalias de guiri» es un guiño a la cultura de llegada que provoca risa fácil. Podría también considerarse que es un chiste basado en el sentido de identidad nacional, puesto que es un término que sólo se utiliza en la cultura española y es muy característico de la misma.</p> <p>La versión doblada opta simplemente por dejarlo en esas sandalias, puesto que, ya que la imagen acompaña, el espectador podrá llegar él solo a averiguar qué tipo de sandalias son. En este caso podríamos decir que se trata de una modulación.</p>			

FICHA 8			
T01 E03 (1:36)			
V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
JAKE PERALTA: you're dressed exactly like the Lady Killer.	JAKE PERALTA: vas vestido igual que el asesino de mujeres.	JAKE PERALTA: vas exactamente igual que el Rompecorazones.	V.S: extranjerización V.D: omisión y adaptación
BOYLE: Damn it! This is the Jeffrey Dahmer's corduroys all over again.	BOYLE: Maldita sea. Esto es otra vez lo de los pantalones de Jeffrey Dahmer.	BOYLE: Mierda. Ya vuelven a estar de moda estos jerséis.	
<p>Charles lleva puesto un jersey exactamente igual al de un asesino que están buscando. A su vez hacen referencia a un incidente que tuvo lugar en el pasado en el que Charles se puso unos pantalones de pana similares a los de Jeffrey Dahmer, un asesino en serie muy conocido en Estados Unidos. En la versión subtitulada se ha mantenido la referencia utilizando la extranjerización y dejando que sea el espectador el que se adapte a la cultura origen. Por su parte, la versión doblada omite esta referencia y opta por una simplificación adaptada, sin mencionar a dicho personaje. En este caso, el doblaje ha optado por otra posible traducción de ese término que en este contexto puede dar lugar a error porque omite la palabra asesino.</p>			

FICHA 9			
T 01 E19 (00:15)			
V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
AMY: what are these?	AMY: ¿qué es esto?	AMY: ¿qué es esto?	V.S: adaptación del término ETS.
BOYLE: these, madam, are STDs.	BOYLE: esto, señorita, son SIDA.	BOYLE: esto, señorita, son ETS.	V.D: traducción literal de ETS.
PERALTA: wat are you talking about, buddy?	PERALTA: ¿de qué hablas, colega?	PERALTA: ¿de qué estás hablando, tío?	Ambas versiones utilizando adaptaciones y familiarizaciones.
BOYLE: STDs. Save the Dates. For my wedding.	BOYLE: SIDA, Súper Invitación de Acontecimiento.	BOYLE: ETS. Espero Tu Sí.	
PERALTA: hey, just out of curiosity. How many people are you giving STDs to?	PERALTA: Simple curiosidad ¿a cuántas personas has dado SIDA?	PERALTA: oye, solo por curiosidad. ¿a cuánta gente le has pasado tus ETS?	
BOYLE: lots. Like a hundred. (...) oh okay. I get it. STD has another meaning. You're gross and no one	BOYLE: a mucha gente, como a una centena. (...) Bueno sí. SIDA tiene otro significado. Malpensados,	BOYLE: a mucha. A unas cien personas. (...) Ah, lo pillo. Que ETS también significa Enfermedad de	

else is gonna think that. (...)	Nadie va a pensar mal. (...)	Transmisión Sexual. Nadie más va a pensar eso.	
AMY: will your first dance be to “you give me fever”?	AMY: ¿tu primer baile será “me das fiebre”?	AMY: ¿tu primer baile será “tú me das fiebre”?	
SARGE: will you be serving crabs at the reception?	SARGE: ¿se darán ladillas en la recepción?	SARGE: ¿habrá setas y hongos en la recepción?	
GINA: do you have herpes?	GINA: ¿tienes herpes?	GINA: ¿tienes herpes?	
PERALTA: we love you buddy. Wards and all. Sorry, I made a rash decision, I was itching to say it. Okay I’m done.	PERALTA: te queremos, tío, verrugas incluidas. Sin ánimos de escocer. Si no lo decía, me hubiera salido urticaria. Vale, ya paro.	PERALTA: Te queremos, tío, hasta con verrugas. Perdona, me he precipitado. Me picaba no decirlo. Vale, basta.	

