



COMILLAS

UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

La traducción del humor

Comparación entre la traducción al español peninsular
y al de Latinoamérica en la serie *Drôle*

Estudiante: **Leilany Carreño Fernández**

Director: Prof. Xavier Bocquier

Madrid, abril 2024

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
FINALIDAD Y MOTIVOS	2
ESTRUCTURA	3
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	4
2. MARCO TEÓRICO	8
2.1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL Y EL DOBLAJE	8
2.1.1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL, DEFINICIÓN Y ESPECIFICIDADES	8
2.1.2. MODALIDADES DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	9
2.1.3. EL DOBLAJE	12
2.1.4. LA ORALIDAD PREFABRICADA	16
2.2. EL ESPAÑOL NEUTRO EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	17
2.2.1. DEFINICIONES DEL ESPAÑOL NEUTRO	17
2.2.2. EL NACIMIENTO Y CONTEXTO DEL ESPAÑOL NEUTRO	18
2.2.3. CARACTERÍSTICAS DEL ESPAÑOL NEUTRO	19
2.2.4. POSTURAS ANTE EL ESPAÑOL NEUTRO	21
2.3. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR	24
2.3.1. EL HUMOR EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	24
2.3.2. LOS TIPOS DE HUMOR	25
2.3.3. IMPLICACIONES DEL ESPAÑOL NEUTRO EN LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR	27
2.3.3.1. LAS REFERENCIAS CULTURALES COMO ELEMENTO HUMORÍSTICO	27
2.3.3.2. LA TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE SEXUAL	28
2.3.4. ASPECTOS PRAGMÁTICOS DE LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR	29
2.3.5. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN DEL HUMOR	31
3. METODOLOGÍA DEL TRABAJO DE ANÁLISIS	33
3.1. FASES DE LA INVESTIGACIÓN	33
3.2. CRITERIOS PARA LA COMPILACIÓN DEL CORPUS Y LAS FICHAS DE TRABAJO	34
3.3. JUSTIFICACIÓN DEL MATERIAL AUDIOVISUAL SELECCIONADO	36
4. OBJETIVOS Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	38
5. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN	40
6. CONCLUSIONES	61
REFERENCIAS	68
ANEXOS	77
ANEXO 1: RECOPIACIÓN DE DATOS OBTENIDOS EN LAS FICHAS	77

ÍNDICE DE CUADROS

CUADRO 1. MODALIDADES DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DEL MACROMODO REVOICING	10
CUADRO 2. MODALIDADES DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DEL MACROMODO CAPTIONING	11
CUADRO 3. TIPOS DE SINCRONIZACIÓN EN EL DOBLAJE	13
CUADRO 4. VENTAJAS Y DESVENTAJAS DE LAS MODALIDADES DE DOBLAJE Y SUBTITULACIÓN	15
CUADRO 5. CATEGORIZACIÓN DE EFECTOS CONTEXTUALES	30

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. ELEMENTOS HUMORÍSTICOS TRASVASADOS EN LOS DOBLAJES	62
FIGURA 2. ELEMENTOS HUMORÍSTICOS DEL DOBLAJE PENINSULAR	63
FIGURA 3. ELEMENTOS HUMORÍSTICOS DEL DOBLAJE NEUTRO	63
FIGURA 4. ELEMENTOS DE HUMOR PERDIDOS DEBIDO AL ESPAÑOL NEUTRO CON RESPECTO A LA VERSIÓN ORIGINAL.	64
FIGURA 5. ELEMENTOS DE HUMOR PERDIDOS DEBIDO AL ESPAÑOL NEUTRO CON RESPECTO A LOS ELEMENTOS CONSERVADOS EN LA VERSIÓN PENINSULAR.	
FIGURA 6. CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA DEBIDO AL ESPAÑOL NEUTRO	65

INTRODUCCIÓN

El humor es un concepto de considerable complejidad, y esto se debe, en gran parte, a que es uno de los aspectos más distintivos de una cultura. Este fenómeno implica el uso de expresiones idiomáticas, referencias culturales y elementos propios de una comunidad, con los cuales los miembros de dicha cultura se identifican. En el ámbito de la traducción, esto plantea un desafío significativo, ya que implica adaptar las referencias culturales que puedan resultar graciosas únicamente en el contexto original, de manera que generen el mismo efecto en la cultura meta.

Sin embargo, nos preguntamos ¿qué sucede cuando la traducción no está destinada a una sola cultura meta, sino a veinte? El mundo hispanohablante es muy vasto, incluye 485 millones de hablantes nativos distribuidos en veintidós países (ASTEX, 2024), que representan veintidós culturas distintas. A pesar de esta diversidad, la tendencia actual de doblaje es realizar dos versiones en este idioma: una para España y otra para el resto de los países de Latinoamérica. Esta última versión se caracteriza por evitar regionalismos y referencias asociables a cualquier cultura, pues busca que sea comprensible y aceptada para el amplio público al que se dirige.

En este contexto, donde el propósito principal del contenido audiovisual humorístico es entretener y provocar risas, ¿no representa la traducción para una audiencia tan diversa un desafío que podría resultar en una posible pérdida del humor original? Por lo tanto, en el presente trabajo nos interesa comprobar el tratamiento que recibe el humor en el español neutro y, para distinguir si se trata de una pérdida inherente al proceso de traducción o a una relacionada con la neutralización del lenguaje, compararemos la obra con el doblaje peninsular.

Este estudio podría tener un impacto significativo, puesto que, en el ámbito audiovisual, las investigaciones actuales que existen sobre la traducción del humor se centran en el análisis de las estrategias y las decisiones traductológicas empleadas, así como en la evaluación de cuánto del humor original se conserva en la versión meta. Sin embargo, son escasos los estudios que abordan las implicaciones de las dos variantes del español utilizadas en el doblaje de obras audiovisuales, y aún menos investigación se ha realizado sobre cómo estas variantes afectan al humor.

FINALIDAD Y MOTIVOS

La idea de realizar este trabajo surge de nuestra experiencia personal en el campo de la traducción audiovisual y los desafíos que encontramos al utilizar el español neutro. Durante nuestros estudios universitarios en la Universidad de Ginebra, donde en las clases había estudiantes de al menos siete nacionalidades hispanohablantes, nos dedicábamos principalmente a traducir textos informativos, especializados y de difusión internacional. En ese contexto, siempre procurábamos utilizar términos lo más «neutros» posible. Sin embargo, en España, al cursar la asignatura de traducción audiovisual, el enfoque de trabajo resultó completamente diferente. Para que el doblaje cumpla con su objetivo, se procura imitar el lenguaje oral, incluso el coloquial, con el fin de lograr una mayor naturalidad y conexión con el espectador.

Por ejemplo, se prefería traducir expresiones como «*so nice*» por «¡qué güay!» en lugar de «¡fantástico!», pues, aunque este último transmite el significado, no es la forma en la que un hablante nativo expresaría emoción. Sin embargo, en otras variantes del español no se utiliza la expresión «¡qué güay!», sino «¡qué padre/ qué chido!», por ejemplo. Aunque la profesora alentaba a los estudiantes a usar estas expresiones más propias de otras variantes, esta práctica no se observa en los doblajes de Latinoamérica, pues no se permite utilizar ningún tipo de regionalismos.

A medida que avanzábamos en las prácticas traductológicas, nos dimos cuenta de que, al tratar de mantener un español comprensible para todos, estábamos limitando nuestras expresiones coloquiales y perdiendo matices de la oralidad, llegando incluso a sonar artificiales. Aunque se alentaba el uso de otras variantes en clase, la inquietud radicaba en no poder aplicar lo aprendido en el ámbito profesional, pues para trabajar para producciones latinoamericanas, se obliga a traducir a este español tan desprovisto de sabor.

Desde nuestra experiencia en la traducción de contenido audiovisual para doblaje, comprendimos la necesidad de recurrir a regionalismos para mantener el lenguaje coloquial y el humor en muchos casos. Por ello, se decidió llevar a cabo un estudio que confirmara o desmintiera nuestras suposiciones, que evidenciara la influencia del español neutro en la traducción del humor y que al mismo tiempo sirviera para invitar a los profesionales de la traducción a reflexionar sobre este aspecto.

Así pues, este trabajo no es un estudio teórico, sino más bien práctico, donde la teoría se utiliza únicamente para describir los elementos fundamentales que nos ayudarán a comprender y analizar nuestro objeto de estudio. Para ello, nos enfocaremos en analizar la serie francesa *Drôle* en su versión doblada, ya que este formato permite expresar mejor la oralidad al no tener las restricciones de espacio y simplificación presentes en la subtitulación. Además, se seleccionó esta serie debido a su contenido humorístico, las referencias culturales presentes y la naturaleza coloquial de la trama.

ESTRUCTURA

El presente trabajo se compone de 6 bloques. Los primeros servirán como base teórica que subyace al análisis y a las conclusiones. En el bloque 1, se introducirán los estudios previos y las contribuciones de diferentes académicos relacionadas con el tema de investigación, a saber, las teorías de traducción general, traducción audiovisual, traducción del humor e investigación sobre el español neutro. El bloque 2 se centrará en definir los conceptos claves para este trabajo y exponer las principales teorías y posiciones en torno a los temas que conciernen el trabajo. Este bloque se desarrollará de la siguiente manera: en primer lugar, se definirá la traducción audiovisual y se expondrá sus principales modalidades, con particular atención en el proceso y las características del doblaje, así como en la oralidad prefabricada. Después, se abordará la cuestión del español neutro en la traducción audiovisual, presentando su concepto, razones de su práctica y características morfológicas, fonéticas y léxicas, junto con diferentes posturas al respecto. En seguida, se abordará el tema del humor y se presentarán elementos importantes para su traducción, como las referencias culturales y el lenguaje sexual, además de presentar tres taxonomías fundamentales para el análisis de las fichas de trabajo. En el bloque subsecuente, se describirá la metodología empleada para el análisis y el proceso de elección del material audiovisual. En el bloque 4 se delimitará la pregunta de investigación y se presentarán los objetivos secundarios que contribuirán a alcanzar el objetivo principal. El bloque 5 constará del análisis de los chistes, permitiendo recolectar los datos necesarios para determinar los resultados. Finalmente, en el bloque 6 se interpretarán los datos obtenidos, se dará respuesta a los objetivos planteados y se comprobará la hipótesis. En el anexo, se incluye un cuadro que recoge y resume los datos obtenidos de cada ficha de análisis individual. Este cuadro proporcionará una visión global de todas las fichas y permitirá interpretar sus datos para así crear las gráficas que respaldarán nuestras conclusiones.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La traducción audiovisual es una disciplina relativamente joven que se empieza a investigar a partir de 1960 (Mayoral Asensio, 2001a). Sin embargo, la literatura entonces existente se ceñía a los estudios y descripciones generales de la traducción (Mayoral Asensio, 2001a). En el material actualmente disponible sobre la traducción audiovisual todavía podemos encontrar rastros de algunas teorías y técnicas que han servido de base para las investigaciones más recientes.

En primer lugar, cabe mencionar la aportación del estadounidense Lawrence Venuti sobre los conceptos de *domestication* y *foreignization* que propuso en su libro *The Translator's Invisibility* (2018), estas son nociones fundamentales en la traducción audiovisual pues ayudan a determinar las estrategias traductológicas que se emplearán en el doblaje de los productos audiovisuales. Autores como Martínez Sierra (2008), Ramière (2019), Díaz Cintas (2005), Botella Tejera (2006) y Delabatista (1996) retoman dichos planteamientos.

Vermeer, a finales de la década de 1970, desarrolla la teoría del escopo, un aporte valioso para la teoría de traducción general y que será un pilar en la toma de decisiones y elección de prioridades en la traducción audiovisual del humor. En ella se determina que la finalidad es el factor principal que condiciona el proceso y el resultado de la traducción (Reiss y Vermeer, 2014).

Una de las investigadoras más reconocidas del campo de la traducción es sin duda Amparo Hurtado, quien estableció una taxonomía de técnicas de clasificación general que se puede aplicar a cualquier género textual, incluida la traducción del humor, y sirve para evaluar la equivalencia del texto traducido comparado con el original (Hurtado Albir, 2001). Dicha aportación representa un gran soporte para el análisis de los corpus paralelos, sin embargo, debido a que otros autores como (Chiaro, 2006), Delabastita (1996), Dore (2020) y Martínez Sierra (2014) proponen taxonomías de estrategias adaptadas a la traducción del humor en medios audiovisuales, serán estas últimas las que emplearemos para llevar a cabo el análisis del presente trabajo.

Si nos adentramos específicamente en el ámbito que compete esta investigación, cabe señalar a dos de los teóricos más influyentes del lenguaje del humor: Raskin y Attardo. Si bien la investigación del humor no es un tópico reciente, pues se ha analizado a lo largo de la historia desde los tiempos de Plato (427 a. C) y Aristóteles (384 a. C), las obras producidas por estos

autores contemporáneos han marcado un hito en el campo de estudio (Dore, 2020). Por una parte, Raskin contribuyó a clasificar las teorías del humor existentes en tres categorías: incongruencia, superioridad y descarga, lo cual permite entender mejor el humor. No obstante, el aporte más notorio que ha hecho ha sido la llamada «Semantic Script-Based Theory of Humour (SSTH)», que desarrolla en su obra *Semantic Mechanisms of Humour* y se enfoca en el humor verbal (Raskin, 1985). Esta teoría será mejorada posteriormente en por el mismo Raskin junto con Attardo, quienes proponen la «General Theory of Verbal Humor (GTVH)» (Attardo y Raskin, 1991). Asimismo, en sus obras *Encyclopedia of Humour Studies* (Attardo, 2014) y *Routledge Handbook of Humour and Language* (Attardo, 2017), Attardo presenta un amplio panorama del humor desde una perspectiva lingüística, filosófica y psicológica.

En este contexto, la mayor parte de las investigaciones sobre el humor, particularmente en el ámbito de la traducción audiovisual, han tenido lugar en las últimas tres décadas. Zabalbeascoa, Delabastita y Chiaro son pioneros en el campo y son considerados como unas de las autoridades máximas en la materia (Dore, 2020). Por su parte, Patrick Zabalbeascoa, marca un punto de partida con su tesis doctoral *Developping Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production* (Zabalbeascoa, 1993), la cual analiza el humor, las restricciones y prioridades en el doblaje de comedias audiovisuales. Por otra parte, Dirk Delabastita es un autor innovador en materia de traducción audiovisual y en sus obras aborda problemas relacionados con la traducción de chistes, juegos de palabras, y referencias culturales (Mayoral Asensio, 2001). En su obra *Introduction* (Delabastita, 1996) se presenta una serie de estrategias para traducir los juegos de palabras y estas servirán de soporte en el análisis del corpus de este trabajo. Asimismo, Delia Chiaro es una catedrática que se ha centrado en el «Verbally Expressed Humour VEH» y ha escrito un importante número de publicaciones (Chiaro, 1992; Chiaro, 2006; Chiaro, 2014) sobre los desafíos que afrontan los traductores en textos humorísticos.

Las investigaciones de los académicos anteriormente mencionados contribuyeron a la proliferación de literatura en esta área a lo largo de la última década e inspiraron a una nueva generación de investigadores en el tema (Dore, 2020; Veiga, 2009), entre los cuales podemos encontrar a Dore, De Rosa, Fuentes Luque, Veiga, Martínez Sierra, entre otros.

En este sentido, el trabajo de Dore está representado en varias publicaciones, pero la obra *Humour in Audiovisual Translation: Theories and Applications* (2020) ha sido la más destacada y

consultada en la elaboración del presente trabajo. Representa un parteaguas que nos ha ayudado a entender las dificultades de la traducción del humor, así como las aportaciones y puntos de vista de diferentes autores para afrontarlas. Rosa Agost también compone una obra muy clara: *Traducción y Doblaje: palabras, voces e imágenes* (1999). En ella provee un panorama general sobre la traducción audiovisual, el doblaje y otros aspectos teóricos. Igualmente, Martínez Sierra ha realizado diferentes estudios sobre el humor (Martínez Sierra, 2014) en doblajes de *The Simpsons*, en donde busca analizar y comparar la hilaridad presente en la versión original y traducida. Más adelante en el trabajo se hará referencia a su obra *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera* (2008), en donde aborda las modalidades de traducción, las fases del doblaje y ahonda en la categorización de los tipos de chistes y los efectos contextuales.

Cabe mencionar también a Federico Chaume, que se ha centrado en el doblaje y en la investigación de la traducción audiovisual. Ha desempeñado un papel fundamental en el campo de la traducción en España, relacionando las restricciones del doblaje (propuestas por Zabalbeascoa) con estrategias de traducción y proponiendo un modelo de análisis de textos audiovisuales (Martí Ferriol, 2013). Además, en su libro *Cine y Traducción* (2004), Chaume introdujo el concepto de «oralidad prefabricada» que será un punto de referencia en nuestra investigación, pues nos permite determinar lo natural o artificial que resultan los diálogos de doblaje comparados con el lenguaje cotidiano. Asimismo, nos permitirá descubrir si existe pérdida del humor cuando se dobla al español neutro.

Asimismo, podemos mencionar el trabajo de Jorge Diaz Cintas, que, a pesar de centrarse en la práctica de la subtitulación, y no de la modalidad que nos compete en este análisis, ha realizado importantes aportaciones a la traducción audiovisual del humor. Su libro *Teoría y práctica de la subtitulación Inglés- Español* (2003) es «el estudio más completo y profundo [sobre subtitulación] publicado hasta la fecha en cualquier lengua y posee una orientación traductológica superior [...]» (Chaume, 2004, p. 33).

Finalmente, en la investigación del español neutro, destacan varios autores prominentes. Xosé Catro, ha realizado un estudio exhaustivo sobre el tema, basándose en su experiencia profesional como traductor al español neutro en el ámbito audiovisual. En la misma línea, encontramos a Lila Petrella, quien analizó una ley que establece que las producciones dobladas en Argentina y exportadas a otros países hispanohablantes deben mantener la modalidad neutra.

Además, Raúl Ávila, a través de su proyecto DIES-M, se centra en el español neutro que concierne a los medios de comunicación, creando una norma general que busca homogeneizar el lenguaje de los medios internacionales.

Por lo tanto, con respecto al estado de la cuestión, se puede decir que actualmente existen numerosas publicaciones sobre la traducción audiovisual y específicamente sobre la traducción del humor. También podemos constatar que la mayor parte de la literatura en dicha materia se presenta en forma de tesis doctorales y análisis prácticos que en un inicio se basaban en teorías de traducción general para luego adaptarlas al género humorístico. Estas investigaciones han ido en aumento en las últimas décadas probablemente debido al auge y la diversificación de plataformas y contenidos audiovisuales, y buscan comparar las versiones originales y traducidas con ayuda de técnicas y modelos que han evolucionado gracias a las constantes aportaciones de los académicos. Además, mencionamos a algunos académicos que han contribuido en la investigación del español neutro. No obstante, son pocas las investigaciones que se han realizado sobre cómo el uso del español neutro podría contribuir a la pérdida del humor. De ahí la importancia del presente trabajo, que busca convertirse en un eslabón que dé pie al análisis de las consecuencias del español neutro.