Esta conversación surge a raíz de que Charles les da invitaciones a su boda a las que ha llamado STD (siglas en inglés para referirse a las ETS, enfermedades de transmisión sexual). Es entonces cuando todos empiezan a hacer juegos de palabras relacionados con las mismas. Por un lado, el sargento Jeffords hace referencia a los *crabs*, que aparte de significar cangrejo en las ETS se refiere a “ladillas”. Ocurre de igual forma con *rash*

(sarpullido) y con *itching* (picor). En ambos casos se ha recurrido a un juego de palabras aprovechando que todas pertenecen al campo de las ETS.

En la versión doblada optan por una **traducción literal** de STD (ETS) mientras que la subtitulada opta por SIDA lo cual no es de correcto, pero quizá ha pensado que el término ETS no esté tan extendido como el de SIDA.

Cuando le preguntan si su primer baile será *You give me fever* hace un juego de palabras con el tema de Peggy Lee (1958) y el hecho de que estén hablando de transmitir enfermedades. Tanto el doblaje como la subtitulación han optado por una **traducción literal** para que no se pierdan las dos connotaciones de la broma.

En el caso de los términos utilizados para describir las ETS y que están dentro del mismo campo semántico, se juega, sobre todo, con la polisemia. Por un lado, hongos le da un toque humorístico en un intento por mantener el chiste, de índole internacional. No obstante es a expensas de un cambio semántico, ya que en castellano es mucho más complicado jugar con la polisemia que viene de palabras homófonas, cosa que en inglés ocurre con mucha más frecuencia. El término sarpullido se ha neutralizado en la versión doblada, perdiendo así el sentido con la frase *me he precipitado*. La versión subtitulada hace una propuesta muy buena y bastante interesante que sí que es capaz de mantener el tono y la connotación referente a las ETS. Por último *itching* se ha solventado bastante bien en ambos casos. Por lo tanto, en general se ha optado en casi todos los casos por la **polisemia**.

FICHA 10

T01 E11 (10:30)

V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
JAKE PERALTA: a safe house watching <i>Safe</i> <i>House</i> is a safe safe house house.	JAKE PERALTA: un piso franco que ve <i>El Invitado</i> es un piso francamente seguro.	JAKE PERALTA: un refugio donde se ve <i>Casa Segura</i> es un refugio seguro seguro.	V.S: familiarización V.D: adaptación libre

En el original juega con el título de la película (piso franco). El título de la película en español, *El invitado*, añade la complejidad de tener que hacer ese mismo juego de

palabras sin que suene a piso franco. No obstante, la versión subtitulada lo ha solventado bien. La versión doblada ha utilizado una **adaptación** quizá demasiado libre, pues ha cambiado el título de la película y lo ha ajustado para que consiga crear el juego de palabras.

FICHA 11
T01 E06 (00:35)

V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
JAKE: okay, let me guess. You are dumpy Chuck Norris.	JAKE: Deja que adivine. Eres Chuck Norris regordete.	JAKE: Lo adivinaré. Eres Chuck Norris regordete.	V.S: extranjerización V.D: extranjerización
BOYLE: No, I'm-	BOYLE: No, soy...	BOYLE: No, eh...	
ROSA: Dumpy Ron Weasley.	ROSA: Ron Weasley regordete.	ROSA: Ron Weasley regordete.	
SARGE: He's obviously Miranda from <i>Sex and the City</i> .	SARGE: evidentemente es Miranda de <i>Sexo en Nueva York</i> .	SARGE: evidentemente es Miranda de <i>Sexo en Nueva York</i> .	

Charles aparece disfrazado porque le encanta Halloween, pero nadie entiende su disfraz exactamente, así que se aventuran a adivinar qué puede ser.

En este fragmento encontramos varios referentes culturales. Son muchísimos los que hay a lo largo de toda la serie. En este pasaje en concreto encontramos alusiones a Chuck Norris, Ron Weasley (personaje de Harry Potter) y a Miranda, un personaje de la serie de *Sexo en Nueva York*. Todos son personajes pelirrojos, similares a la peluca que lleva Charles. En ninguna de las versiones se ha procedido a la naturalización, sino

que se ha optado por la **extranjerización** técnica que consideramos es la más acertada en este caso.