2. MARCO TEÓRICO

2.1.LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL Y EL DOBLAJE

Esta sección ofrece un panorama que permite comprender más a fondo las características del objeto de estudio y explora las diferentes modalidades de la traducción audiovisual, así como el proceso que se lleva a cabo para el doblaje. Este apartado permitirá obtener una mejor comprensión de las teorías generales de traducción que contribuyen a cumplir con el propósito específico del doblaje audiovisual.

2.1.1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL, DEFINICIÓN Y ESPECIFICIDADES

La traducción audiovisual (TAV) es una disciplina que forma parte, y más bien se deriva, de los Estudios de Traducción (Martínez Sierra, 2008). No obstante, no existe un consenso general entre los académicos para definirla y categorizarla. Agost (1999, p. 15) define la traducción audiovisual «como una traducción especializada que se ocupa de los textos destinados al sector del cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia». Sin embargo, Chaume (1999) no la considera una especialización de la traducción tal como lo es la traducción económica o jurídica, sino que es una variedad de la traducción, así como lo sería la traducción escrita u oral (interpretación). Como Agost (1999) menciona, los textos audiovisuales comprenden diversos niveles del lenguaje (registros tanto formales como coloquiales) y situaciones comunicativas. Por lo tanto, el material audiovisual podría contemplar desde la transmisión de un juicio que competiría a la especialidad de la traducción jurídica, hasta un documental sobre retinopatías, que atañe a la traducción técnico-científica, pasando por una película fantástica en donde se requieran conocimientos de traducción literaria. Por ende, la traducción audiovisual corresponde a una *modalidad* de la traducción y no a una *especialidad*, pues esta última corresponde al ámbito socioprofesional; así también lo concerta Martínez Sierra (2008). En cualquier caso, los investigadores coinciden en que la traducción audiovisual posee características propias que requieren de determinados conocimientos (Agost, 1999). Mayoral (2001b) indica que la traducción audiovisual presenta ciertas características específicas, tales como la recepción de información a través de los canales auditivo y visual, la participación de diversos agentes como el director, los actores de doblaje, el ajustador, entre otros. Además, destaca que el espectador puede percibir la

traducción como un producto audiovisual original y el material audiovisual se puede mostrar en dos lenguas diferentes de manera simultánea.

Una vez expuestos dichos puntos, consideramos que la definición de Chaume (2004) es la más completa, pues toma en cuenta los pormenores mencionados anteriormente:

La traducción audiovisual es una variedad de la traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística. Estos textos, como su nombre lo indica, aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea [...]. Su complejidad reside en un entramado sígnico que conjuga información verbal e información no verbal codificada según diferentes sistemas de significación simultánea (p. 30).

Otras particularidades propias de la traducción audiovisual son sus usuarios, sus emisores y la intención comunicativa que posee (Agost, 1999). En cuanto al receptor de la traducción, este es indefinido, pues no se puede controlar quién recibe el producto, a pesar de que se elabore para un público determinado. El emisor es generalmente una empresa (estudio cinematográfico, cadena televisiva, etc) que determina el mensaje que se quiere transmitir y pasa por distintos agentes como productores, directores, artistas, periodistas, etc. Finalmente, la intención de los productos audiovisuales puede abarcar desde lo informativo (documental), hasta lo conativo (publicidad) o el entretenimiento (película).

2.1.2. MODALIDADES DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

La traducción audiovisual requiere de «métodos técnicos» para trasladar el mensaje de la lengua de origen a la de destino (Chaume, 2004, p. 31). Dichos métodos técnicos se denominan *modalidades* de traducción audiovisual y se pueden agrupar en dos macrogrupos dependiendo de si el mensaje oral se conserva en el mismo formato oral o si la producción oral se transforma en una escrita (Díaz Cintas, 2009). Antes de entrar en materia, consideramos necesario aclarar, tal como lo hace Martínez Sierra (2008), el concepto de «**modalidad**», pues lo hemos utilizado anteriormente para delimitar el concepto de traducción audiovisual con la acepción de «variedad de traducción que se determina por los rasgos del modo traductor» (Martínez Sierra, 2008, p. 44), es decir, en oposición con la traducción escrita y la oral. Esta, por lo tanto, corresponde a una

«**modalidad general**» de la traducción, mientras que las «**modalidades**» a las que el presente apartado se refiere corresponden a «**modalidades específicas**» de la traducción audiovisual.

Cuando la traducción del producto audiovisual permanece en un formato oral, el proceso se denomina *revoicing*, y consiste en reemplazar la banda sonora original por otra en el idioma de destino y sincronizar el sonido, la eliminación de la banda sonora original puede ser total, como en el caso del doblaje, o parcial, como en el caso de la voz superpuesta. En esta última, el receptor escucha ligeramente la voz original (Díaz Cintas, 2009). Si el mensaje cambia a un texto escrito, entonces se denomina subtitulación (cabe precisar que en inglés se hace una distinción entre el macrogrupo «*captioning*» y el subgrupo «*subtitling*», sin embargo, esta distinción se pierde en español pues ambos términos se traducen por «*subtitulación*» (Dore, 2020, p. 65). Los dos macromodos (*revoicing* y *captioning*) se dividen en modalidades y estas a su vez se dividen en subtipos. A continuación, se presentará un resumen de las diferentes modalidades de la TAV para esclarecer el panorama general, sin intención de ahondar en cada una de ellas y reservando un apartado dedicado al doblaje, pues es la modalidad que nos compete en el análisis del presente trabajo.

El macromodo *revoicing* se divide en 7 modalidades de TAV

Cuadro 1. Modalidades de la traducción audiovisual del macromodo revoicing

Modalidad	Subtipo de modalidad	Explicación
1. Doblaje		Eliminación completa de la banda sonora original y sincronización labial en posproducción.
2. Voz superpuesta		Se perciben simultáneamente la banda sonora original y la traducida.
	Doblaje parcial	Solo se doblan los personajes principales y los secundarios se traducen con voz superpuesta.
	Traducción Garilov	Una sola voz realiza todo el doblaje.

3. Interpretación simultánea de películas		Utilizada principalmente en festivales de películas, pero es poco habitual en nuestros días.
	Traducción a vista	Se lee el guion o los subtítulos de la película que se esté proyectando.
4. Comentario libre		Se comenta, se resume y se da opinión sobre el texto.
	Traducción Goblin	Se superpone la voz de forma informal, especialmente para parodias.
5. <i>Fandubbing</i>		Doblaje no profesional que realizan los aficionados de series de televisión, caricaturas, etc.
6. Audiodescripción		Descripción de las acciones de la película.
7. Audio <i>sur/ subtitling</i>		Subtítulos que se convierten en texto hablado.

Fuente: Adaptado de las aportaciones de Chaume, 2013, pp. 107-111 y Matamala, 2014 para el apartado de audio sur/subtitling

Asimismo, el macromodo *captioning* se divide en 5 modalidades de TAV:

Cuadro 2. Modalidades de la traducción audiovisual del macromodo captioning

Modalidad	Explicación
Subtitulación	El texto traducido se proyecta en la parte inferior de la pantalla.
<i>Surtitling</i>	El texto traducido se proyecta en una pantalla sobre el escenario.
<i>Respeaking</i>	Procesador que pasa del audio al texto.
Subtitulado descriptivo	Subtítulos en el mismo idioma que describen los aspectos sonoros.
<i>Fansubbing</i>	Subtitulación no profesional que realizan los aficionados.

Fuente: Adaptado de Chaume, 2013, pp. 112-115

Cada una de estas modalidades está destinada a un propósito y un público en particular y posee limitaciones y restricciones propias. No hay unas mejores que otras, sino que es decisión de cada emisor determinar la que mejor se adapte a las necesidades de su público. Teniendo en cuenta

esto, las dos modalidades más utilizadas son el doblaje y la subtitulación y se detallarán con mayor profundidad más adelante.

2.1.3. EL DOBLAJE

Como hemos visto anteriormente, el doblaje forma parte del macromodo *revoicing*, en donde la banda sonora de origen se reemplaza por otra. Cuando el propósito de la permuta sea el de mejorar la calidad de la grabación, y por lo tanto se mantenga en la misma lengua del original, se denomina postsincronización; sin embargo, cuando el propósito sea cambiar el idioma original por otro se le llama doblaje (Agost, 1999) Así pues, el doblaje «consiste en la traducción y ajuste de un guión [*sic*] de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores [...]» (Chaume, 2004, p. 32). Whitman (1992), plantea que el objetivo principal del doblaje es crear la ilusión de que el espectador está viendo una producción creada originalmente en su idioma y que olvide que se trata de un producto extranjero.

La práctica surgió por la ambición de ciertos directores, que vieron en la traducción una gran oportunidad de expansión global (Bosseaux, 2019). Por ejemplo, en 1923, David W. Griffith se dio cuenta de que tan solo el 5 % de la población mundial en ese entonces hablaba inglés y se cuestionó por qué tendría que perder al 95 % de la audiencia potencial (Chaume, 2012).

El doblaje es un largo proceso de producción y fruto del trabajo de muchos involucrados, que empieza cuando se adquiere el texto audiovisual para doblarlo y termina cuando se emite en la lengua meta (Chaume, 2004). Se puede decir que los primeros eslabones de la cadena son los traductores, quienes producen una primera versión de la traducción del guion. En seguida, los guionistas o ajustadores toman el relevo y se encargan de sincronizar el texto con el movimiento de los labios del personaje, añadir marcas de doblaje e indicadores para los actores, así como segmentar la traducción en «tomas». Luego, el texto regresa a la compañía para que el director de doblaje busque las voces más adecuadas para el proyecto. Después, los actores elegidos graban las tomas en una cabina (fase de dramatización) en donde el director de doblaje y un asesor lingüístico se encuentran presentes para asistirlo o guiarlo en la actuación. Una vez que la grabación está lista, los ingenieros de sonido se encargan de compilar y editar las pistas de los actores y luego de sincronizar las voces con la imagen y la banda sonora internacional (sonidos que no cambian en el doblaje, como la música o los efectos especiales) (Bosseaux, 2019). Es importante que el traductor

esté familiarizado con dicho proceso para tomar en cuenta las necesidades y dificultades del doblaje y así poder entregar un trabajo de mejor calidad (Chaume, 2004). Además, como se puede observar, existen muchos agentes implicados en el doblaje que tienen poder de decisión sobre el texto, por lo que la traducción inicial tiende a sufrir cambios durante el proceso (Bosseaux, 2019).

Chaume (2012) define seis prioridades que se deben cumplir en el proceso: una sincronización labial adecuada, diálogos creíbles y realistas, coherencia entre imagen y diálogo, fidelidad en la traducción y calidad de sonido y buenos estándares de actuación. De estas prioridades, no son pocos los autores (Agost, 1999; Martínez Sierra, 2008; Chaume, 2005) que clasifican la sincronía entre las primeras posiciones de la jerarquía, pues afecta tanto la relación visual-auditiva como el contenido de la traducción (Agost, 1999). De acuerdo con Agost (1999, pp. 58-59) existen tres tipos de sincronización:

Cuadro 3. Tipos de sincronización en el doblaje

TIPO	SUBTIPO	EXPLICACIÓN
De contenido o coherencia		Consiste en que la traducción sea fiel al contenido del original. De ello se encarga el traductor.
Visual		Consiste en armonizar los movimientos de los labios del personaje con los sonidos. Le compete al ajustador.
	Fonética o labial	Supone el ajuste de la traducción para que la pronunciación de la lengua meta coincida en la medida de lo posible con los movimientos de boca de la lengua original, tratando de respetar las bilabiales, las labiodentales y las vocales abiertas o cerradas.
	Isocronía	Es el ajuste de la duración de los diálogos en la lengua origen con los de la lengua meta.
	Cinética	Consiste en ajustar los movimientos corporales de los actores.

Acústica

Consiste en que la gesticulación del actor en pantalla coincida con la voz del actor de doblaje y es el director de doblaje quien se asegura de que los actores lo logren.

Fuente: Adaptado de Agost, 1999, pp. 58-59 y de Agost y Chaume, 1996, citado en Martínez Sierra, 2008, pp. 57-58 para los subtipos de la sincronía visual.

Whitman (1992, pp. 39-53) establece que, dentro de esta categoría, hay tres elementos importantes. El primero se refiere al tipo vocal idiosincrásico, el cual implica que la voz de doblaje refleje y se ajuste a la personalidad, carácter o conducta del personaje en pantalla. Sin embargo, este factor está condicionado por la cultura en la que se realice el doblaje, ya que cada país tiene sus propios arquetipos. Además, se destacan los elementos paralingüísticos y prosódicos, que son las habilidades con las que cuenta el actor de doblaje para transmitir estos elementos con su voz. Por último, se mencionan las variaciones culturales, acentos y dialectos que también se toman en cuenta en el proceso del doblaje.

La sincronización, se exige en diferentes grados según el medio en el que el producto se exhibe. El doblaje de productos cinematográficos requiere de más precisión en la sincronización visual pues la pantalla es más grande y el público percibe cualquier mínimo desfase (Agost, 1999). Aun así, hay autores como Caillé (1960 citado en Bosseaux, 2019) que señalan que el énfasis debería de estar más bien en mantener el mismo «sabor» del original a través de los elementos paralingüísticos y prosódicos como el ritmo, la sensibilidad o el furor de la voz.

Es también de nuestro interés mencionar brevemente las características de la subtitulación, ya que junto con el doblaje representa una de las modalidades más empleadas en la traducción audiovisual. Agost (1999, p. 17) define la subtitulación como «la incorporación de subtítulos escritos en la lengua de llegada en la pantalla donde se exhibe una película en versión original, de manera que dichos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla». Una de las características de esta modalidad es que el paso del lenguaje oral al escrito exige cierta condensación del diálogo, pues es más difícil asimilar grandes cantidades de información visual que auditiva (Kruger, 2001). Asimismo, el proceso de subtitulación es más sencillo que el del doblaje: se encarga la subtitulación a un traductor especializado en esta

modalidad y éste la devuelve al estudio que la solicitó para llevar a cabo la edición en donde se incorporarán los diálogos a la versión original (Chaume, 2004).

En la literatura sobre traducción audiovisual frecuentemente se plantea la polémica discusión entre cuál de las dos modalidades es la mejor; sin embargo, como ya muchos autores lo han establecido (Martínez Sierra, 2008; Dore, 2020; Díaz Cintas, 2003; Zabalbeascoa, 1993) dicho debate no tiene cabida, pues cada modalidad tiene sus ventajas y limitaciones y la preferencia por una u otra modalidad depende de la cultura o tradición de cada país o usuario. Algunas razones por las que un país podría priorizar una determinada modalidad son el nivel de alfabetismo de la población (Chaume, 2012), las políticas lingüísticas; como en el caso de Canadá (Von Flotow, 2009) o el contexto histórico; por ejemplo, en países que «han sufrido dictaduras a las que les resultaba muy útil controlar los contenidos de los productos audiovisuales a través del doblaje» (Scandura, 2021, p. 94). Por lo tanto, nos limitaremos a señalar objetivamente algunas características de ambas modalidades. Para ello, se retomarán las más significativas para este trabajo según la propuesta de Cintas Díaz (2003, pp. 67-68).

Cuadro 4. Ventajas y desventajas de las modalidades de doblaje y subtitulación

Doblaje	Subtitulación
<ul style="list-style-type: none"> • Es más caro, pues se requiere a más profesionales y equipo técnico 	<ul style="list-style-type: none"> • Más barato
<ul style="list-style-type: none"> • Es más laborioso y lento 	<ul style="list-style-type: none"> • Es menos laborioso y más rápido
<ul style="list-style-type: none"> • Pretende ser un producto doméstico 	<ul style="list-style-type: none"> • Se tiene más información y conciencia sobre la cultura origen
<ul style="list-style-type: none"> • Las voces de doblaje pueden ser repetitivas, pues en ocasiones se contratan a los mismos actores para distintos personajes 	<ul style="list-style-type: none"> • Mantiene las voces originales (entonación y timbre)
<ul style="list-style-type: none"> • Es mejor para (semi)analfabetos y niños 	<ul style="list-style-type: none"> • Es mejor para sordos e inmigrantes
<ul style="list-style-type: none"> • Respeta la imagen original 	<ul style="list-style-type: none"> • Contamina (obstaculiza) la imagen original
<ul style="list-style-type: none"> • Menos reducción del diálogo original 	<ul style="list-style-type: none"> • Se condensa el texto original
<ul style="list-style-type: none"> • Permite que varias voces hablen a la vez 	<ul style="list-style-type: none"> • No permite el solapamiento de diálogos

- | | |
|-------------------------------------|--|
| • Subordinado a la sincronía labial | • Subordinado a las limitaciones de espacio y tiempo |
| • Se mantiene en la oralidad | • Pasa de texto oral a escrito |

Fuente: Adaptado de Cintas Díaz, 2003, pp. 67-6

2.1.4. LA ORALIDAD PREFABRICADA

El doblaje tiene la característica especial de que es un discurso entre oral y escrito, es decir, que el texto se presenta en su versión final de manera oral, pero el diálogo fue planeado y redactado de manera que pareciera espontáneo y natural (Chaume, 2012). Sin embargo, esta oralidad es una ilusión falsa y prefabricada (Tomaszkiewicz, 2001, citado en Bosseaux, 2019) que utiliza recursos como repeticiones, elipsis, pausas, interrupciones, entre otros, para imitar al discurso oral (Franzelli, 2008). Esta es sin duda una de las cuestiones que más nos interesará en el presente trabajo, pues representa una primera aproximación al lenguaje manipulado y poco natural que se intentará exponer el análisis del corpus. Este fenómeno, estudiado por Freddi, Valentini y Bruti (Chaume, 2013), fue denominado «oralidad prefabricada» por Chaume (2012, p. 82) o «*dubbese*» y en francés se le denomina «*synchronien*» (Von Flotow, 2009, p. 83).

Díaz Cintas (2001) habla del espejismo cinematográfico en cual se intenta mantener en la audiencia la ilusión de cierto realismo. Sin embargo, nos recuerda que no es lo mismo una conversación en la calle que el lenguaje que se utilizaría para tratar de recrear dicha escena. Como se puede deducir por lo expuesto, la oralidad prefabricada tiene connotaciones negativas y ha sido tachada de innatural y falsa (Dore, 2020). Un factor que induce a los traductores a utilizarlo son las cuestiones de sincronía labial e isocronía. Scandura (2021, p. 85) propone un ejemplo de este fenómeno, en donde la expresión «*don't worry*» podría traducirse por «no te preocupes», pero suele traducirse por «descuida» para encajar con las bilabiales. La audiencia entonces se va acostumbrando a oír dichas expresiones poco naturales y, aunque no las adopta en su léxico diario, como mínimo las va considerando aceptables dentro del doblaje (Martínez Sierra, 2008).