FICHA 12

T01 E06 (01:35)

V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
BOYLE: Santiago. I know you hate Halloween but stick with me and I promise you you'll love it.	BOYLE: Santiago, sé que no soportas Halloween, pero ven conmigo, te prometo que te va a encantar.	BOYLE: Santiago, ya sé que odias Halloween, pero quédate conmigo y te prometo que te encantará.	V.S: traducción literal V.D: traducción literal
SANTIAGO: Can you magically make everyone kind, sober and fully dressed?	SANTIAGO: ¿puedes convertirlos en gente amable, sobria y bien vestida?	SANTIAGO: ¿puedes hacer que sean amables, sobrios y estén vestidos?	
JAKE: kind, sober and fully dressed. Good news everyone. We found the name of Santiago's sex tape.	JAKE: <i>Amable, sobria y bien vestida.</i> Acabamos de dar con el título del vídeo porno de Santiago.	JAKE: <i>Amable, sobria y vestida.</i> Averigüemos cuál es el nombre de la peli porno de Santiago.	

Title of your sex tape o en español título del video porno es una referencia que está presente a lo largo de toda la serie y que el personaje de Jake utiliza con frecuencia, sobre todo con el personaje de Amy. En este caso, se ha recurrido a una **modulación** A su vez, esta referencia es un guiño a la frase *that's what she said* (eso me dijo ella) que siempre dice el personaje de Michael en la serie *The Office*. Esto ocurre en

ocasiones, y siendo los mismos creadores en ambas series, que se hagan guiños a personajes que pueden tener un cierto paralelismo entre sí y es algo que los seguidores de ambas series les encanta reconocer fragmentos de sus series favoritas en otras distintas.

FICHA 13			
T01 E21 (00:16)			
T01 E21 (15:35)			
V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
JAKE: so, he wouldn't say what happened, which can only mean one thing. GINA: he's in a fight club.	JAKE: No cuenta por qué ha sido. Solo puede ser una cosa. GINA: está en un club de la lucha.	JAKE: Que no nos diga lo que ha pasado solo puede significar una cosa. GINA: que está en el club de la lucha.	
V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
JAKE: I'm telling you; this machine is broken. Ask me a question. SARGE: is Jay-Z really your favorite artist? JAKE: yes.	JAKE: te digo que está roto. Hazme una pregunta. SARGE: ¿Jay-Z es tu artista favorito? JAKE: sí. PM: mentira.	JAKE: Se lo aseguro. La máquina está estropeada. Hágame una pregunta. SARGE: ¿Jay- Z es tu artista favorito? JAKE: Sí, por supuesto. PM: miente.	

POLYGRAPH MAN: Lie. JAKE: see? It's busted. SARGE: is it? Or is Taylor Swift really your favorite artist? JAKE: no. PM: Lie. JAKE: All right fine. She makes me feel things.	JAKE: ¿ves? Roto. SARGE: ¿lo está? ¿o tu artista favorito es Taylor Swift? JAKE: no. PM: Mentira. JAKE: Vale, bien, lo es. Despierta cosas en mí.	JAKE: está estropeada. SARGE: ¿lo está? ¿o tu artista favorito es Taylor Swift? JAKE: No. PM: miente. JAKE: está bien. Lo es. Me hace sentir cosas.	
--	--	--	--

Una vez más, encontramos casos de referentes culturales que no se han traducido, sino que se ha recurrido a la técnica de la **extranjerización**, es decir, que se han dejado tal cual estaban en el original.

FICHA 14

T01 E06 (02:00)

V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
JAKE: Just arrested my first Halloween idiot. He was trying to rob a bank but	JAKE: Acabo de detener a primer idiota de Halloween de la temporada.	JAKE: He detenido a mi primer idiota de Halloween de la temporada.	V.S: naturalización V.D: omisión menor y modulación

had a little trouble with the getaway.	Pretendía robar un banco, pero tuvo problemas con la huida.	Intentaba robar un banco y tuvo algún problemilla con la huida.	
JAKE: trying to “split”, huh? Don’t worry, I’m sure you’ll get out on a “peel”.	JAKE: ¿Necesitas una pelada, eh? Tranquilo. Seguro que puedes dejarte la piel.	JAKE: ¿intentando huir, eh? No te preocupes, seguro que resbalarás con la piel.	