2.2.EL ESPAÑOL NEUTRO EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

En esta sección se describirá el fenómeno del español neutro en la traducción audiovisual, se expondrán las razones detrás de su uso, lo que implica para la traducción, y sus características morfológicas, fonéticas y léxicas. Además, se discutirán diversas perspectivas y posturas sobre el tema. Resultará de utilidad comprender estos conceptos para poder determinar en el análisis si la pérdida de humor se debe a ello.

2.2.1. DEFINICIONES DEL ESPAÑOL NEUTRO

Desde la creación del cine mudo, se ha buscado la universalidad del lenguaje de modo que un producto llegue a la mayor cantidad de espectadores (Mayoral Asensio, 2001a). A partir de esta intención, se crea el «español neutro», el cual es una «modalidad del español que no es propia de ningún país en concreto y que puede funcionar bien en todo el ámbito hispánico» (Gomez Font, 2013, p. 9). Esta evita emplear elementos o marcas asociados a una zona o a un grupo de hablantes en particular y los sustituye por un léxico y una fraseología de aceptación y comprensión general (Moreno Fernández, 2006). El término «español neutro» es el más utilizado por los traductores, sin embargo, existen otras denominaciones que enfatizan el propósito del emisor, pero describen el mismo fenómeno (Gomez Font, 2013, p. 9): «español global», «español general», «español estándar», «español internacional» y finalmente se habla de «español latino», el cual se refiere al español que unifica las variedades de Hispanoamérica (Bravo García, 2008, 31).

El fenómeno del español neutro en el doblaje se asocia principalmente a Latinoamérica; sin embargo, Mayoral Asensio (2001a) argumenta que también se utiliza en España, pues la variedad que utilizan los actores de doblaje no corresponde a ninguna región del país en específico. No obstante, en este trabajo no se considerará al español peninsular parte del español neutro, ya que presenta marcas específicas evidentes de este país y, por el contrario, lo diferenciaremos del español neutro de Latinoamérica.

A pesar de que el doblaje en neutro sea una práctica habitual en Hispanoamérica, no resulta natural para la mayoría de los hablantes, pues es un español a la vez de todos y de nadie. En el plano léxico se priva de localismos y en el fónico no mantiene la entonación, la pronunciación ni el acento de ninguna zona dialectal (Gómez Font, 2022). Por lo tanto, debido a la cantidad de

variantes que se pretende recoger en una sola modalidad, resulta complicado para los traductores y redactores determinar el léxico que se debe usar, pues la modalidad no está normalizada; no se han creado manuales o libros que recopilen y establezcan qué palabras son neutras y, sin embargo, a la mayoría de los profesionales se les solicita traducir a esta modalidad del español (Scandura, 2021).

Si nos cuestionamos la razón que subyace a la popularidad de dicha práctica, encontraremos que el fundamento es principalmente comercial, pues resulta más rentable crear una única versión que sirva para veinte países (Castro, 2017). Además, responde a la necesidad de alcance global que persiguen los medios de comunicación contemporáneos, que pretenden salir de la esfera local y servir cada vez más a una audiencia internacional (Gómez Font, 2022). Por ende, observamos que esta modalidad no solo existe en español sino también en otros idiomas, como en el caso del «francés internacional», con respecto al quebequés (Von Flotow, 2009, p. 83) o el alemán (Wai-Ping, 2019).

2.2.2. EL NACIMIENTO Y CONTEXTO DEL ESPAÑOL NEUTRO

Una vez que delineamos el concepto de «español neutro», exploraremos brevemente su origen y su evolución a lo largo de las últimas décadas con el propósito de comprender sus características, las cuales serán objeto de análisis en el bloque subsiguiente.

Aunque se desconoce el origen preciso del español neutro en el doblaje, se estima que se utilizó por primera vez a partir de la década de los treinta (Scandura, 2021). Sin embargo, se sabe que Disney fue uno de los pioneros en utilizarlo en sus películas (Ceballos, 2019). Para el lanzamiento de *Blanca Nieves y los siete enanitos* se realizó un doblaje al español en los estudios de Disney de Burbank, California, pero Jack Cutting, el encargado del doblaje no estaba convencido de las versiones en español de las canciones, por lo que contactó a Edmundo Santos, quien se convertiría en el traductor y adaptador al español más destacado de la compañía (Ceballos, 2019). Esta época «estuvo marcada por la variedad de acentos de los actores, [...] [pero Edmundo Santos] decidió utilizar un acento estándar para todos sus doblajes, [...] en un español inteligible para cualquier hispanohablante [...]» (DoblajeDisney, 2010). Después, en la década de los cincuenta, a falta de actores latinoamericanos en el estudio de Los Ángeles, se decidió mudar las producciones a los Estudios Churubusco en México, y se continuó con la práctica del español

neutro, que en realidad era «un español mexicano culto» (López González, 2019, p. 18). La convergencia de esta situación con otros elementos, como la arraigada tradición mexicana de producir telenovelas ampliamente difundidas en toda América Latina, así como con factores demográficos y comerciales, ha contribuido a que la variedad lingüística mexicana goce de cierto protagonismo dentro del español neutro (López Gonzalez, 2019).

Dicha práctica fue aceptada en Latinoamérica. No obstante, a partir de 1980, debido al predominio de americanismos y al cambio en las preferencias del público español, que mostraba rechazo hacia el doblaje neutro, los Estudios Disney se vieron obligados a producir, otra versión específicamente doblada al castellano para España (López González, 2022), una práctica que ha perdurado a lo largo del tiempo.

Aunque el español neutro cobra especial importancia en la traducción audiovisual, no es exclusivo de ella, pues también se utiliza en el lenguaje escrito. Las primeras apariciones se remontan a mediados del siglo XX, cuando la revista *Reader's Digest* decidió traducir algunos artículos para publicarlos en una edición dirigida a los lectores hispanohablantes de todo el mundo (Gómez Font, 2022). Para ello, publicaron su *Manual de Selecciones (Normas generales de redacción)*, el primer libro de estilo en español del que se tiene registro, en donde se establecen las pautas de redacción enfocado al español neutro (Gómez Font, 2022). A partir de ese momento, otros medios de comunicación se interesaron en adoptar dicha modalidad para garantizar la accesibilidad de sus productos a espectadores de cualquier país hispanohablante.

2.2.3. CARACTERÍSTICAS DEL ESPAÑOL NEUTRO

Como se ha mencionado anteriormente, el español neutro carece de localismos, está formado por las voces patrimoniales más difundidas, las que todos usamos, y se considera la frecuencia (el mayor número de hablantes) y la dispersión (el mayor número de países) (Ávila, 2018). Sin embargo, cabe mencionar que el español neutro utilizado en el doblaje presenta dos características particulares que lo distinguen como una variante artificial en contraste con el español neutro escrito. Por un lado, la «oralidad prefabricada», en donde priman las frases menos naturales por cuestiones de sincronía labial y, por el otro, es «común que en el doblaje se simplifiquen o expliciten los conceptos («eso que huele [en lugar de] ese hedor») y se baje el nivel de agresividad («te voy a ponchar a golpes [en vez de] te poncharé los testículos») (Scandura,

2021). Además de estas particularidades del neutro de doblaje, existen características generales que se observan en tres niveles de la lengua: el fonético y fonológico, el morfosintáctico y el léxico. A continuación, resumiremos los aspectos más representativos de cada nivel, poniendo especial énfasis en el plano léxico, pues es el único que nos compete en el análisis del presente trabajo.

Nivel fonético y fonológico

El español neutro conserva los rasgos fonéticos comunes del español hablado en América, pero omite las pronunciaciones más específicas de ciertas regiones que se alejan del uso común. Esto con el fin de garantizar la correcta articulación de todos los fonemas y evitar confusión o ambigüedades (Scandura, 2021). Se observa lo siguiente: las grafías «C, S y Z» suenan igual, por lo que se pierde la interdental tan característica de España; se evita aspirar la S en medio o al final de la palabra; no se marcan las /x/ y no se eliden las consonantes finales; se pronuncian los diptongos y los hiatos con claridad (se evita pronunciar «orita» o «pos»). Además, se mantiene una velocidad media y se evitan los estiramientos de las vocales y las variaciones de tono (lo que se conoce como «canto») (Scandura, 2021).

Nivel morfosintáctico

En el plano morfosintáctico, se destacan principalmente tres aspectos: se busca la funcionalidad del lenguaje, por ejemplo, al preferir el indicativo antes que el subjuntivo en los tiempos verbales, aunque suponga un uso incorrecto (Guevara, 2013 citado en Scandura, 2021). También, a diferencia del texto escrito, se prefiere el uso de la voz pasiva y de estructuras sintácticas similares al idioma original para facilitar la sincronía labial («*they visited*» se traduce por «ellos visitaron» en vez de simplemente «visitaron») (Scandura, 2021). En este nivel es donde se observa la «oralidad prefabricada», pues se prefieren ciertas frases como «te agradezco» para evitar la notoria «M» de «muchas gracias» o se cambia el orden de las palabras para que coincida con las del original (Scandura, 2021).

Nivel léxico

Existen dos criterios esenciales para la selección del léxico del español neutro: que sea compartido y entendible por todos los hispanohablantes y que tenga reconocimiento a nivel generacional y nacional, es decir, que sea culto y prestigioso (Bravo García, 2008). Priorizar este

último aspecto corre el riesgo de traducirse en la omisión o reducción del lenguaje soez y en la reducción de marcas diatópicas, diafásicas y diastráticas (Gutiérrez Maté, 2017). Scandura (2021), expone que las palabras más formales y modernas (*youtuber*, *hashtag*) son las más fáciles de unificar, y las que causan más problema son los alimentos, ropa o colores, pues no existe un término unívoco, por lo tanto, se debe optar por términos mucho más genéricos: para evitar palabras locales como corpiño, brasier, sostén, sujetador, etc. se recurre a «ropa interior».

Sin embargo, recurrir a los genéricos puede fomentar el uso de vocablos formales en situaciones más informales (Guevara, 2013 citado en Scandura, 2021). Finalmente, a modo de resumen, se muestran los siguientes criterios (López González, 2018 citado en López González, 2022):

- a) Se reemplazan los localismos por formas más utilizadas en el mundo hispanohablante («hacer una foto» o «sacar una foto» por «tomar una foto»).
- b) Se evitan los vocablos que puedan representar un tabú en alguna variante, así como los disfemismos y las expresiones altisonantes (utilizar «tomar» en vez de «coger»).
- c) Evitar las expresiones coloquiales o jergales regionales («yo no me rajo» por «yo no me acobardo»).

2.2.4. POSTURAS ANTE EL ESPAÑOL NEUTRO

Para concluir con este capítulo, consideramos importante mencionar las posturas que tienen algunos autores con respecto al español neutro, pues el contraste entre unas y otras resulta interesante.

Por un lado, la autora Gabriela Scandura (2021) argumenta que la estandarización del español y el uso de vocablos genéricos es una práctica que empobrece la lengua y reduce el vocabulario, pues se limita la capacidad de expresión. En la misma línea de pensamiento, Sarthou (2006) postula que aspirar a un público tan vasto promueve la trivialidad, que las compañías logran ampliar su audiencia a costa de los regionalismos y del acercamiento cultural y que la creación del lenguaje neutro para fines económicos es comparable a la censura. También, la escritora Alina Diaconú (2014) expresa su inquietud por los espectadores, especialmente por el público más joven,

pues aprenden a través de programas televisivos, películas y contenido audiovisual en general y aprenden a hablar con un lenguaje poco natural resultado de la «oralidad prefabricada» y, de este modo, se perpetúa el lenguaje. Asimismo, el académico López González (2022) considera que las traducciones pierden frescura y autenticidad, comparadas con la versión peninsular, la cual reproduce con mayor fidelidad el lenguaje de la vida real. En su blog, Sapere (2013) critica también la pérdida de matices culturales y sociales y los cambios de registro que en ocasiones causa el español neutro:

¿Acaso es lo mismo que Jesse Pinkman le diga a Walter White, agarrándose las partes íntimas, “Speak into the mic, bitch!” que el “¡Háblele al micrófono, maniático!” de la versión doblada en “español latino”? En Neutralandía los yonquis hablan igual que un prolijo profesor de secundaria.

Del mismo modo, aunque Castro (2017) está mayormente a favor del español neutro, también admite que su uso en los materiales audiovisuales representa un reto cuando «la temática es infantil, informal o didáctica y se emplea un lenguaje coloquial y familiar, que es donde las variedades del español se diferencian más» (Castro, 2017). En consonancia con lo anterior, uno de los principales motivos detrás de la creación del español neutro radica en que el espectador no se sienta ajeno al léxico empleado en la traducción, suponiendo que solo existiera una única versión. No obstante, hay profesionales, como el director de doblaje Sebastián Arias, que sostienen que la presencia de regionalismos en el material audiovisual no les supone ningún inconveniente (Scandura, 2021).

Mientras tanto, en el otro lado de la balanza, se encuentran los autores que encuentran ventajoso el uso del español neutro. Raúl Ávila propuso un proyecto que aspira a establecer una norma general de uso del español neutro entre los medios de comunicación internacionales, en la cual contempla la internacionalidad como virtud, pues ayuda a la «comprensión general y la unidad de la lengua» (Ávila, 1997). Asimismo, en el Congreso Internacional de la Lengua Española (Ávila, 1997), la profesora Lila Petrella expuso que, si bien el uso del lenguaje neutro en películas de ficción no resulta tan favorable, su aplicación en documentales y noticieros, por ejemplo, resulta muy útil para la comprensión entre hispanohablantes.

Como pudimos observar, en el ámbito audiovisual hay más resistencia que aceptación hacia el español neutro, pues se argumenta que esta modalidad dificulta la transmisión de matices

culturales y la reproducción natural de registros familiares y coloquiales. Por lo tanto, este estudio puede resultar de interés para verificar si estas afirmaciones son ciertas.

2.3.LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR

El presente apartado constituye una fuente fundamental para el análisis del caso. En las siguientes líneas se expondrá el tema del humor, destacando los principales elementos a considerar en su traducción. Se examinará el uso del español neutro en las referencias culturales humorísticas, así como los desafíos asociados con la traducción de lenguaje sexual a esta variante del español. Además, se presentarán tres taxonomías esenciales para el análisis de las fichas de trabajo, abordando los tipos de humor, los aspectos pragmáticos de su traducción y las estrategias empleadas para ello.

2.3.1. EL HUMOR EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

El humor es un tema interdisciplinar, por lo tanto, su definición variará según la perspectiva con la que se aborde (Santana López, 2005). Según la llamada «teoría de la incongruencia» (Critchley, 2002, pp. 1-3), el humor es producto de una disyunción entre la expectativa y la realidad, es decir, cuando ocurre una realidad opuesta a la que esperamos. Chiaro (2014) agrega, además, que la incongruencia debe darse con una actitud juguetona y en un contexto de no seriedad.

La investigación en el campo de la traducción del humor se divide principalmente en dos corrientes: por un lado, las que se enfocan en los aspectos lingüísticos y, por el otro, las que la abordan como un fenómeno cultural (Santana López, 2005). Por lo tanto, desde la corriente cultural, el humor es susceptible de analizarse desde una perspectiva sociolingüística, pues se basa en estereotipos (Chiaro, 1992) y se apoya en signos culturales tales como instituciones, actitudes, creencias, hábitos y productos típicos que crean un sentido de pertenencia y comunidad (Nash, 1985). Nash (1985) plantea que compartimos el humor con personas con las que hayamos compartido nuestra historia y que entiendan nuestra forma de interpretar experiencias. Así pues, la percepción del humor es específica de cada cultura, y generalmente no basta con hablar el mismo idioma para comprender un chiste o considerar algo hilarante, sino que se necesita tener aspectos socioculturales en común. Para comprobarlo solo hace falta recordar las numerosas comedias estadounidenses que han tenido poco o ningún éxito en Gran Bretaña (Chiaro, 1992).

Por los motivos anteriores, el humor es difícil de traducir, pues se sitúa en un contexto específico y está dirigido a un público local (Critchley, 2002). Incluso si los temas poseen cierta universalidad, tienden a interpretarse de diferente manera en cada cultura y ni hablar de las referencias culturales o los elementos polisémicos, pues, aunque el traductor entienda perfectamente la referencia si quisiera explicarla, perdería el efecto humorístico (Chiaro, 1992). Ante esta situación, se podría argumentar que es posible cambiar una referencia por otra del país meta, pero muy a menudo no existen correspondencias exactas y el asunto se complica aún más teniendo en cuenta que el texto audiovisual se compone de signos y códigos auditivos, visuales, verbales, no verbales, implícitos o explícitos (Manca & Daesy, 2014). Esto limita la creatividad del traductor y las opciones de equivalencias que pueda encontrar, pues tiene que situar la nueva referencia en el mismo contexto y hacerla corresponder con las imágenes del original. Si la traducción del humor ya es en sí una labor compleja, se complica todavía más cuando se traduce hacia el español neutro, una lengua de la cual nadie es nativo (Guevara, 2012 citado en Scandura, 2021), que no puede tener referencias específicas de la cultura meta pues se transmite en no menos de 20 países y culturas diferentes que probablemente no entiendan el humor de la misma manera.

2.3.2. LOS TIPOS DE HUMOR

Para facilitar el análisis del humor y desarrollar estrategias que nos brinden mejores pautas para traducirlo, examinaremos ciertos factores propuestos por Zabalbeascoa (2005) sobre el humor que el traductor debe considerar a fin de garantizar la recepción del producto final. Por un lado, el humor puede ser compartido, es decir, que no existan diferencias lingüísticas, culturales, semióticas entre la cultura origen y meta y el humor se pueda trasvasar fácilmente a la lengua meta. También es posible que el destinatario esté familiarizado con la lengua y cultura origen. Asimismo, se debe tomar en cuenta el grado de intencionalidad del humor, pues puede haber tanto humor voluntario por parte del autor o el destinatario puede percibir humor que no era intencional. Además, el humor podrá ser ya sea muy planeado y sofisticado o espontáneo. A la hora de traducir, es fundamental tener en cuenta la señalización explícita o implícita de un elemento humorístico, tal como las risas pregrabadas en una sitcom. Nos podemos encontrar también con humor «privado», según los destinatarios a quienes esté dirigido. Además, se debe identificar a la «víctima» o contra quien va dirigida la broma y el «tono» del chiste (mórbido, reflexivo, cínico,

etc.). Finalmente, se debe estar alerta para detectar juegos de elementos metalingüísticos o que representen un tabú.

Algunos autores como Zabalbeascoa (1996), Martínez Sierra (2008) Delabastita (1996,) y Chiaro (1992; 2006) han creado diferentes taxonomías para clasificar el humor. A continuación, mencionaremos las más relevantes:

En primer lugar, Chiaro (Chiaro y Piferi, 2010, p. 285) introduce el término «*Verbally Expressed Humour (VEH)*», el cual representa cualquier forma verbal cuyo objetivo sea el de divertir, y propone tres subtipos de dicha categoría: el humor basado en referencias culturales y alusiones, el humor basado en juegos de palabras y por último el humor generado por la variación de lengua.

En segundo lugar, tenemos la taxonomía de Zabalbeascoa (1996) de la cual Martínez Sierra (2008) se sirve para su análisis, no sin antes realizar algunas modificaciones que también considero pertinentes para nuestro trabajo. Mientras que Zabalbeascoa propone tipos de chistes, Martínez Sierra (2008, p. 141) considera que es más afortunado hablar de «tipos de elementos que dotan de carga humorística a un determinado segmento humorístico o chiste», pues se contempla que un chiste pueda tener más de uno de los siguientes elementos (Martínez Sierra, 2008):

- a) **Sobre la cultura y las instituciones nacionales.** Elementos asentados en una comunidad particular: nombres de persona, artistas, políticos, etc. Así como expresiones acuñadas, pues, aunque muchas culturas compartan el mismo idioma, existen referencias lingüísticas específicas de cada una.
- b) **De sentido del humor nacional.** Elementos cuya temática es más frecuente en ciertos países o comunidades debido a la preferencia y no a una particularidad cultural (creencias, valores y religión).
- c) **Dependientes de la lengua.**
- d) **Visuales.**
- e) **Elementos binacionales.** Aquellos que causan un efecto humorístico por sí solos en la cultura origen y destino, sin que se encuentren recogidos en ninguna de las categorías anteriores. Martínez Sierra, los denomina «elementos no-marcados» y este es el nombre que se les dará en el presente trabajo.

- f) **Complejos.** Martínez Sierra (2008), renombra esta categoría «chistes compuestos» para evitar confusiones semánticas, pues «complejo» alude a la dificultad y no al hecho de que se componga de más de un elemento.

Es importante tener presentes estas clasificaciones para saber qué estrategia de traducción emplear y también para comprobar si el elemento humorístico del texto audiovisual original se mantuvo en la traducción.

2.3.3. IMPLICACIONES DEL ESPAÑOL NEUTRO EN LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR

2.3.3.1. LAS REFERENCIAS CULTURALES COMO ELEMENTO HUMORÍSTICO

En este apartado, exploraremos la importancia de las referencias culturales en el humor y se buscará destacar la influencia del español neutro en su reproducción en el idioma meta.

Como señala Iglesias Gomez (2009), toda obra es un reflejo de la cultura y la sociedad que la genera, lo que inevitablemente implica características distintivas que revelan su origen y la diferencian de otras obras de diferentes culturas y sociedades. Es crucial que el traductor sea consciente de esto y tenga un profundo conocimiento tanto de la cultura de origen como de la meta para poder identificar las referencias y ser capaz de trasladarlas adecuadamente.

Existen diferentes estrategias para traducir referencias culturales, según la propuesta de Agost (1999, pp. 100-101).

La primera estrategia es la **adaptación cultural**, que implica reemplazar la referencia cultural por un equivalente en la cultura meta. Por ejemplo, Iglesias Gomez (2009) ilustra este punto con la traducción de *Peter Pan*, donde los niños mencionan «juguetes en Navidad, la nieve y los trineos», referencias propias de las Navidades en Estados Unidos. El traductor optó por adaptarlas a la cultura hispanohablante, traduciéndolas como «Nochebuena y los Reyes Magos». Sin embargo, es importante que estas adaptaciones no rompan con el contexto ni introduzcan elementos completamente ajenos al entorno, para mantener la ilusión del doblaje. Fuentes-Luque (2001) proporciona el ejemplo de la serie *El príncipe de Bel Air*, donde el traductor optó por hacer referencia a «Chiquito de la Calzada», un humorista malagueño, que no tiene que ver con el contexto del lujoso barrio de Los Ángeles.

La segunda estrategia es la **traducción explicativa**, que consiste en explicitar la referencia cultural para que el espectador pueda entenderla. Por ejemplo, traducir los bares estadounidenses «Gin Joints» como «cafés».

También es posible recurrir a la **supresión del referente** si su traducción es imposible, aunque se recomienda compensar esta pérdida con otro elemento. Por último, la estrategia menos recomendable es la **no traducción**, donde se conserva la referencia original, lo que puede llevar a que el espectador no la comprenda.

Por lo que hemos observado, la estrategia que mejor se ajusta a los objetivos de la traducción del humor es la adaptación cultural. Si se argumenta que modificar las referencias culturales sería una traición al contenido original y que al hacerlo los espectadores se perderían la oportunidad de conocer la cultura de origen, se podría rebatir argumentando que, en la traducción audiovisual, especialmente en el humor, prevalece la teoría del escopo. En este contexto, el objetivo principal no es educar al público sobre la cultura, sino lograr el mismo efecto humorístico y hacer reír al espectador con referencias con las que se identifique.

Sin embargo, traducir al español neutro plantea un desafío adicional para la estrategia de adaptación cultural. Dado que se busca evitar evocar una cultura específica, las referencias deben ser lo suficientemente generales como para ser comprendidas por una audiencia que abarca tantos países diferentes.

2.3.3.2. LA TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE SEXUAL

Cuando se aborda el lenguaje soez o sexual, los traductores tienden a autocensurarse, ya sea voluntaria o involuntariamente, por motivos ideológicos, estéticos, culturales o éticos (Santaemilia, 2008). La censura es una limitación externa sobre lo que podemos publicar, escribir o traducir; sin embargo, la autocensura implica una lucha ética entre uno mismo y el contexto actual y puede resultar en una traducción parcial, una atenuación o incluso una omisión de los términos sexuales (Santaemilia, 2008). No obstante, existen otros factores no necesariamente éticos que pueden propiciar esta censura.

Para comprender este fenómeno, es importante establecer que el lenguaje soez es uno de los elementos «más dinámicos y cambiantes, tanto social como comunicativamente, para establecer diferencias entre culturas, incluso dentro de un mismo idioma» (Fuentes-Luque, 2015,

p.3). Es decir, que en cada país y cultura varían los tabús (lo que se considera de mal gusto o insultante) dependiendo de las referencias culturales, normas sociales y patrones lingüísticos que se le asocien (Fuentes-Luque, 2015).

Fuentes-Luque (2015) recopila una lista del lenguaje tabú más utilizado en inglés, alemán y español y en ella concluye que los dos idiomas germánicos centran su lenguaje tabú en las referencias sexuales y escatológicas, mientras que el español combina diferentes categorías: sexuales, escatológicas, de religión, de familia y nominalia. La diferencia de referencias resulta quizás evidente de un idioma a otro, sin embargo, el lenguaje soez varía de cultura en cultura incluso si se comparte el mismo idioma. A modo de ejemplo tenemos la palabra «culo», en España resulta un término informal mientras que en América es una palabra altisonante.

Ahora bien, el español neutro puede contribuir a que el lenguaje sexual y soez suene artificial o se atenúe, pues excluye términos locales y regionalismos, por lo que las traducciones terminan generalizadas y, por lo tanto, pierde el tono original. Así como el léxico relacionado con los alimentos y ropa es tan diverso que no existe un término que funcione para todas las regiones, resulta difícil encontrar una solución estándar para los vocablos informales, coloquiales o vulgares (Scandura, 2021) y por lo tanto se observa una tendencia de neutralizar el lenguaje soez (Pérez Fernandez, 2019).

2.3.4. ASPECTOS PRAGMÁTICOS DE LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR

Si tratamos de definir el humor como un efecto resultante de una intención humorística, es importante tomar en cuenta el aspecto pragmático (Santana López, 2005). Por pragmática entendemos la relación social e interpersonal entre los hablantes y el lenguaje (Martínez Sierra, 2008). Esto incluye la información y el contexto necesarios para que los individuos se comprendan (Fowler, 1986 citado en Martínez Sierra, 2008). En el humor, esto se traduce en que, al contar un chiste, se espera que el receptor sea capaz de asociar la información que posee con el contexto actual e inferir el significado oculto del mensaje (Martínez Sierra, 2008).

Es necesario, por lo tanto, tener claros tres conceptos que servirán de base para el análisis pragmático que llevaremos a cabo en las fichas de trabajo que presentaremos más adelante (Martínez Sierra, 2008, pp. 161-164):

El **supuesto existente** es el conocimiento previo que los individuos poseen antes de la interacción o comunicación. El **supuesto contextual** es la información nueva que se añade según el contexto específico de la interacción y finalmente, el **efecto contextual** es cuando se conecta el conocimiento previo (supuesto existente) con la información nueva (supuesto contextual) para interpretar lo implícito y derivar conclusiones que cambien la percepción del individuo.

Este es un proceso cognitivo fundamental en el humor. El esquema de Wilson y Sperber (1995, citado en Martínez Sierra, 2008) resulta de gran ayuda para comprender los mecanismos que generan la hilaridad, al mismo tiempo que nos brinda una base más sólida para el análisis posterior y nos ayuda a ser más objetivos y menos tendenciosos.

Cuadro 5. Categorización de efectos contextuales

Efecto contextual	Subcategoría	Explicación
Implicación Contextual		Conclusión que se genera a partir de un <i>input</i> y el contexto juntos y no independientemente.
	Incongruencia	Cuando uno o varios elementos causan sensación de anomalía o absurdidad.
	Satisfacción	Cuando el receptor experimenta un sentimiento de logro o placer por haber reconocido una referencia cultural, leer entre líneas, asociar ideas o descifrar un mensaje.
	Sorpresa	Cuando sucede un evento inesperado que provoca asombro o sorpresa.
	Complicidad	Sentimiento de conexión entre personajes o entre el emisor y el receptor a raíz de un conocimiento o experiencia compartidos.

Reforzamiento		Se produce cuando la nueva información refuerza un supuesto ya existente.
	Contradicción	Cuando una nueva información debilita los supuestos existentes o entra en contradicción con ellos pudiendo incluso llegar a abandonarlos.

Fuente: Adaptado de Martínez Sierra, 2008, pp. 164-165.

2.3.5. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN DEL HUMOR

Esta es posiblemente la sección que nos dará más pautas prácticas para la elaboración del análisis.

Para poder elegir la estrategia que mejor se adecúe al caso que estemos traduciendo, debemos tener siempre presentes el panorama y el objetivo global de la traducción, para ello, Zalablbeascoa (1996) establece como prioridades garantizar que la película tenga buenas valoraciones y reseñas, provocar risa y, por último, garantizar que exista una estructura textual y lingüística adecuadas.

Cuando se tienen claras estas prioridades, el traductor tiene la libertad de domesticar las referencias culturales, y, por lo tanto, se justifica en algunos casos el que el texto se aleje del original siempre y cuando se busque crear el mismo efecto en el espectador (De Rosa, 2014). La traducción audiovisual del humor se basa entonces en las teorías funcionalistas como es la del escopo de Vermeer (Dore, 2020).

Finalmente, Dore (2020, pp.118-119) proporciona una serie de estrategias específicamente para la traducción del humor:

1. **Transferencia.** El chiste original se mantiene en la traducción
2. **Equivalencia.** Reemplazar el chiste del texto origen con un chiste en la lengua meta para que se mantenga el mismo mecanismo lógico que activa el humor.

3. **Sustitución.** Reemplazar el chiste del texto origen por un elemento retórico (expresión, alusión, parodia, rima, paradoja)
4. **Neutralización.** Pérdida del chiste en la lengua origen, pero se conserva el significado general del pasaje.
5. **Omisión.** Cuando en la lengua meta se elimina por completo el chiste de la lengua de origen
6. **Compensación.** Trata de mantener la perlocución del texto al añadir un chiste o cualquier otro elemento estilístico en cualquier otro momento en el texto.

3. METODOLOGÍA DEL TRABAJO DE ANÁLISIS

En las siguientes líneas se expondrá la metodología que guiará la investigación y el desarrollo del presente trabajo, junto con las razones detrás de su elección. Se describirán las etapas del análisis, las estrategias empleadas, así como la selección del material de análisis y del corpus.

El presente estudio adopta un enfoque comparativo, que se centra en la contrastación y análisis entre la versión doblada al español peninsular, que permite el uso de nacionalismos, y la versión doblada al español neutro de la serie francesa *Drôle*. Esta metodología nos permite determinar si la versión latinoamericana sufre una mayor pérdida de elementos humorísticos en comparación con la versión peninsular, debido a las restricciones inherentes a esta variedad lingüística. Además, se destaca que este estudio posee un carácter empírico, ya que se basa en la observación de datos concretos en lugar de análisis especulativos.

Es importante señalar que el objetivo de este análisis no es juzgar ni determinar cuál versión es mejor, sino describir las decisiones que se han tomado en ambas traducciones con el fin de evaluar el humor con respecto al texto original y comprobar la validez de la hipótesis planteada. Asimismo, es importante destacar que este estudio aborda exclusivamente el aspecto humorístico desde una perspectiva cuantitativa, ya que una evaluación cualitativa requeriría un análisis de percepción que excede los límites de nuestra investigación.

Finalmente, cabe subrayar que este trabajo pretende ser simplemente un estudio de caso que abra la puerta a futuras investigaciones; puesto que, para determinar una tendencia general en la traducción audiovisual hacia el español neutro, sería necesario contar con un corpus de mayor amplitud, lo cual supera el alcance de un trabajo de fin de grado.

3.1.FASES DE LA INVESTIGACIÓN

En esta sección, se detallan los pasos seguidos para el desarrollo del análisis. Esto con el propósito de ofrecer una visión clara del proceso metodológico empleado.

1. En primer lugar, se recopiló información y se seleccionaron las teorías y estrategias pertinentes para la creación de la ficha de análisis y la interpretación de datos.

2. Posteriormente, se creó el corpus a partir de la visualización de los 6 capítulos que componen la serie francesa *Drôle*, donde se identificaron y transcribieron los chistes en su idioma original, así como en las dos versiones al español.
3. Luego, se categorizaron los chistes según la taxonomía de Zabalbeascoa «tipos de chistes», seleccionando aquellos más relevantes para la investigación.
4. Se elaboraron fichas de trabajo con la información necesaria para el análisis.
5. Se llevó a cabo un análisis del fragmento original para identificar el elemento humorístico, su entorno cognitivo y los efectos contextuales que generan la comicidad en ese contexto específico.
6. Después de analizar el fragmento original, se procedió a examinar las traducciones para determinar los elementos humorísticos presentes en las versiones en español, y con base en ello, se identificó qué estrategia de traducción del humor propuesta por Dore (2020, pp. 118-119) se empleó en cada caso.
7. Seguidamente, se expusieron las estrategias y elementos humorísticos logrados o perdidos por cada versión en español mediante un comentario, relacionando los resultados con las dificultades que implica el español neutro. Cabe destacar que este análisis se centró exclusivamente en las características léxicas del español neutro, excluyendo las morfológicas o fónicas.
8. A continuación, se elaboraron gráficos que permitieron analizar todas las fichas, y en función de ello, se evaluó la veracidad de la hipótesis.
9. Por último, se realizó una reflexión global de los resultados para concluir el estudio.

3.2.CRITERIOS PARA LA COMPILACIÓN DEL CORPUS Y LAS FICHAS DE TRABAJO

En este apartado, se detallan los criterios utilizados para la compilación del corpus y la elaboración de la ficha de trabajo, fundamentales para el análisis realizado en este estudio. Para el análisis se consideró pertinente crear un corpus paralelo, que recopila un conjunto de textos en la

lengua original, junto con sus traducciones en la lengua meta. Según Pavesi (2019), este tipo de corpus, a diferencia de los monolingües y los bilingües, permite analizar las equivalencias, estrategias o cambios de sentido en la traducción.

Al categorizar los chistes según la taxonomía de Zabalbeascoa, se conservaron únicamente los que contenían los siguientes elementos humorísticos: sobre la cultura y las instituciones nacionales, de sentido del humor nacional, dependientes de la lengua, elementos no-marcados y los compuestos que tuvieran alguna de las categorías mencionadas anteriormente. Esta elección se argumenta con el hecho de que, para transmitir estos elementos, comúnmente se requeriría adaptarlos a una cultura meta o utilizar expresiones propias de una región para trasvasar el mensaje en contenido y forma, lo cual supone una dificultad con el español neutro. Comparado con los chistes visuales que no requieren generalmente ninguna adaptación por parte del traductor.

Reconocemos que la detección de chistes en algunos casos resultó un poco subjetiva ya que el humor no es unívoco para cada individuo y es posible que se haya pasado por alto algunos chistes.

En este trabajo se optó por analizar la traducción del doblaje de la serie y no de los subtítulos pues como se vio en las características de esta modalidad, pretende ser un producto doméstico de la cultura meta y mantiene menos información y conciencia de la cultura origen, por lo que es más probable que en esta modalidad los traductores sean más libres de adaptar las referencias culturales a la cultura meta. Se espera que este enfoque se refleje en las decisiones traductológicas y enriquezca la comparación entre las dos versiones analizadas.

Finalmente se describe brevemente el contenido de la ficha de trabajo que retoma varios de los elementos de las fichas utilizadas por Martínez Sierra (2008, 180):

- Número de ficha
- Episodio: Número de episodio y marca de tiempo.
- Contextualización: breve descripción de la situación en la que ocurre el diálogo.
- Francés: versión original.
- Elemento humorístico: Elemento que provoca la comicidad según la taxonomía de Zabalbeascoa.

- Entorno cognitivo y efectos contextuales: análisis de la relación pragmática que causa la hilaridad del chiste en la versión original.
- Peninsular: Doblaje al español de España.
- Neutro: Doblaje para el público hispanoamericano.
- Estrategia de traducción: estrategia empleada según el resultado del trasvase del elemento humorístico.
- Cambio de carga humorística: los nuevos elementos humorísticos de la versión doblada.

3.3.JUSTIFICACIÓN DEL MATERIAL AUDIOVISUAL SELECCIONADO

En esta sección, se abordará la descripción del objeto de estudio y su relevancia para el presente trabajo.

Para llevar a cabo el análisis previamente mencionado, se ha seleccionado una serie relativamente reciente que refleje las tendencias actuales en traducción. Esta serie es *Drôle*, una producción francesa compuesta por una temporada de 6 capítulos de aproximadamente 40 minutos cada uno, disponible en la plataforma de Netflix. A continuación, se brindará una descripción detallada de la serie.

Drôle se desarrolla en la ciudad de París y sigue la historia de cuatro jóvenes comediantes de monólogos que luchan por abrirse camino en el exigente mundo del espectáculo mientras enfrentan sus propios desafíos personales, familiares y financieros. A pesar de ser completamente diferentes entre sí, estos cuatro personajes comparten el deseo de hacer reír a la gente. Entre ellos se encuentra un excomediante exitoso que lucha por recuperar su carrera tras un declive, una joven de clase alta que persigue su sueño de ser comedianta a espaldas de sus padres, otro que malabarea entre varios trabajos mientras intenta mantener a su padre y seguir su pasión por la comedia, y finalmente, una chica que ve su carrera dispararse de un día al otro gracias a un video de YouTube que se hizo viral. La serie aborda temas sociales como el feminismo, la libertad de expresión y el racismo, destacando la diversidad y las minorías.