Es el primer capítulo de Halloween. Es un día ajetreado en la comisaría. Jake está hablando de que ha detenido a un hombre estúpido que ha intentado atracar un banco vestido de plátano y le han pillado. En este caso el juego de palabras que hace tiene que ver con el campo semántico del plátano en inglés. Split (*banana Split*) que hace referencia a huir del sitio, a “pirarse” y *peel*, que en inglés significa pelar (pelar el plátano), pero también es como un santiamén. Una vez más nos encontramos que en español es muy difícil encontrar un equivalente, pues el juego se ha creado por homófonas y polisemia. La versión subtitulada ha optado por una **naturalización** algo forzada. Es cierto que en la imagen se ve al tipo en concreto tener problemas para salir por la puerta giratoria debido a su disfraz, pero sentimos que en el original tiene más gancho. La segunda broma, la de pelar, también parece algo forzada. La versión doblada hace una **omisión** de la primera broma, y opta por dejar la segunda, perdiendo así parte de la carga humorística de dicha broma.

FICHA 15

T01 E06 (02:31)

V.O.	V.O.S.E.	V.D.	ESTRATEGIA
<p>HOLT: I'm 100% sure you'd be caught.</p> <p>JAKE: ho, ho, ho all right. Challenge accepted.</p> <p>HOLT: I didn't issue a challenge.</p> <p>JAKE: fine, I'll issue it for you.</p>	<p>HOLT: Estoy cien por cien seguro que le detendrían.</p> <p>JAKE: vale, acepto el reto.</p> <p>HOLT: No era un reto.</p> <p>JAKE: Me lo tomaré como uno.</p>	<p>HOLT: Estoy cien por cien seguro que le atraparíamos.</p> <p>JAKE: Muy bien, desafío aceptado.</p> <p>HOLT: no era un desafío.</p> <p>JAKE: Vale, pues lo lanzo yo.</p>	<p>Referentes culturales que se han mantenido como en el original, es decir, extranjerización.</p>

Es el mismo capítulo de Halloween que se analizaba en la ficha anterior. En esta secuencia Jake dice que todos los ladrones a los que cogen son bastante torpes y que él tendría muchas más habilidades, que nadie podría pillarle cometiendo un delito. Tanto Holt como el resto de sus compañeros se ríen de él diciendo que le pillarían seguro y Jake “acepta el reto”. Es precisamente esta frase la que hace un guiño al personaje de Barney Stinson en *Cómo conocí a vuestra madre*. Barney siempre se toma todo como un reto personal porque tiene que demostrar que tiene razón y que puede hacerlo todo, un rasgo de personalidad algo infantil en personas de su edad y que se puede extrapolar perfectamente al personaje de Jake. Es un **referente cultural** a un personaje de otra *sitcom* bastante conocida y que el público meta, sobre todo gente joven, puede llegar a relacionar con la serie de la que proviene. No obstante, para ello la traducción, especialmente en la versión doblada, tendría que utilizar exactamente el mismo término que utiliza la versión doblada de *Cómo conocí a vuestra madre*.

6. CONCLUSIONES

Tras realizar el análisis de los diferentes episodios hemos llegado a varias conclusiones. Por un lado, para los referentes culturales hemos podido observar que la técnica que predomina es la extranjerización. Esto puede deberse, principalmente, a que vivimos en un mundo cada vez más globalizado y homogéneo. En el caso de las *sitcoms*, Estados Unidos es el país exportador por excelencia de este tipo de productos audiovisuales y por ello, solemos estar bastante expuestos a la cultura estadounidense, aunque evidentemente habrá ciertos aspectos de la misma que nos resulten completamente ajenos. No obstante, al tratarse de una serie de 2013, podemos asumir que la mayor parte del público meta va a conocer la gran mayoría de referencias que se utilizan sin necesidad de adaptarlas, pues, una vez más, chirriaría a oídos del espectador español que cualquiera de los personajes de la serie hiciese alguna referencia o alusión a Arguiñano o a Chicote, porque de alguna manera se entiende que, aunque el producto esté doblado o subtulado, no es de origen español.

Esto nos lleva a nuestro siguiente punto, el del *skopos*. A lo largo del presente trabajo hemos manifestado la importancia de hacer que el producto suene natural, es decir que, mediante el proceso de familiarización y adaptación e incluso a través de la modulación, el espectador no pueda identificar que el producto es una traducción, sino que está escuchando o leyendo un producto original aunque este no lo sea. Por tanto, se contradice un poco con lo anterior, donde dejamos los referentes culturales tal como el original y proporcionamos al producto un poco de ese sabor local a expensas de que tengamos la sensación de que es totalmente creado en España. Por tanto, el elemento al que se le dé prioridad condicionará todo el proceso de traducción y las técnicas a las que se recurra.