Drôle fue producida por Fanny Herrero y se estrenó en Netflix en 2022. En cuanto a las versiones en español, la versión latina se titula *La vida en risa*, dirigida por Alan Bravo y doblada

en Producciones Grande, en Ciudad de México, durante el mismo año de estreno de la serie original. El equipo de doblaje de esta versión está compuesto por una treintena de traductores y adaptadores, siendo David Gómez el responsable de la traducción y adaptación de la serie. Cabe mencionar que todos los actores de doblaje de la serie son de origen mexicano.

Por otro lado, la versión peninsular se titula *Humoristas en París* y fue grabada en Barcelona, en el International Sound Studio. La dirección de doblaje estuvo a cargo de Bruno Jordá, mientras que la traducción fue realizada por Nuria Arnal. Como se podía intuir, todos los actores de doblaje de esta versión son españoles.

Esta serie resulta particularmente atractiva para el análisis debido a su enfoque realista y cotidiano, que se aleja de la ficción y aborda problemas y situaciones de la vida real. En consecuencia, se caracteriza por su uso frecuente de la oralidad, el vocabulario coloquial e incluso vulgar. Además, su naturaleza humorística ofrece una amplia gama de chistes y situaciones cómicas para examinar, los cuales se transmiten principalmente a través del lenguaje verbal con escaso o nulo respaldo visual. Además, la serie contiene varias referencias culturales que proporcionan un material valioso para analizar la adaptación y traducción humorística, especialmente al considerar los desafíos asociados con la adaptación a diversas culturas en la versión latina.

4. OBJETIVOS Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

En la literatura de la traducción audiovisual, existe una cantidad considerable de trabajos (Jiménez Carra, 2009; Martínez Sierra, 2008; Pettit, 2009; Sanderson, 2009; Veiga, 2009; por mencionar algunos) que comparan un producto audiovisual original con su traducción (ya sea doblada o subtitulada) en pos de determinar si se ha logrado trasvasar los elementos culturales o el humor y, en uno u otro caso, analizar las estrategias que adoptó el traductor para llevar a cabo dicha empresa. Incluso existen investigaciones (Pérez Fernández, 2019; Scandura, 2021; Von Flotow, 2009) que se asemejan más al objeto de estudio de este trabajo y analizan la autocensura que los traductores imponen en su trabajo por el uso de la estandarización (llámese *synchronien* o español neutro). Sin embargo, todavía no se tiene registro de un trabajo que analice el trasvase del humor poniendo el español neutro como punto de partida. Por ende, resulta necesario emprender un análisis que nos ayude a responder nuestra pregunta de investigación, a saber: ¿se logran mantener los elementos tales como los referentes culturales y el lenguaje coloquial que aportan una carga humorística al diálogo cuando se dobla al español neutro? Esta parece ser una pregunta válida, pues el trabajo parte de la hipótesis de que el español neutro, al no adoptar expresiones específicas de ninguna región, tendería a atenuar la oralidad y el lenguaje coloquial y, por ende, es posible que exista una pérdida del humor.

Así pues, el presente trabajo se plantea como objetivo principal **analizar la influencia que tiene el español neutro utilizado en el doblaje de la serie *Drôle* en la transmisión o pérdida del humor mediante un estudio comparativo entre la versión latinoamericana y la peninsular.**

Con el propósito de alcanzar tal objetivo, se definieron los siguientes objetivos específicos:

- a) Explorar las características del español neutro que se utiliza en el doblaje para el mercado latinoamericano desde una perspectiva léxica.
- b) Detectar la presencia de elementos regionales o referencias culturales con carga humorística en la versión original de la serie.
- c) Identificar las principales estrategias de traducción del humor empleadas en cada uno de los doblajes de la serie.

- d) Comparar la selección léxica y las estrategias de humor del doblaje al español peninsular y al español de Latinoamérica.

5. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

En el presente bloque, se analizará el corpus extraído de la serie en cuestión con el fin de responder a la pregunta de investigación y comprobar la validez de la hipótesis. Para llevar a cabo tal empresa, nos serviremos de los planteamientos y estrategias que se han tratado en los apartados previos. Es una sección que resulta de especial interés pues representa la etapa empírica del trabajo, la cual nos permitirá cumplir con los objetivos establecidos y recopilar los datos necesarios para respaldar nuestras conclusiones.

N.º FICHA:	1
------------	---

EPISODIO:	Episodio 1 1m 54s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Nezir apoya a Aïssatou para convencer a Lakmal de que ponga la publicidad de su monólogo en la entrada de su tienda, tal como aceptó poner el cartel del espectáculo « <i>L'ovaire du décor</i> ».
FRANCÉS	NEZIR : Mais Lakmal, en plus, excuse-moi mais je te l'ai dit, « L'ovaire du décor » c'est interdit comme titre. AÏSSATOU : C'est clair, l'ovaire du décor Lakmal ça fait fuir la clientèle.
ELEMENTO HUMORÍSTICO	Sobre la cultura y las instituciones nacionales/ dependientes de la lengua/ No-marcado.
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	Supuestos existentes: 1.« <i>L'envers du décor</i> » es una expresión que hace alusión a lo que se encuentra tras bambalinas y se utiliza para referirse al lado desagradable, desalentador de una situación. 2.El « <i>ovaire</i> » (ovario) es un órgano sexual. Supuestos contextuales: 1.El cartel del monólogo se llama « <i>L'ovaire du décor</i> ». Efectos contextuales: 1.Se utiliza un juego de palabras entre el « <i>envers</i> » y el « <i>ovaire</i> ».

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	NEZIR: Además, Lakmal, ya te dije que ese título «Los menudillos del escenario» debería prohibirse.	Neutralización de la referencia y juego de palabras.	No-marcado.

	AÏSSATOU: ¡Exacto! Los menudillos del escenario, Lakmal eso espanta a la clientela.	Sustitución del elemento no-marcado.	
NEUTRO	NEZIR: Perdón, Lakmal, pero estos carteles que tienes pegados aquí van a asustar a todos los clientes. AÏSSATOU: Tiene razón, ¿qué es esto? ¿Decoración anual? Eso va a asustar a los clientes.	Omisión de todos los elementos.	---

COMENTARIO:

Como se puede observar en esta ficha, el título del monólogo en la versión original se compone de tres elementos humorísticos: por un lado, tenemos la referencia a la expresión «*l'envers du décor*» y, por el otro, tenemos el juego de palabras al cambiar «*envers*» por «*ovaire*». Por último, el resultado del título representa un elemento no-marcado simplemente por la alusión sexual.

En la traducción peninsular se pierde la referencia a la cultura y las instituciones nacionales, pues no se evoca al original y no se sustituye por ningún elemento propio de la cultura ibérica o alguna expresión acuñada. De igual manera, al no haber empleado una expresión acuñada, no se crea ningún juego de palabras. Sin embargo, al realizar una traducción casi literal del título en francés, sí se mantiene el elemento no marcado, pues causa extrañeza y sorpresa que el escenario tenga menudillos, a pesar de que no se mantiene la alusión sexual.

En el caso de la traducción neutra, observamos que no se mantiene ningún elemento humorístico y, además, se cambia por completo el significado del título. De hecho, esta versión ni siquiera especifica que «decoración anual» sea el título de un monólogo, solo se habla de carteles, lo cual parece ambiguo, pues podría referirse tanto a un anuncio sobre un servicio como a un artículo sobre la decoración de algún establecimiento. Consideramos relevante mencionar dicha ambigüedad, pues la referencia se menciona en otro chiste y, como consecuencia, se modifica el elemento humorístico posterior.

Por lo tanto, la versión neutra en efecto pierde elementos humorísticos comparada con la versión peninsular, pero esto no se le atribuye a la dificultad para transvasar referencias culturales al público más vasto, pues en ninguna de las dos traducciones se busca una solución que adapte una expresión, dicho o refrán a la cultura meta, y más bien se opta por una traducción muy general.

N.º FICHA:	2
------------	---

EPISODIO:	Episodio1 2m 22s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Aïssatou le cuenta a Nezir que está decepcionada porque en su monólogo del día anterior solo fueron a verla 15 personas. Nezir trata de animarla.
FRANCÉS	NEZIR : Ah, mais dis-toi que c'est toujours quinze de plus que la meuf de « L'ovaire du décor ».
ELEMENTO HUMORÍSTICO:	Elemento no-marcado/ (Sobre la cultura y las instituciones nacionales/ dependiente de la lengua)
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	<p>Supuestos existentes:</p> <p>1.Retoma el elemento humorístico analizado de la ficha 1.</p> <p>2.Solamente 15 personas asistieron al espectáculo de Aïssatou.</p> <p>Supuestos contextuales:</p> <p>1.Al monólogo «L'ovaire du décor» asistieron 15 personas menos que al de Aïssatou.</p> <p>Efectos contextuales:</p> <p>1.Resulta satisfactorio establecer la conexión entre las dos cifras para descubrir que al monólogo de la otra chica no asistió nadie.</p>

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	NEZIR : Tú piensa que son 15 más que la tía de los menudillos del escenario.	Transferencia	No-marcado.
NEUTRO	NEZIR : Sí, pero son 15 más la chica de la decoración anual.	Omisión	--

COMENTARIO:

Si bien el elemento humorístico más relevante de esta ficha ya se había analizado anteriormente, consideramos necesario rescatar este pasaje del episodio para analizar las

consecuencias de la decisión traductológica que se tomó en la versión del español neutro. Dado que en la versión original se da a entender claramente que «*L'ovaire du décor*» es el monólogo de una comedianta, el chiste siguiente cobra sentido cuando Aïssa menciona que su público solo constó de 15 personas y Nezir le recuerda que son 15 personas más que las que asistieron al monólogo de la otra chica, es decir, que al monólogo «*L'ovaire du décor*» no asistió nadie. Este mismo chiste se mantiene en la versión peninsular independientemente del título que se le haya dado al monólogo. Sin embargo, en la versión neutra observamos un cambio de sentido, resultado de no haber especificado que «decoración anual» era el título de un monólogo. Por lo tanto, en esta versión no se menciona al público del espectáculo de esta chica y más bien ella pasa a ser público del monólogo de Aïssa, por lo que cuando Aïssa se lamenta por haber tenido 15 personas en la audiencia, Nezir la corrige y le dice que son en realidad 16 contando a la chica de la decoración anual. Desde esta perspectiva, se pierde el elemento humorístico pues no hay mucha diferencia en que haya asistido una persona más, sobre todo alguien a quien tampoco se le da demasiada importancia en la trama.

Una vez más, la traducción latinoamericana pierde el elemento humorístico que el español peninsular conserva; sin embargo, esto tampoco se debe a las limitaciones del español neutro, sino a las consecuencias de la decisión de traducción empleada anteriormente.

N.º FICHA:	3
EPISODIO:	Episodio 1 7m 43s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Étienne se siente inseguro de su monólogo y se mete al baño para inhalar una línea de cocaína. Cuando sale, su hermana le pregunta qué estaba haciendo.
FRANCÉS	CORINNE : T'as pris un truc ou quoi ? ÉTIENNE : J'ai bu tout le Canard WC cul sec.
ELEMENTO HUMORÍSTICO:	Sobre la cultura y las instituciones nacionales/No-marcado.
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	Supuestos existentes: 1.El «Canard WC» es una marca de productos de limpieza para baños. 2. La expresión « <i>cul sec</i> » se refiere a beberse todo el contenido de un recipiente, normalmente para incitar a alguien a beberse de un trago su vaso de alcohol. Supuestos contextuales:

	<p>1. Corinne sospecha que Étienne se está drogando. 2. Étienne comenta que se tomó un shot del Pato WC.</p> <p>Efectos contextuales:</p> <p>1. Implicación contextual de incongruencia. Étienne admite a su hermana que está ingiriendo alguna sustancia, sin embargo, resulta un tanto absurdo que su droga sea el producto del baño. 2. El utilizar una marca específica de producto más que un genérico evoca cierta complicidad en el receptor, pues puede que también sea usuario del mismo producto.</p>
--	--

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	<p>CORINNE: ¿Te has metido algo? ÉTIENNE: Todo el Pato WC de un trago.</p>	Transferencia	Sobre la cultura y las instituciones nacionales/ No-marcado.
NEUTRO	<p>CORINNE: ¿Te estás drogando? ÉTIENNE: Sí, le di un trago al cloro.</p>	Sustitución	Elemento no-marcado

COMENTARIO:

El elemento humorístico de esta ficha recae principalmente en la incongruencia de drogarse con un producto de limpieza, sin embargo, a este le acompañan dos elementos humorísticos adicionales: el primero, que se alude a la marca de un producto en particular, lo cual causa un efecto de identificación con el espectador, pues si no utilizan el producto, al menos lo conocen. En segundo lugar, la expresión «*cul sec*» hace alusión a la acción de tomar *shots* o chupitos de alcohol, no a ingerir cualquier bebida.

En la versión peninsular se mantiene la misma referencia del Pato WC, pues en este país también existe el producto, además se mantiene la referencia al alcohol con la expresión «todo [...] de un trago» (esto no implica que no se pueda usar esta expresión para referirse a cualquier tipo de bebida, pero se suele emplear con las bebidas alcohólicas). Para la versión del español neutro, aunque el limpiador Pato también está presente en el mercado mexicano, resulta más difícil encontrar una marca que se comercialice en toda América Latina y que cause el mismo efecto de identificación con el público, por lo que se optó por generalizar el tipo de sustancia. Esta solución,

funciona para transmitir la carga humorística, pero pierde el elemento de referencia cultural debido a las limitaciones del español neutro. Por otro lado, la versión latinoamericana no evoca la referencia del alcohol, pues la expresión empleada se puede aplicar a cualquier bebida. Probablemente la mejor traducción en este caso tampoco hubiera sido una expresión acuñada (como tomarse un *shot*/chupito/farolazo de cloro), pues existen diferentes denominaciones en Latinoamérica. No obstante, se pudo haber optado por una solución más general como la peninsular.

N.º FICHA:	4
------------	---

EPISODIO:	Episodio 2 6m39s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Aïssatou se reúne con su representante después de haber alcanzado un millón de visualizaciones en su video y haber llenado el espectáculo de esa tarde. Laurent le dice que cada vez se ve más linda.
FRANCÉS	Aïssatou : Mais je viens te voir, je me suis mise sur mon 41, normal.
ELEMENTO HUMORÍSTICO	Dependiente de la lengua.
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	<p>Supuestos existentes:</p> <p>1. La expresión «<i>se mettre sur son 31</i>» significa arreglarse para una gran ocasión, ponerse sus mejores galas.</p> <p>Supuestos contextuales:</p> <p>1. Aïssatou se ve bien arreglada.</p> <p>2. Aïssatou espera que Laurent le dé el nuevo plan de trabajo con más horarios, lo que impulsará su carrera.</p> <p>3. Laurent le hace un cumplido a Aïssa sobre su apariencia.</p> <p>4. Aïssa le dice a Laurent que como iba a ver a Laurent ella se ha «<i>mise sur son 41</i>».</p> <p>Efectos contextuales:</p> <p>1. Cambia la cifra de la expresión de 31 a 41 para mostrar que para la ocasión (puesto que es tan importante para ella) se puso no solo sus mejores galas sino todavía más. Es satisfactorio reconocer la referencia a la expresión original.</p>

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	AÏSSATOU: para venir a verte me pongo mis	Neutralización	---

	mejores galas, faltaría más.		
NEUTRO	AÏSSATOU: Si vengo a verte me tengo que arreglar, es lo normal.	Neutralización	---

COMENTARIO:

En ninguna de las dos traducciones se busca un juego de palabras que transmita que se arreglará más de lo normal, por lo que el elemento humorístico se pierde y solo se conserva el significado general del texto. No se puede, por lo tanto, determinar si es causa del español neutro, pues el español peninsular tampoco rescata el humor.

N.º FICHA:	5
------------	---

EPISODIO:	Episodio 3 1m 15s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Nezir, que es un chico de pocos recursos y que vive en los suburbios de París, está haciendo su monólogo sobre la experiencia que tuvo con una chica (Apolline) que vive en un barrio costoso.
FRANCÉS	NEZIR : Donc je vais jusqu'à là-bas, 6ème arrondissement, très beau, très bel immeuble haussmannien. De toutes façons ça se sentait, cette fille-là, vu le prix du bracelet c'était pas Cendrillon. Cendrillon c'était moi, il fallait que je prenne mon RER avant minuit sinon je me transforme en SDF.
ELEMENTO HUMORÍSTICO	Sobre la cultura y las instituciones nacionales/ dependiente de la lengua.
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	<p>Supuestos existentes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.El «VI arrondissement» es uno de los distritos de París más turísticos y caros de la ciudad. 2. El estilo haussmanniano es un estilo arquitectónico típicamente parisino que denota elegancia y estatus. 3.Cenicienta (Cendrillon) es una chica que viste harapos y gracias al hada madrina consigue un buen atuendo y un carruaje, pero debe regresar antes de la medianoche o su carruaje se convertirá en calabaza y su ropa en harapos. 4.Cenicienta es una chica 5.El RER es el tren regional que conecta París y los suburbios y lo utiliza la clase obrera que se desplaza al centro de la ciudad para trabajar. 6.El RER deja de circular a cierta hora de la madrugada.

	<p>7. Las siglas «<i>SDF</i>» significan «<i>sans domicile fixe</i>», la denominación oficial y menos peyorativa de vagabundo.</p> <p>Supuestos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Nezir dice que él es Cenicienta. 2. Nezir dice que si no tomaba el RER antes de la media noche se convertiría en <i>SDF</i>. 3. Nezir describe el inmueble que visita. <p>Efectos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Implicación contextual: La referencia a Cenicienta causa satisfacción por reconocer la trama del cuento y a la vez sorpresa, pues en esta situación Nezir es la princesa. 2. El describir que tenía que tomar el tren desde el centro de París para regresar a casa refuerza el SE 5 (la diferencia de estatus económico entre la gente que vive en el centro y en los suburbios). 3. EL emplear las siglas tanto para RER como <i>SDF</i> causa un juego de palabras cómico.
--	---

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	NEZIR: Así que me fui hasta allí, el distrito 6to, muy bello, un edificio hausmaniano precioso. Ya vi que con lo que costaba la pulsera, la chica no era la Cenicienta. La Cenicienta era yo, o cogía el tren antes de las doce o me convertiría en un sintecho.	Transferencia (Cenicienta, tren y sintecho). Neutralización (del elemento dependiente de la lengua).	Sobre la cultura y las instituciones nacionales/ no marcado.
NEUTRO	NEZIR: Entonces fui a su casa, vivía en una zona bonita, hermosa, era un edificio muy lujoso. Desde el inicio se veía, solo con el precio de la pulsera, que no era Cenicienta. Cenicienta era yo, tenía que tomar el metro antes de medianoche o me volvía vagabundo.	Transferencia (Cenicienta, y vagabundo) Equivalencia (metro) Neutralización (del elemento dependiente de la lengua).	Sobre la cultura y las instituciones nacionales/ no marcado.

COMENTARIO:

El chiste descrito en esta ficha tiene varios elementos, dos ellos en la lengua origen son sobre la cultura y las instituciones nacionales (la Cenicienta y el RER) y al mismo tiempo, la combinación de RER y *SDF* resultan en un elemento dependiente de la lengua, pues componen un paralelismo. Además, observamos los elementos «*6ème arrondissement*» e «*immeuble haussmannien*», que, si bien no son precisamente elementos humorísticos, son supuestos existentes que condicionan la comprensión del chiste sobre Cenicienta.

En la versión peninsular, se optó por una traducción literal de «*6ème arrondissement*», lo cual resulta intrigante, pues no todo el público español tiene conocimiento de la riqueza y elegancia que connota el 6º distrito de París. De igual manera, aunque el estilo hausmaniano es un tipo de estilo arquitectónico conocido internacionalmente, comparado con el público francés, es menos probable que el público general español tenga conocimientos de las características y las asociaciones socioeconómicas que se le atribuyen a este estilo parisino. Por lo tanto, la traducción que se ofrece no transmite la información completa para que el público relacione el estatus social de la chica con el personaje de Cenicienta. Por otro lado, la Cenicienta es un elemento sobre la cultura y las instituciones nacionales, pero como el cuento y el personaje son igualmente populares en España, no presenta ninguna dificultad y se realiza una transferencia. La referencia sola a Cenicienta no es motivo de humor, sino el contraste de la riqueza de Apolline y la pobreza de Cenicienta, y aunque se pierde la alusión al lujoso barrio en donde ella vive, la transferencia es posible dada la referencia que se hace al precio de la pulsera. Finalmente, se opta por traducir «RER» y «*SDF*» por el genérico «tren» y «sintecho» respectivamente, lo cual consideramos una transferencia, pues se mantiene el chiste original, aunque se pierde la figura retórica morfosintáctica de paralelismo.

En la versión de Latinoamérica, se opta por una traducción menos literal y más descriptiva, lo que permite transmitir de manera más efectiva la información pragmática necesaria para comprender el chiste de la Cenicienta. De esta manera, al igual que en la versión peninsular, se realiza una transferencia, donde el elemento cultural de Cenicienta se transmite sin modificación alguna y además se proporciona la información suficiente para que se pudiera hacer un contraste completo entre la imagen de Cenicienta y el alto nivel socioeconómico de Apolline. Por último, se realiza una equivalencia del «RER» por «metro», pues en Latinoamérica son escasos los países

que cuentan con trenes como medio de transporte y el «*SDF*» se traduce como «vagabundo», de igual manera que en la versión peninsular, se realiza una transferencia que pierde el juego de palabras, pero transmite el elemento humorístico no-marcado.

Al comparar los dos doblajes, nos damos cuenta de que el español neutro logra conservar más elementos humorísticos que la versión peninsular pese a las limitaciones que hubieran implicado el utilizar una referencia cultural concreta para sustituir el 6º distrito de París.

N.º FICHA:	6
------------	---

EPISODIO:	Episodio3 7 m 58s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Nezir se encuentra con Apolline en el camino a casa y caminan juntos hasta la estación de metro, en donde Nezir se despide de ella.
FRANCÉS	NEZIR : Bon, moi j'ai mon chauffeur de la RATP qui m'attend.
ELEMENTO HUMORÍSTICO	Sobre la cultura y las instituciones nacionales.
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	<p>Supuestos existentes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.El RATP es la red de transporte público de París, especialmente bus, metro y tranvía. 2. Solo la gente rica tiene chofer. <p>Supuestos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Nezir dice que su chofer lo está esperando. 2. El chofer que lo espera es el de la RATP. <p>Efectos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Implicación contextual. Se trata de una incongruencia, pues Nezir dice tener un chofer, lo que normalmente implicaría tener un buen coche, sin embargo, el chofer es el del transporte público. 2. Existe cierta complicidad entre la gente que también usa el RATP para desplazarse.

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	NEZIR: Bueno, me está esperando mi chófer del tren.	Transferencia	Elemento no-marcado.
NEUTRO	NEZIR: Bueno, mi chofer de limusina subterránea espera.	Transferencia/ Equivalencia	Elemento no-marcado.

COMENTARIO:

La versión original de este chiste muestra un elemento sobre la cultura y las instituciones nacionales, pues menciona la «RATP», en ese contexto específicamente se refería al metro, ya que se encontraban en la entrada de la estación. Lo que ocasiona la hilaridad es la ironía, pues los choferes se le atribuyen a la gente de alto nivel socioeconómico, lo cual es lo contrario a la que usa el transporte público.

En la versión peninsular se pierde el elemento sobre la cultura y se traslada a un elemento no-marcado, pues se recurre a un elemento genérico (tren). Sin embargo, desde nuestro punto de vista, se pierde un poco el humor por el hecho de que los trenes suelen ser menos característicos de la gente obrera que el metro (pues no es el medio de transporte más económico y, dependiendo del tren, cuentan con primera y segunda clase).

Por otro lado, la versión latinoamericana añade un elemento suplementario de ironía, lo cual aumenta la carga humorística del original. En esta traducción, además de la ironía del chofer de transporte público, se le añade el elemento «limusina», lo cual refuerza aún más la ironía y la distinción entre las clases socioeconómicas de la ciudad. Esta estrategia la consideramos tanto una transferencia como una equivalencia, pues hace referencia a la denominación popular que se le da al metro de la Ciudad de México: «la limusina naranja». Este es un nombre irónico que la gente adoptó, pues, en este país, las personas que tienen menos recursos son los que generalmente utilizan el metro. Así pues, pienso que se quiso hacer alusión a esta denominación sin llegar a utilizarla por completo para que se entendiera en el resto de los países a los que se destina el español neutro.

N.º FICHA:	7
EPISODIO:	Episodio 3 13m 13s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Apolline le envía un mensaje a Nezir diciendo que está sola en casa y le pide ir a ayudarla con su monólogo.
FRANCÉS	NEZIR : -OK pourquoi pas ? je finis un truc et j'arrive. A bite. -Non ! -À vite
ELEMENTO HUMORÍSTICO	Dependiente de la lengua. No-marcado.

ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	<p>Supuestos existentes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.«Bite» es la forma familiar de llamar a los genitales del hombre. 2. Apolline le dice que está sola en casa, lo cual en un contexto de pareja se interpreta como una invitación para tener relaciones sexuales. 3.En el teclado, la b y la v se encuentran juntas y es fácil cometer errores de dedo entre estas dos letras. <p>Supuestos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Nezir comete un error de dedo. <p>Efectos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Implicación contextual: Resulta cómico que el error de dedo que comete Nezir tenga una connotación sexual después de que Apolline le haya dicho que tiene casa sola.
---	--

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	NEZIR: -Vale, ¿por qué no? Acabo una cosa y me corro para allá. - ¡No! -Y corro para allá.	Equivalencia	Dependiente de la lengua.
NEUTRO	NEZIR: -Ok ¿Por qué no? -Estoy terminando algo y luego iré. Hasta huevos. -Hasta luego.	Equivalencia	Dependiente de la lengua.

COMENTARIO:

En ambos doblajes al español se logra conservar el juego de palabras de la versión original, que consiste en la paronimia entre las unidades «vite» y «bite». En la versión original, el juego de palabras hace referencia a un elemento sexual (pene) y en la versión peninsular se mantiene dicha referencia (eyacular), mientras que, en la versión neutra, aunque huevos podría tener una connotación sexual (testículos), no resulta tan evidente en este contexto. Se podría argumentar entonces que la falta de una unidad léxica más connotada se deba a la dificultad de encontrar un término coloquial que funcione para todo el público latinoamericano, pues «el lenguaje soez es uno de los rasgos más definitorios de una cultura y establece diferencias incluso dentro de un mismo idioma» (Pérez Fernández, 2019, p.98), lo que genera tanta diversidad de nombres para una misma unidad. Por ejemplo, el nombre coloquial de pene en

España suele ser polla, pero en Latinoamérica se le denomina: verga, pito, pinga, picha, chimbo, pija, chota, etc.

N.º FICHA:	8
------------	---

EPISODIO:	Episodio 3 3m 51s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Étienne cuenta un chiste sobre la reproducción asistida de los elefantes.
FRANCÉS	ÉTIENNE : Ce mec raconte qu'il s'est fait assommer par une teub d'éléphant. Et ça fait 30 kg, le truc ah, un mètre cinquante de long. C'est pas une teub, c'est Sarkozy.
ELEMENTO HUMORÍSTICO	Sobre la cultura y las instituciones nacionales.
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	<p>Supuestos existentes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Sarkozy es el expresidente de Francia. 2.Sarkozy es bajo de estatura, mide 166cm 3.A la gente le gusta burlarse de los políticos. <p>Supuestos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Etienne infirma que los genitales de un elefante pueden pesar 30kg y medir 1m 50cm de largo. <p>Efectos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Implicación contextual: Resulta inusual y causa sorpresa el comparar el tamaño del pene de un elefante con el tamaño de una persona.

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	ÉTIENNE: Y el tío contaba que quedó noqueado por la polla de un elefante. Ese trasto pesa 30 kilos, un metro y medio de largo. No es una polla, es Sarkozy.	Neutralización	No-marcado.
NEUTRO	ÉTIENNE: Había un tipo que dijo que quedó inconsciente por un pene de elefante. Es que pesan 30 kilos y miden metro y medio. Eso no es un pene, es el presidente.	Sustitución	No-marcado

COMENTARIO:

En la versión original, el elemento humorístico reside en la referencia a Sarkozy. En el doblaje peninsular, se mantiene la misma referencia al político, y, sin embargo, no consideramos que se haya empleado una estrategia de transferencia, pues, aunque Sarkozy sea un personaje reconocible en más de un país, no se le atribuyen las mismas cualidades (positivas o negativas) que le atribuyen los franceses. La burla hacia un personaje no causa el mismo efecto cómico en alguien que tiene conocimiento de una realidad ajena, que en alguien a quien le afecta o beneficia directamente. Por lo tanto, consideramos que el chiste en la versión peninsular pasa a ser un elemento no-marcado, pues solo se hace la comparación del miembro del elefante con un personaje famoso, sin que éste tenga toda la carga cultural que tiene la versión en francés.

La versión neutra, por otro lado, toma en cuenta que el nombre del político puede ser irrelevante para el público latinoamericano y opta por utilizar el término «presidente», esta traducción puede funcionar mejor o peor dependiendo del público que vea la serie, pues la particularidad de Sarkozy es que es una persona de baja estatura (incluso se le ha hecho burla por ello en la prensa), y habrá algunos países latinoamericanos cuyo presidente sea también pequeño y el chiste tenga sentido, mientras que para otros perderá hilaridad. Este problema surge de la vasta audiencia para la que se tiene que doblar, pues si el público fuera más limitado, se podría utilizar alguna referencia específica con la que el público se pudiera identificar. Aunque en este caso el español neutro se ve limitado a orientar la referencia a un público más local, si se compara con la versión peninsular, no se detecta pérdida del humor, pues este último tampoco aprovechó esta ventaja a su favor.

N.º FICHA:	9
------------	---

EPISODIO:	Episodio 3 26m 58s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Nezir les cuenta a Aïssatou y a Vlad el desastre que fue la cita que tuvo con la chica que le gusta.
FRANCÉS	AÏSSATOU : Qu'est-ce qui s'est passé ? T'es parti ? NEZIR : Bah, rien. Je sais pas, j'ai paniqué. AÏSSATOU : Oh mon Nez, ah c'est pas grave ah, tu niqueras la prochaine fois. NEZIR : Non, mais j'ai paniqué. Du verbe paniquer.
ELEMENTO HUMORÍSTICO	Dependiente de la lengua
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	Supuestos existentes: 1.« <i>Niquer</i> » es el argot de «tener relaciones sexuales».

	<p>2. Como Apolline había invitado a Nezir a su casa puesto que su mamá no estaba, y ellos se gustan, podía suponerse que lo había invitado para tener sexo.</p> <p>Supuestos contextuales: 1. Nezir dice «<i>j'ai paniqué</i>».</p> <p>Efectos contextuales: 1. Implicación contextual: satisfacción del receptor por captar el juego de palabras y la homofonía entre «<i>paniquer</i>» y «<i>pas niquer</i>».</p>
--	--

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	<p>AÏSSATOU: Cuenta, ¿qué ha pasado? ¿No te has quedado?</p> <p>NEZIR: Pues nada, no sé, me he retirado.</p> <p>AÏSSATOU: Ay Nez, ¿no te la has tirado? Ya te la tirarás la próxima vez.</p> <p>NEZIR: No, que me he retirado. Del verbo retirarse</p>	Equivalencia	Dependiente de la lengua.
NEUTRO	<p>AÏSSATOU: Y ¿qué pasó después? ¿te fuiste?</p> <p>NEZIR: Pues nada, me asusté y me salí.</p> <p>AÏSSATOU: Ay no Nez, no te preocupes a la siguiente te la tiras bien.</p> <p>NEZIR: No, digo, que me salí. O sea, me salí de la casa.</p>	Sustitución	Dependiente de la lengua.

COMENTARIO:

La gracia del juego de palabras en la versión original depende de la homofonía de las palabras empleadas. Las dos versiones del doblaje intentaron recrear el mismo juego de palabras, pero vemos dos estrategias diferentes. Mientras que el español peninsular trata de mantener la confusión auditiva, el español latinoamericano juega con la confusión semántica, por ello la estrategia es la sustitución, pues no mantiene el mismo mecanismo que el original, aunque también se observa un juego de palabras. Desde nuestra perspectiva, sin embargo, la

versión neutra fuerza mucho el elemento humorístico dependiente de la lengua y se pierde la connotación sexual a la que se refiere Aïssatou en la versión original. Pues, aunque al conocer la versión original podemos determinar que a «salir» se le dio un sentido de salir de la penetración en el acto sexual, no es muy probable que el público que solo depende de la versión doblada llegue a esta conclusión tan fácilmente.

Es posible que las opciones del juego de palabras se vean reducidas si el vocabulario se tiene que adaptar a un español que se hable en toda América Latina, pues como se ha mencionado anteriormente, el léxico relacionado con la sexualidad varía mucho de país en país. Sin embargo, es difícil determinar si esta fue la verdadera razón por la que se optó por una solución en donde la connotación sexual no fuera tan evidente, o simplemente fueron otras circunstancias como falta de creatividad.

N.º FICHA:	10
------------	----

EPISODIO:	Episodio3 27m 28s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Nezir sigue contándole a sus amigos sobre su cita amorosa.
FRANCÉS	NEZIR : Au début, on était qu'elle et moi, ça allait encore, mais après ses copines qui sont arrivées. Un raz de marée de petites princesses aux noms de grand-mère. Daphné, Suzanne, Ninon.
ELEMENTO HUMORÍSTICO	Sobre la cultura y las instituciones nacionales.
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	<p>Supuestos existentes: 1.Las abuelas en Francia suelen tener nombres como: Daphné, Suzanne, Ninon.</p> <p>Supuestos contextuales: 1.Las amigas de Apolline se llaman Daphné, Suzanne, Ninon.</p> <p>Efectos contextuales: Existe una implicación contextual de satisfacción y complicidad, pues el receptor reconoce la referencia y quizás conoce gente mayor con esos nombres; por lo tanto, comparte el conocimiento.</p>

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	NEZIR: Y al principio estábamos los dos y aún, pero luego han aparecido sus amigas.	Neutralización	---

	Una avalancha de princesitas con nombres de abuela. Dafne, Susan, Ninon.		
NEUTRO	NEZIR: Al principio solo éramos ella y yo, pero después llegaron sus amigas y todas parecían princesas con nombres elegantes. Daphné, Suzanne, Ninon.	Equivalencia	No-marcado

COMENTARIO:

En esta ficha encontramos que el elemento sobre la cultura y las instituciones nacionales causa un efecto de complicidad e identificación con el público y por consiguiente se logra el humor. En cada cultura y país existen tendencias de nombres según a la generación a la que se pertenezca, en el caso de Francia, los nombres a los que se hace referencia son comunes en las personas mayores. En la traducción peninsular se optó por mantener los mismos nombres y asociarlos a las abuelas, sin embargo, pensamos que se pierde el humor, pues el público peninsular difícilmente considerará dichos nombres como típicos de una abuela española. Dado que tampoco se adaptó el chiste cambiando los nombres para que coincidieran con la cultura meta, y más bien se conservó el significado general del pasaje, nos encontramos ante una estrategia de neutralización.

En el español neutro, también se optó por mantener los nombres franceses; sin embargo, se les asignó una categoría distinta. Así, en lugar de nombres «de abuela», pasaron a ser nombres «elegantes», con lo cual el público meta se puede identificar, pues en Latinoamérica, Francia se asocia a la elegancia y el estatus. Dicho cambio, pues, es fruto de una estrategia de equivalencia, ya que se reemplaza el elemento original por otro que mantenga el mismo mecanismo humorístico.

En lo que concierne al español neutro, no se observan dificultades que pudieran afectar la decisión del traductor, e incluso si se quisieran localizar los nombres al público meta, estamos seguros de que habría varias opciones que se ajusten al público latinoamericano en general.

N.º FICHA:	11
------------	----

EPISODIO:	Episodio 4 14m 15s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Un cómico realiza su monólogo.
FRANCÉS	COMÉDIEN : La carte vitale, c'est un truc de fou. [...] On se rend pas compte qu'on a de la chance quand même en France. C'est vrai, aux États-Unis par exemple, quand ils vont acheter 40 dollars de médicaments, eh bien ils vont payer 40 dollars de médicaments. Parce qu'y a pas de carte vitale. [...] En France, c'est ça qui est incroyable, quand tu veux acheter 40€ de médicaments, au lieu de payer 40€ de médicaments, tu donnes ta carte vitale et tu payes seulement 2 ou 3€. Quand j'ai appris ça, j'ai invité ma femme à manger à la pharmacie.
ELEMENTO HUMORÍSTICO	Sobre la cultura y las instituciones nacionales/ No-marcado.
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	<p>Supuestos existentes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La «<i>carte vitale</i>» es una tarjeta que en Francia permite identificarse ante el seguro médico y recibir reembolsos de los medicamentos y tratamientos médicos. 2. Estados Unidos tiene la fama de tener un seguro social deficiente y de que cada persona tiene que pagar enormes cantidades de dinero para recibir atención médica. 3. Invitar a comer a la pareja a un restaurante es caro. <p>Supuestos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. El comediante paga poco cuando compra medicamentos gracias a la «<i>carte vitale</i>». 2. Invitó a comer a su novia a la farmacia. <p>Efectos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Se refuerza la idea de que invitar a comer a la pareja al restaurante es caro. 2. Se crea una implicación contextual de sorpresa e incongruencia por invitar a la pareja a comer a la farmacia pues es más barato gracias a la «<i>carte vitale</i>».