Por otro lado, lo anterior cambia totalmente cuando se traduce el humor. A raíz del análisis pormenorizado que se ha llevado a cabo en este trabajo nos hemos dado cuenta de lo difícil que es traducir el humor y la cantidad de factores y restricciones que se han de tener en cuenta a lo largo del proceso. Tal como se ha visto en el análisis, la versión doblada y la subtulada difieren a menudo en la utilización de uno u otro término. Nos ha sorprendido cómo hay casos en los que cambia totalmente. Si tenemos en cuenta que lo más importante es el trasvase del humor de una lengua a otra y que produzca el mismo efecto, entonces la creatividad y disparidad en ambas versiones tiene coherencia. Si se ha adaptado y compensado el guion priorizando el humor y se ha conseguido provocar la

risa, entonces es un buen doblaje o una buena subtítulo, aunque esto suponga modificar el original. No obstante, a menudo es necesario adaptar el guion a la hora de doblar o subtítular y más teniendo en cuenta que el traductor es un elemento clave en el proceso, pues no se dedica meramente a traducir, sino que ha de poseer conocimientos de la lengua original, pero sobre todo de la lengua meta, de sus modismos, refranes, dichos, expresiones típicas o rasgos característicos del humor de la cultura de llegada.

Nos surge la duda de por qué esa imperante necesidad de adaptar todos los productos lo máximo posible a la cultura de llegada, pues al final el espectador es consciente de que quizá lo que esté viendo no sea un producto original de su país y por tanto, es normal que haya aspectos culturales del mismo que le sorprendan. No entendemos muy bien este punto y creemos que sería interesante para posibles proyectos ahondar más en esta cuestión.

A raíz de lo anterior nos hemos dado cuenta de que, si bien hay ciertos rasgos del humor que son universales, o que pueden hacer gracia a la gran mayoría del público meta aunque provengan de culturas diferentes, siempre habrá ciertas bromas, juegos de palabras y dobles sentidos que no producirán el efecto esperado en el espectador. Si bien estamos en una era de homogeneización donde las culturas están sobre todo influenciadas por los productos estadounidenses y británicos, aún conservan rasgos intrínsecos de un humor propio de las mismas. Es precisamente en esa idiosincrasia donde se observa que es difícil a la par que bonito que el humor no siempre sea universal. Dejar que sea el espectador el que decida lo que le hace gracia, lo que no, y que haya bromas que no se adapten y que el público no las comprenda. Es precisamente ahí donde radica la dificultad, en la belleza de la incertidumbre.

Trabajos citados

- Adewuni. (20 de diciembre de 2010). Linguistics and Culture Experts as a Crossroad: Limitations in Formulating an Experimental Translation Theory. *Translation Journal*.
- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Aguirre de Cárcer, M. (2008). Traducir 'Los Simpson'. *Quaderns de Filologia-Estudis Literaris*, 13, 17-19.
- Aixelá, J. (1996). En C. s. translation, *Translation, power, subversion* (págs. 52-78).
- Aja Sánchez, J. L. (2019). *Introducción a la teoría de la traducción*. Madrid.
- Bermejo Mozo, R. (2021). la traducción para voces superpuestas. Particularidades, procesos y mercado. *Mujeres en la traducción audiovisual: perspectivas desde el mundo académico y profesional*, 199-215.
- Botella, C. (2007). Aproximación al estudio del doblaje y la subtitulación desde la perspectiva prescriptivista y la descriptivista: la traducción audiovisual. *Revista electrónica de estudios filológicos*.
- Bouabdellah, O. (2019). Los referentes culturales en las películas de Shrek: un estudio de caso sobre las versiones substituidas y dobladas del inglés al árabe. Universidad de Córdoba.
- Castro Roig, X. (2001). Traducción de películas . En M. Duro Moreno, *La Traducción para el doblaje y la subtitulación* (págs. 267-298). Cátedra.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2013). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *Trans. revista de traductología*, 13-34.
- Chiaro, D. (5 de Noviembre de 2012). Encyclopedia of advanced linguistics. *Audiovisual translation*.
- Fernández-Miranda-Nida, M. (2016). Lengua y cultura en la obra de Eugene A. Nida, la equivalencia dinámica: críticas y defensores. *Entreculturas. Revista de Traducción y Comunicación Intercultural*, (9),, 23-36.
- Fodor, I. (1976). *Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetic nd psychological aspects*. Buske.
- Gambier, Y., & Van Doorslaer, L. (2010). *Handbook of Translation Studies*. John Benjamin Publishing.
- Gil Barjadí, A., & Presas, M. (2008). Procedimientos, técnicas estrategias; operadores del proceso traductor. Barcelona.