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	La tarjeta sanitaria es una pasada. [...] No valoramos la suerte que tenemos en Francia. Fijaos en Estados Unidos, cuando van a comprar 40 dólares de medicamentos, pues pagan 40 dólares de medicamentos. Porque no tienen tarjeta	Equivalencia	Sobre la cultura y las instituciones nacionales/ no marcado

	sanitaria. [...] En Francia es alucinante, cuando quieres comprar 40€ de medicamentos, en vez de pagar 40 de medicamentos, das la tarjeta y pagas 2 o 3 euros. El día que me enteré invité a mi mujer a comer a la farmacia.		
NEUTRO	El carnet es una maravilla. [...] Tenemos mucha suerte en Francia, en Estados Unidos, por ejemplo, si quieres comprar 40 dólares de medicamentos, pues tienes que pagar 40 dólares de medicamentos porque su servicio de salud no es gratuito. [...] En Francia, esto parece increíble. Si quieres comprar 40€ de medicamentos, fácil, enseñas tu carnet de salud y solo pagas 2 o 3 euros en vez de vender un riñón. El día que lo descubrí llevé a mi novia a cenar a la farmacia.	Compensación	No-marcado

COMENTARIO:

El problema de traducción que supone este chiste es que contempla que el público conozca el funcionamiento y los beneficios de la «*carte vitale*» (elemento sobre la cultura y las instituciones nacionales). El pasaje también incluye un elemento no-marcado que no presenta dificultad de traducción alguna, pues el supuesto existente relacionado a este fragmento se comparte tanto en la cultura origen como en las culturas meta.

Como veremos a continuación, esta ficha es un caso en donde las limitaciones del español neutro afectan la decisión de traducción. En la versión peninsular, se utiliza una estrategia de equivalencia, ya que, aunque el sistema sanitario francés y español no funcionen de la misma manera, cuenta con una tarjeta con la que pueden acceder a los servicios médicos gratis o recibir un reembolso. Por lo tanto, la «*carte vitale*» se adaptó a otro elemento sobre la cultura del país meta. Por el contrario, para el español neutro es más difícil encontrar un equivalente, pues cada país de Latinoamérica cuenta con un sistema sanitario diferente, y en México (en donde se realizó el doblaje) ni siquiera existe algo similar a la tarjeta sanitaria. Por lo tanto, el «carnet de salud» como lo denominan en esta traducción, es un mero calco que no hace alusión a ningún sistema en particular. Para compensar esta pérdida del elemento humorístico referente a la cultura, se añade en el texto la frase «en vez de vender un riñón», que enfatiza la ventaja del «carnet de salud» que el público desconoce.

N.º FICHA:	12
------------	----

EPISODIO:	Episodio 5 12 m 50s
CONTEXTUALIZACIÓN:	Aïssatou realiza su monólogo.
FRANCÉS	AÏSSATOU : Moi, quand ma fille était bébé, elle pleurait tellement au moment du coucher, que j'avais l'impression d'essayer d'endormir Mélenchon pendant un meeting politique.
ELEMENTO HUMORÍSTICO	Sobre la cultura y las instituciones nacionales.
ENTORNO COGNITIVO Y EFECTOS CONTEXTUALES	<p>Supuestos existentes:</p> <ol style="list-style-type: none"> Mélenchon es un político francés. Mélenchon tiene fama dejarse llevar en sus discursos y hablar demasiado. <p>Supuestos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> La hija de Aïssatout llora mucho cuando la quiere acostar y no la puede callar. <p>Efectos contextuales:</p> <ol style="list-style-type: none"> Implicación contextual de satisfacción, la gente puede asociar las ideas de una niña que llora sin parar y no se le puede callar con las de un político que tampoco se calla en sus mítines.

ESPAÑOL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA
PENINSULAR	AÏSSATOU: Cuando mi hija era un bebé,	Neutralización	---

	lloraba tantísimo cuando la acostaba, que creía estar durmiendo a Melenchón durante un mitin político.		
NEUTRO	AÏSSATOU: Mi hija recién nacida lloraba tanto cuando se iba a dormir que parecía que le había dicho que le iba a bajar el salario a un político.	Sustitución	De sentido del humor nacional

COMENTARIO:

Tal como en la ficha 8, el elemento humorístico recae en la burla a un político francés, por lo que se necesita conocerlo y estar al tanto de lo que se dice de él en la prensa y en los medios locales, sus propuestas, sus aportaciones, sus actitudes y su ideología para comprender el chiste, pero sobre todo para encontrarlo gracioso.

El doblaje peninsular utiliza una vez más una estrategia de neutralización, pues mantiene el nombre de Mélenchon, aunque el político no sea una figura distintiva para el público general español. Por otro lado, en el doblaje al español neutro se utiliza una sustitución, pues se mantiene la temática de los políticos, pero el chiste cambia a un escenario con el que el público meta se puede identificar. Así pues, en el doblaje latinoamericano resultaría difícil encontrar un equivalente de Mélenchon que fuera tan general para dar gracia en todos los países hispanohablantes; sin embargo, el alto salario de los funcionarios políticos es un tema que forma parte de la realidad de vida de los latinoamericanos y está en constante crítica y burla, lo que da pie a utilizar un elemento de sentido del humor nacional.

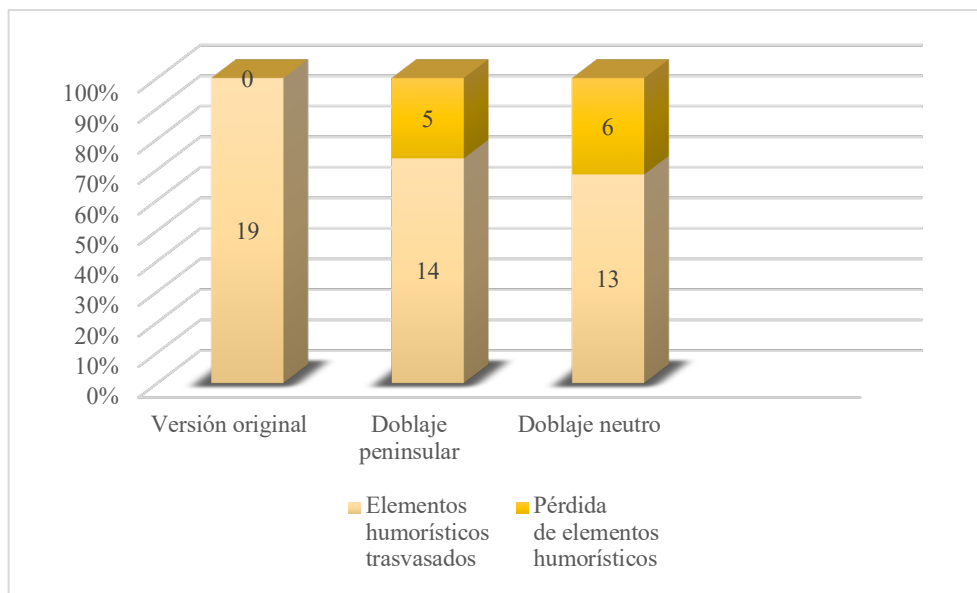
6. CONCLUSIONES

Por último, llegamos al desenlace de la presente investigación, momento de revisar y analizar los datos generales recopilados durante el estudio, así como de validar la hipótesis y los objetivos establecidos.

Después de analizar cada chiste individual utilizando la ficha de trabajo, procedemos a calcular el porcentaje de humor perdido o ganado en ambos doblajes, y dentro de ese aumento o disminución, qué porcentaje se atribuye al uso del español neutro. Para determinar el humor en la versión original, contabilizamos los «elementos humorísticos» presentes en la versión francesa de cada ficha, que suman un total de 19 elementos. Luego, para calcular el humor en los doblajes, identificamos los elementos humorísticos presentes en cada versión, los cuales se identificaron bajo el nombre de «cambio de carga humorística». Además, cada elemento humorístico se clasificó en una categoría según la taxonomía de Zabalbeascoa, en la cual se incluyen elementos sobre la cultura y las instituciones nacionales, de sentido del humor nacional, dependientes de la lengua y elementos no-marcados. Esta clasificación nos permite determinar si alguno de los doblajes se vio más limitado en mantener el mismo tipo o categoría de carga humorística. En el Anexo 1 se encuentra la recopilación de los datos sobre los elementos humorísticos de cada ficha, los cuales se utilizarán para elaborar las gráficas subsiguientes.

El hallazgo principal revela que, ambos doblajes pierden alrededor del 25 y 30 % del humor, y al comparar el doblaje al español neutro con la versión peninsular, se observa una pérdida mínima de elementos humorísticos, siendo un 5,2 % más notoria en la versión neutra. Esta diferencia se ilustra en la siguiente Figura (véase Figura 1).

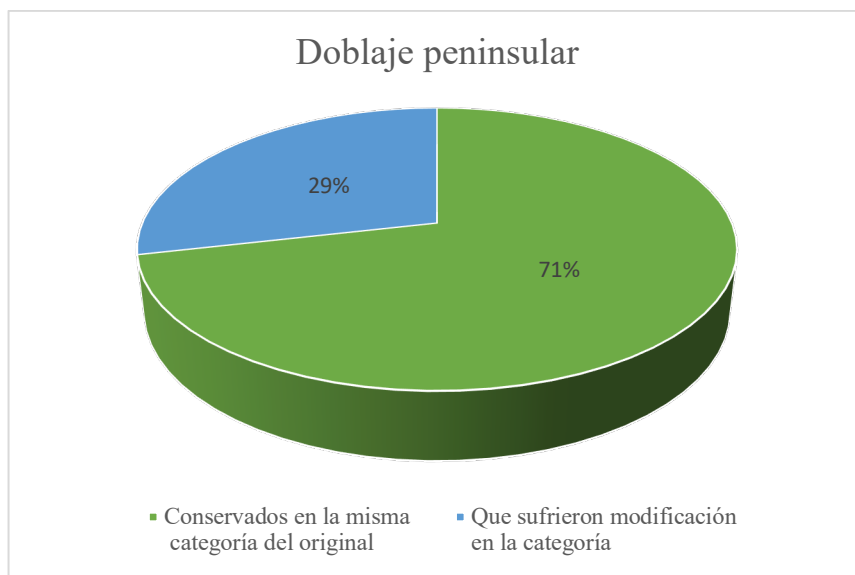
Figura 1. Elementos humorísticos trasvasados en los doblajes



Fuente: Elaboración propia

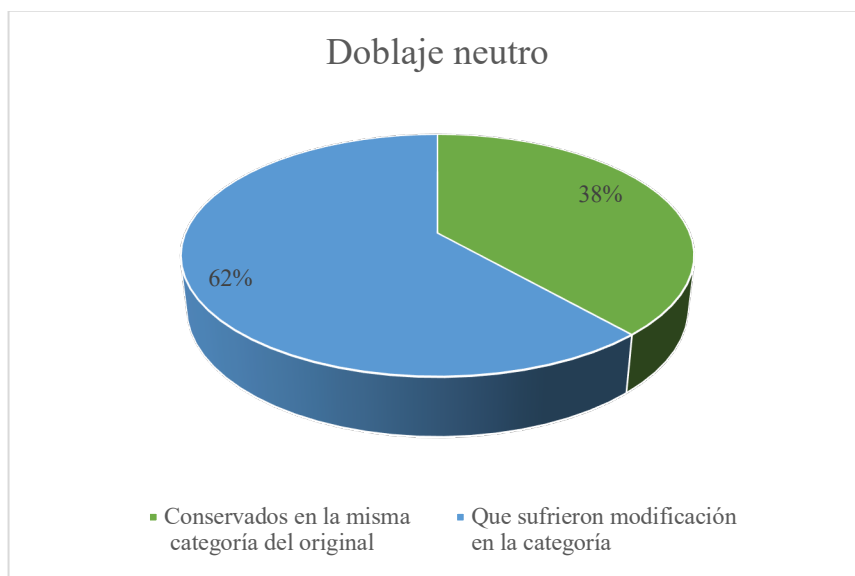
Para ampliar el análisis, también evaluamos cuántos elementos humorísticos se pudieron trasvasar conservando el mismo tipo de carga humorística del original y cuántos elementos requirieron una modificación en la categoría. Este aspecto, a diferencia de la pérdida de humor, mostró notables diferencias entre ambas versiones. Mientras que el español peninsular preservó el mismo tipo de carga humorística del original en su mayoría, el español neutro tuvo que adaptar las estrategias traductológicas, resultando en cambios en la mayoría de las categorías de los elementos humorísticos (la mayoría de las referencias culturales se transformaron en elementos no-marcados) (véase Figura 2 y Figura 3).

Figura 2. Elementos humorísticos del doblaje peninsular



Fuente: Elaboración propia

Figura 3. Elementos humorísticos del doblaje neutro

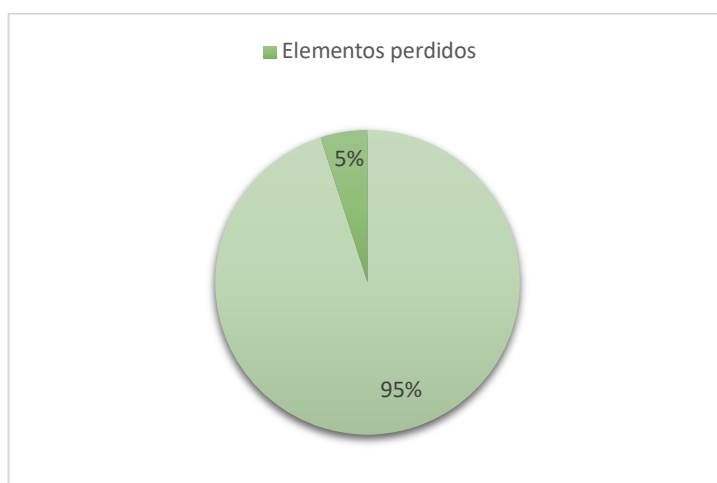


Fuente: Elaboración propia

Sin embargo, como se detalló en los comentarios de cada ficha del análisis, no todas las pérdidas de humor se atribuyeron a la neutralización del lenguaje. A continuación, se presenta una Figura con los hallazgos más destacados, relacionados con la pérdida o modificación de los

elementos humorísticos debido al español neutro. Se observa que, de los 19 elementos presentes en la versión original, únicamente una pérdida del 5 % (equivalente a un elemento humorístico) se atribuyó claramente a las limitaciones de dicha modalidad (véase Figura 4). Asimismo, si se compara con el doblaje peninsular, constataremos que la pérdida por la utilización del español neutro representa el 7 % (véase Figura 5). Es importante señalar que una de las pérdidas se consideró ambigua y no se pudo determinar si la causa fue el español neutro, ya que para la expresión «*se mettre sur son 31*» ninguna de las dos versiones buscó un juego de palabras que transmitiera el humor y no tenemos punto de comparación. Adicionalmente, se observa que, del total de los elementos humorísticos, se conservó un 21 %, pero cambió de tipo de carga humorística debido a la neutralización del idioma. (véase Figura 6).

Figura 4. Elementos de humor perdidos debido al español neutro con respecto a la versión original.



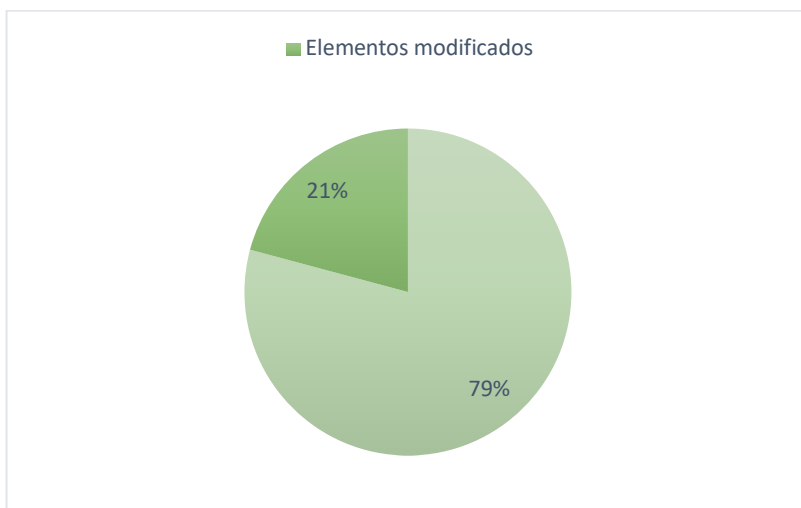
Fuente: Elaboración propia

Figura 5. Elementos de humor perdidos debido al español neutro con respecto a los elementos conservados en la versión peninsular.



Fuente: Elaboración propia

Figura 6. Cambio de carga humorística debido al español neutro



Fuente: Elaboración propia

Por otro lado, la metodología que implementamos nos permitió abordar el análisis del humor desde una perspectiva cuantitativa. Enumeramos los chistes trasvasados o perdidos en la traducción, lo que facilitó el cumplimiento de los objetivos de la investigación y la respuesta a la pregunta de investigación. Además, es importante destacar que el método empleado demandaba un alto grado de objetividad en la selección del corpus, dado que el humor es altamente subjetivo y personal. Hubo segmentos que contenían elementos humorísticos, pero personalmente no

suscitaban gracia. Asimismo, notamos que la elección de la serie, motivada por su contexto evidentemente parisino y las ricas referencias culturales que aportaba, resultó tanto beneficioso como perjudicial para el estudio. Por un lado, esta elección amplió las oportunidades de observar las soluciones que cada traducción ofrecía para mantener el humor de referencias desconocidas para el público meta. Sin embargo, por otro lado, el contexto tan marcadamente parisino presentaba desafíos, ya que sustituir las referencias culturales por otras de la cultura meta sin causar incongruencias resultaba más complejo (por ejemplo, al hacer referencia a un presidente español o a un barrio mexicano en una trama ambientada en Francia).

En resumen, los resultados obtenidos nos permiten concluir que, en la mayoría de los casos del español neutro analizados en este estudio de caso específico, no se lograron adaptar los elementos humorísticos relacionados con la cultura por otros elementos humorísticos relacionados con la cultura meta. Solo un 11 % de estas referencias culturales fueron trasvasadas con el mismo tipo de carga humorística que el original en la versión neutra, en comparación con el 33 % logrado en la versión peninsular, el resto de las referencias se modificaron por elementos no-marcados. Además, los elementos dependientes del idioma conservaron este mismo tipo de carga humorística en la versión neutra en mayor medida que los elementos culturales mantuvieron la suya.

Observamos que la influencia del español neutro en el doblaje para la transmisión del humor se inclina más hacia la pérdida, ya que, en general, la versión latinoamericana perdió más elementos humorísticos que la peninsular, lo que confirma nuestra hipótesis inicial. Sin embargo, la pérdida del humor debido a la modalidad neutra no fue tan significativa como se anticipaba, representando solo el 5 % de los elementos. Entonces, aunque en la versión latinoamericana se observa una pérdida general del 31,6 % de los elementos humorísticos, no podemos concluir que el español neutro sea la causa principal.

Reconocemos que la traducción no es una ciencia exacta y que el resultado final depende de una serie de factores como la habilidad profesional, la creatividad y las decisiones individuales del traductor. Además de los cortos y exigentes plazos de entrega y la complejidad del proceso de doblaje que implica la intervención de múltiples personas que pueden influir en el producto final por cuestiones como la sincronización. Como ejemplo, consideramos que la versión peninsular neutralizó más elementos de los esperados. Aunque tiene la ventaja de poder utilizar referencias propias del país, aparentemente con menos limitaciones que el español neutro, se conservaron

muchas referencias originales que neutralizaban el humor en la traducción. Resultó sorprendente descubrir que, en algunos casos, el español neutro logró mantener el humor de manera más efectiva que el peninsular mediante estrategias de sustitución o compensación, aunque esto se debió más a las decisiones individuales del traductor que al español neutro.

No obstante, aunque el español neutro no fuera la causa principal de la pérdida de humor, se observó una mayor pérdida en comparación con el español peninsular. Estos resultados arrojan luz sobre la influencia del español neutro en la traducción audiovisual y plantean la pregunta de si los espectadores podrían beneficiarse de un producto que conserve más el humor, si se produjera una versión doblada para cada país, como ocurre en el caso de España. Claramente, esto supondría una menor rentabilidad para las compañías productoras de material audiovisual, ya que los costos se multiplicarían. Sin embargo, vale la pena reflexionar si el contenido audiovisual podría mejorar en calidad sin las restricciones del español neutro.

Finalmente, este estudio también invita a continuar con la investigación en este tema, ya que reconocemos que para descubrir realmente una tendencia de traducción y determinar si las traducciones al español neutro en general pierden comicidad, se requeriría un corpus mucho más amplio que incluya diversas lenguas y culturas de origen. Además, considerando las posibles líneas de investigación futuras que podrían surgir a partir de este trabajo, sería interesante explorar la influencia en la pérdida o transmisión del humor desde una perspectiva cualitativa, es decir, considerando cómo percibe la gente la comicidad de la serie. También se podría explorar la influencia del español neutro desde un punto de vista morfológico o fónico. Esto se debe a que las convenciones del español neutro pueden limitar la reproducción de algunos elementos que contribuyen al humor. Por ejemplo, en el episodio 1, en el minuto 24 con 48 segundos de la serie en cuestión, aparece un vendedor de drogas que habla con el acento característico de los suburbios y en *verlan*. En el español latinoamericano, no se reflejan estas características, ya que el español neutro requiere una pronunciación clara, con una velocidad media y sin variaciones de tono. Por lo tanto, consideramos que estos enfoques complementarían nuestros hallazgos.

En conclusión, este trabajo ilustra la amplitud y complejidad del campo de estudio y puede servir de punto de partida para investigaciones posteriores.

REFERENCIAS

Agost, R. (1999). Traducción y doblaje: Palabras, voces e imágenes. Barcelona: Editorial Ariel.

ASTEX. (10 de Febrero de 2024). ¿Cuáles son los idiomas más hablados del mundo y dónde se hablan? Recuperado el 16 de abril de 2024 de <https://www.astex.es/idiomas-mas-hablados-mundo/>

Attardo, S. (2014). *Encyclopedia of humor studies* (Vol. 2). (S. Attardo, Ed.) Los Ángeles: Sage reference.

Attardo, S. (Ed.) (2017). *The Routledge handbook of language and humor* (1st ed.). Boca Raton: Routledge, an imprint of Taylor and Francis. Recuperado de: <https://doi.org/10.4324/9781315731162>

Attardo, S. y Raskin, V. (1991). Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. *Humor: International Journal of Humor Research*, 4(3-4):293-348. Recuperado de: <https://doi.org/10.1515/humr.1991.4.3-4.293>

Ávila, R. (1997). *Televisión internacional, lengua internacional*. Congreso Internacional de la Lengua Española. Zacatecas, 1997. Recuperado 9 de abril de 2024, de <https://congresosdelalengua.es/zacatecas/sesiones-plenarias/television/avila.htm>

Ávila, R. (2018). Full metal jacket: Versiones en español y en latino. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 36, 35-47. Recuperado de <https://www.ull.es/revistas/index.php/filologia/article/view/133>

Bosseaux, C. (2019). Investigating dubbing: Learning from the past, looking to the future. En L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge handbook of audiovisual translation* (pp.48-63). London: Routledge, Taylor & Francis Group

Botella Tejera, C. (2006). La naturalización del humor en la traducción audiovisual (TAV): ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de Gomaespuma: Ali G Indahouse. *Tonos*

digital: revista de estudios filológicos, 12 (1577-6921). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2190496>

Bravo, García, E. M. (2008). *El español internacional: Conceptos, contextos y aplicaciones*. Madrid: Arco/Libros.

Castro, X. (5 de octubre de 2017). El español neutro en la traducción. *Xosé Castro*. <https://xcastro.com/2017/10/05/espanol-neutro-traduccion/> [9 de abril de 2024].

Ceballos, N. (26 de marzo de 2019). Por qué Disney doblaba sus películas al español neutro (y cuándo dejó de hacerlo). *GQ España*. <https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/porque-disney-doblaba-en-espanol-neutro/34119> [9 de abril de 2024].

Chaume, F. (1999). La traducción audiovisual: Investigación y docencia. *Perspectives-studies in Translatology*, 7:2, 209-219. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/0907676X.1999.9961359>

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chaume, F. (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes*, 6: pp. 5-12. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/274636900_Frederic_Chaume_-_Los_estandares_de_calidad_y_la_recepcion_de_la_traduccion_audiovisual_Puentes_6_2005_p_5-12

Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing* (1st ed.). London: Routledge. Recuperado de: <https://doi.org/10.4324/9781003161660>

Chaume, F. (2013). *The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies Translation Spaces*, 2:105-123. Recuperado de: <https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha>

Chiaro, D. (1992). *The Language of Jokes: Analyzing Verbal Play* (1st ed.). London: Routledge. Recuperado de: <https://doi.org/10.4324/9780203135143>

Chiaro, D. (2014). Laugh and the world laughs with you: tickling people's (transcultural) fancy. En G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis y E. Perego (Eds.), *Translating Humour in audiovisual texts* (pp. 15-24). Bern: Peter Lang Ltd.

Chiaro, D. y Piferi, R. (2020). It's green! It's cool! It's Shrek! Italian children, laughter and subtitles. En: E. Di Giovanni, C. Elefante y R. Pederzoli (Eds.) *Écrire et Traduire Pour Les Enfants—Writing and translating for children.* (pp. 283-301), Brussels: Peter Lang.

Critchley, S. (2002). *On Humour* (1st ed.). London: Routledge. Recuperado de: <https://doi.org/10.4324/9780203870129>

De Rosa, G. L (2014). Back to Brazil: humor and sociolinguistic variation in Rio. En G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis & E. Perego (Eds.), *Translating Humour in audiovisual texts* (pp. 105-127). Bern: Peter Lang Ltd.

Delabastita, D. (1996). Introduction. *The Translator*, 2(2), 127-139. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798970>

Diaconú, A. (20 de julio de 2014). Los riesgos del lenguaje “neutro”. *La gaceta literaria*. <https://www.lagaceta.com.ar/nota/600104/la-gaceta-literaria/riesgos-lenguaje-neutro.html> [9 de abril de 2024]

Díaz Cintas, J. (2001) *La traducción audiovisual: El subtitulado*. Salamanca: Almar.

Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: Inglés/español* (1^a ed.). Barcelona: Ariel.

Díaz Cintas, J. (2005). Teoría y traducción audiovisual. En P. Zabalbeascoa, L. Santamaria, & F. Chaume (Eds.), *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 9-21). Granada: Comares. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/314261393_Teoria_y_traducion_audiovisual

Díaz Cintas, J. (2009). Introduction- Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. En J. Díaz Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 1-18). Bristol: Tonawanda: Ontario: Multilingual Matters.

DoblajeDisney. (21 de enero de 2010). *Biografía de Edmundo Santos: DoblajeDisney.com*. <https://www.doblajedisney.com/biografia-de-edmundo-santos/> [8 de abril de 2024]

Dore, M. (2020). *Humour in audiovisual translation: Theories and applications*. New York: Routledge.

Franzelli, V. (2008). Traduire la parole émotionnelle en sous-titrage : colère et identités. *Éla. Études de linguistique appliquée*, 150, 221-244. <https://doi.org/10.3917/ela.150.0221>

Fuentes-Luque, A. (2001). *La recepción del humor audiovisual traducido: Estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película «Duck Soup», de los hermanos Marx* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=139948>

Fuentes-Luque, A. (2015). El lenguaje tabú en la traducción audiovisual: Límites lingüísticos, culturales y sociales. *E-Aesla*, 1, 70. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7729046>

Gómez Font, A. (2022). Español neutro y variedades del español. En F. Moreno Fernández, & R. Caravedo (Eds.), *Dialectología hispánica, The Routledge Handbook of Spanish Dialectology (1st ed.)* (pp. 596-606). London: Routledge. Recuperado el 22 de octubre de 2023, de: <https://doi.org/10.4324/9780429294259-53>

Gómez Font, A. (Diciembre de 2013). Español neutro, global, general, estándar o internacional. *Aljamía. Revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, N° 24, pp. 9-15. Recuperado el 8 de abril de 2024, de https://www.libreria.educacion.gob.es/libro/aljamia-no-24-revista-de-la-consejeria-de-educacion-en-marruecos_171994/

Gutiérrez Maté, M. (2017). El llamado español latino de los doblajes cinematográficos en la encrucijada entre el español mexicano, el español general y el español neutro. En S. Jansen y G. Müller (Eds.) *La traducción desde, en y hacia Latinoamérica: perspectivas literarias y lingüísticas* (pp. 245-272). Madrid: Iberoamericana- Vervuert. Recuperado de <https://doi.org/10.31819/9783964562746-014>

Herrero, F. (Directora). (2022). *Drôle* [Serie]. François Kraus y Denis Pineau-Valencienne.

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra. Recuperado de: https://www.academia.edu/44576248/Amparo_Hurtado_Albir_Traducci%C3%B3n_y_Traductologia

Iglesias Gómez, L. A. (2009). *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. <https://doi.org/10.14201/gredos.76261>

Jiménez Carra, N. (2009). Translationg Humour. The Dubbing of Bridget Jones's Diary into Spanish. En J. Díaz Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 133-141). Bristol: Tonawanda: Ontario: Multilingual Matters.

Kruger, H. (2001). *The creation of interlingual subtitles: Semiotics equivalence and condensation*. *Perspectives-studies in Translatology*, 9:3, 177-196. Recuperado el 4 de marzo de 2024, de https://www.academia.edu/4268558/The_creation_of_interlingual_subtitles_Semiotics_equivalence_and_condensation

López González, A. M. (2019). Español neutro — español latino: Hacia una norma hispanoamericana en los medios de comunicación. *Roczniki Humanistyczne*, 67, 7. Recuperado de <https://doi.org/10.18290/rh.2019.67.5-1>

López González, A. M. (2022). Diferencias en la selección léxica en el doblaje en español de España y en español latino de un capítulo de la serie «Friends». *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 42, 10. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/115748/1/2911-7813-1-PB.pdf>

Manca, E. y Daesy A. (2014). Culture, language and humour: adapting wordplay in the Italian version of Wreck-it-Ralph. En G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis & E. Perego (Eds.), *Translating Humour in audiovisual texts* (pp. 155-169). Bern: Peter Lang Ltd.

Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción: Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Martínez Sierra, J. J. (2008). *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Martínez Sierra, J. J. (2014). Dubbing or subtitling humour: does it really make any difference? En G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis y E. Perego (Eds.), *Translating Humour in audiovisual texts* (pp. 311-332). Bern: Peter Lang Ltd.

Matamala, A. (2014). *Audio describing text on screen*. En A. Maszerowska, A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Audio description: New perspectives illustrated* (pp. 103-120). Amsterdam: Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Recuperado de: <https://doi.org/10.1075/btl.112.07mat>

Mayoral Asensio, R. (2001a). Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. En M. Duro (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 19-45). Madrid: Cátedra.

Mayoral Asensio, R. (2001b). El espectador y la traducción audiovisual. En R. Agost y F. Chaume (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 33-46). Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Recuperado de: <https://doi.org/10.6035/EstudisTraduccio.2001.7>

Moreno Fernández, F. (2006). Los modelos de lengua. Del castellano al panhispanismo. En A. M. Cestero Mancera (Ed.), *Lingüística aplicada a la enseñanza de español como lengua extranjera: desarrollos recientes* (pp. 75-94). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones. Recuperado de: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/45708>

Nash, W. (1985). *The Language of Humour* (1st ed.). London: Routledge. Recuperado de: <https://doi.org/10.4324/9781315842097>

Pavesi, M. (2019). Corpus-based audiovisual translation studies: Ample room for development. En L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge handbook of audiovisual translation* (pp.315-333). London: Routledge, Taylor & Francis Group

Pérez Fernández, L. (2019). La traducción del lenguaje soez: Diferencias entre la traducción al español de España y de Latinoamérica en la película 'Sausage Party'. *Estudios de Traducción*, 9, 97-111. Recuperado de <https://doi.org/10.5209/estr.65704>

Pettit, Z. (2009). Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. En J. Díaz Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 44-57). Bristol: Tonawanda: Ontario: Multilingual Matters.

Ramière, N. (2019). Reaching a foreign audience: Cultural transfers in audiovisual translation. *Caleidoscópico: literatura e tradução.*, 3(2526-933X), 7-20. Recuperado de: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.25323>

Raskin, V. (1985). Semantic Mechanisms of Humor. En *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* (Vol. 5). Recuperado de: <https://doi.org/10.3765/bls.v5i0.2164>

Reiss, K., y Vermeer, H. (2014). *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. New York: Routledge. Recuperado de: <https://doi.org/10.4324/9781315759715>

Sanderson J.D. (2009). Strategies for the Dubbing of Puns with One Visual Semantic Layer. En J. Díaz Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 123-132). Bristol: Tonawanda: Ontario: Multilingual Matters.

Santaemilia J. (2008) The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s)1. En *TTR: traduction, terminologie, redaction* 21 (2): 221-252. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/272895024_The_Translation_of_Sex-Related_Language_The_Dangers_of_Self-Censorships

Santana López, B. (2005) La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión, en M. L. Romana García, (ed.) *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. (pp. 834-851) Madrid: AIETI. Recuperado de: http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_BSL_Traduccion.pdf

Sapere, P. (12 de febrero de 2013). Apuntes sobre el doblaje, el español neutro y eso otro que hablamos los argentinos. *¡Salven Los Muebles!*

<https://salvenlosmuebles.blogspot.com/2013/11/apuntes-sobre-el-doblaje-el-espanol.html> [10 de abril de 2024].

Sarthou, J. L. (2006). Plus la traduction est destinée a un vaste public, plus on demande au traducteur de banaliser, d'aseptiser, son langage. En N. Armstrong y F. Federici (Eds.) *Translating voices translating regions* (pp. 221-238) Roma: Aracne

Scandura, G. L. (2021). Estudio descriptivo del español neutro del doblaje en series de ficción infantiles y juveniles: ¿Estandarización, política lingüística o censura? [Tesis doctoral, Universitat Jaume I]. <https://doi.org/10.6035/14110.2021.521668>

Veiga M. J. (2009). The Translation of Audiovisual Humour in Just a Few Words. En J. Díaz Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 158-175). Bristol: Tonawanda: Ontario: Multilingual Matters.

Venuti, L. (2018). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge. Recuperado de: <https://doi.org/10.4324/9781315098746>

Von Flotow, L. (2009). Frenching the Feature Film Twice: Or le synchronien au débat. En J. Díaz Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 83-98). Bristol: Tonawanda: Ontario: Multilingual Matters.

Wai-Ping, Y. (2019). Sociolinguistics and linguistic variation in audiovisual translation.. En L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge handbook of audiovisual translation* (pp.281-295). London: Routledge, Taylor & Francis Group

Whitman, C. (1992). Through the dubbing glass: The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish. Frankfurt am Main: P. Lang.

Zabalbeascoa, P. (1993). *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*. (Tesis doctoral no publicada), University of Lleida. Repositorio academia.edu https://www.academia.edu/4729905/Developing_Translation_Studies_to_Better_Account_for_Audiovisual_Texts_and_Other_New_Forms_of_Text_Production_PhD_Thesis_1993_by_Patrick_Zabalbeascoa

Zabalbeascoa, P. (1996). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator*, 2, 235-257. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798976>

Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and translation—An interdiscipline. *Humor-international Journal of Humor Research - HUMOR*, 18, 185-207. Recuperado de: <https://doi.org/10.1515/humr.2005.18.2.185>

ANEXOS

Anexo 1: Recopilación de datos obtenidos en las fichas

El cuadro siguiente presenta los datos extraídos de manera individual de cada una de las fichas de análisis. En él se identifican un total de 19 elementos humorísticos distribuidos entre 12 fichas de trabajo. Cada elemento se clasifica en una categoría que determina su tipo, lo que permite luego analizar si en las versiones dobladas se conserva, pierde o modifica, el tipo de carga humorística. En caso de modificación, se especifica el nuevo tipo de carga resultante de la traducción, y finalmente se examina si este cambio o pérdida se relaciona con el uso del español neutro.

N.º DE ELEMENTO	FICHA	ELEMENTO HUMORÍSTICO	TIPO DE ELEMENTO HUMORÍSTICO ORIGINAL	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA PENINSULAR	PÉRDIDA (P)/ MODIFICACIÓN (M)/ CONSERVACIÓN (C) DEL ELEMENTO HUMORÍSTICO	CAMBIO DE CARGA HUMORÍSTICA NEUTRO	PÉRDIDA (P)/ MODIFICACIÓN (M)/ CONSERVACIÓN (C) DEL ELEMENTO HUMORÍSTICO	¿CONSECUENCIA DEL ESPAÑOL NEUTRO?
1	1	L'ovaire du décor (expresión)	cultura	x	P	x	P	No
2	1	L'ovaire du décor (juego de palabras)	lengua	x	P	x	P	No
3	1	L'ovaire du décor (referencia al órgano sexual)	no marcado	no marcado	C	x	P	No
4	2	quinze de plus	no marcado	no marcado	C	x	P	No
5	3	Canard WC	cultura	cultura	C	x	P	Sí
6	3	cul sec	no marcado	no marcado	C	no marcado	C	N/A
7	4	se mettre sur son 41	lengua	x	P	x	P	Ambigüo
8	5	Cenicienta	cultura	cultura	C	cultura	C	N/A
9	5	RER	cultura	no marcado	M	no marcado	M	No
10	5	paralelismo «RER» y «SDF»	lengua	no marcado	M	no marcado	M	No
11	6	chauffeur de la RATP	cultura	no marcado	M	no marcado	M y aumento	Sí
12	7	confusión «vite» y «bite» (juego de palabras)	lengua	lengua	C	lengua	C	N/A
13	7	confusión «vite» y «bite» (alusión sexual)	no marcado (sexual)	no marcado (sexual)	C	no marcado (despiste)	M	Sí
14	8	Sarkozy	cultura	no marcado	M	no marcado	M	Sí
15	9	Confusión paniquer y pas niquer	lengua	lengua	C	lengua	C	N/A
16	10	Noms de grand-mère	cultura	x	P	no marcado	M	No
17	11	Carte vitale	cultura	cultura	C	no marcado	M	Sí
18	11	Manger à la pharmacie	no marcado	no marcado	C	no marcado	C	N/A
19	12	Mélenchon	cultura	x	P	nacional	M	Sí