- Marset, R. (2008). Algunas reflexiones en torno a la traducción audiovisual (TAV). *Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE: Teoría y práctica docente* (págs. 295-310). Onda.
- Martínez Sierra, J. J. (2006). La Manipulación Del Teto: Sobre La Dualidad Extranjerización / Familiarización. *La Traducción del Humor En Tetos Audiovisuales*, 17, 219-231.
- Martínez Sierra, J., & Zabalbeascoa, P. (2017). Humour as a Symptom of Reseach Trends in Translation Studies. *MonTI*, 29-48.
- Mateos, J. (2013). La traducción de los referentes culturales en el doblaje de la serie The Sopranos. *Fòrum de recerca* (18), 777-794.
- Nash, W. (1985). *The Language of Humour: Style and Technique in Comic Discourse*.
- Nida, E. (2012). *Sobre la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nida, E., & Taber, C. (1974). *The Theory and Practice of Translation*. Brill Archive.
- Orrego, D. (2013). *Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital*, 297-320.
- Orrego, D. (2013). *Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital*. *Mutatis Mutandis*, 297-320.
- Orrego, D. (2013). *Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital*.
- Pérez Rojas, N. (2020). Análisis de la subtitulación del humor de inglés a español y de español a inglés: Community y Paquita Salas.
- Ponce Márquez, N. (2008). Diferentes aproximaciones al concepto de equivalencia en la traducción y su aplicación en la práctica profesional. *revista electrónica de estudios filosóficos* (15).
- Ranzato, I., & Zabalbeascoa, P. (2022). The portrayal of real- life people in audiovisual translation. *Miedzy Oryginalem a Przekladem*, 11-29.
- Roales, A. (2014). Subtitulación: características, modalidades y tipos de subtítulos. *Estudio crítico de los programas de subtitulación profesionales. Carencias en su aplicación para la didáctica. Propuesta de solución mediante conjunto de aplicaciones integradas*.
- Santana, B. (9-11 de febrero de 2005). La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión. *Actas del II COngreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid.

- V.P., R., & Abril C.A.H & Parra, M. (2017). El lenguaje soez como reflejo de la cultura: conceptualización y taxonomía para la traducción audiovisual al español. *Futhark. Revista de Investigación y Cultura* (12).
- Verhaert, A. (., & (2008), M. S. (2008). Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera. *Estudis sobre la traducció*. Universitat Jaume I: New Series- Themes in Translation Studies, 8.
- Villena Mateos, J. (2013). La traducción de los referentes culturales en el doblaje de la serie The Sopranos. Castellón.
- Vives Xumet, J. (2013). Análisis de la traducción para el doblaje de los referentes culturales, en España e Hispanoamérica, n películas infantiles: el caso de Madagascar. Universitat de Vic: TFG.
- Whitman, C. (1992). *Through the dubbing glass*. Nueva York: Peter Lang.
- Zabalbeascoa, P. (1993). *Developing translation studies to better account for audiovisual texts and other new forms of text production: with special attention to the TV3 version of Yes, Minister*.
- Zabalbeascoa, P. (1994). Factors in dubbing television comedy. *Pespectives: studies in traductology*. Obtenido de <https://www.researchgate.net/publication/254334054>
- Zabalbeascoa, P. (1996). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. 235-257.
- Zabalbeascoa, P. (1997). Dubbing and the nonverbal dimension of translation. *ACADEMIA*, 327-342.
- Zabalbeascoa, P. (1997). Dubbing and the nonverbal dimension of translation. *Dubbing and the nonverbal dimension of audiovisual translation*, 327-342.
- Zabalbeascoa, P. (2001). La traducción del humor en textos audiovisuales. En M. Duro, *La traducción pra el doblaje y la subtitulación* (págs. 251-263). Madrid: Cátedra.