



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

**La traducción audiovisual.
Análisis de la subtitulación del humor
en *Paquita Salas***

AUTOR: GERMÁN DE LA CRUZ BLANCA

TUTORA: DRA. D.^a NOA TALAVÁN ZANÓN

MÁSTER EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL DE SERVICIO PÚBLICO

Curso Académico 2019-2020

Convocatoria Septiembre

Fecha de entrega 21/09/2020



FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Motivación personal	1
1.2. Objeto de estudio y justificación	2
1.3. Objetivos y metodología.....	4
1.4. Estructura del trabajo.....	6
2. MARCO TEÓRICO	7
2.1. Introducción a la traducción.....	7
2.1.1. Breve repaso a la historia de la traducción.....	7
2.1.2. Los tres conceptos de traducción de Roman Jakobson	9
2.1.3. Características y finalidad de la traducción.....	9
2.1.4. Clasificación de la traducción	10
2.2. La traducción audiovisual o TAV	12
2.2.1. Historia de la TAV	12
2.2.2. Definición.....	13
2.2.3. Modalidades de TAV	14
2.3. La subtitulación.....	15
2.3.1. Definición.....	15
2.3.2. Retos principales de la subtitulación.....	16
2.3.3. Convenciones generales de la subtitulación.....	16
2.3.3.1. Temporales	17
2.3.3.2. Espaciales	18
2.3.3.3. Ortotipográficas y de puntuación.....	18
2.3.4. Clasificación de los subtítulos.....	20
2.3.5. Procesos de la subtitulación profesional	23
2.4. La traducción del humor	25
2.4.1. La clasificación de los chistes de Patrick Zabalbeascoa Terran.....	27
2.4.2. Estrategias para subtitular el humor	28
2.5. Estado de la cuestión.....	29
3. CORPUS DE ESTUDIO	33
3.1. Selección del corpus.....	33
3.1.1. Argumento y personajes de la 1ª temporada	33
3.2. Metodología	34
3.3. Análisis de los chistes y de las estrategias utilizadas en T1.....	36
3.3.1. Chiste internacional.....	36
3.3.2. Chiste nacional	44
3.3.3. Chiste cultural-institucional	45
3.3.4. Chiste lingüístico-formal.....	48
3.3.5. Chiste paralingüístico	54
3.4. Resultados del análisis y discusión	56
4. CONCLUSIÓN	62
Bibliografía	65
Webgrafía	67
Filmografía	68
APÉNDICE	69

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación personal

Aunque mi gran pasión desde pequeño es el teatro, la danza y la interpretación, decidí cursar la carrera de Estudios Ingleses, ya que no solo me abriría puertas a la lectura de autores clásicos, sino también a la oportunidad de mudarme a otros países europeos. Cuando solicité la beca Erasmus, escogí Hamburgo como destino en lugar del Reino Unido, al que había viajado en numerosas ocasiones y al haber cursado alemán en la universidad me pareció una buena idea probar suerte en Alemania. Así que en octubre de 2012, emigré a Hamburgo y en retrospectiva esta mudanza confirma que a lo largo de todo este proceso de inmersión cultural he vivido situaciones en las que una segunda y tercera lengua eran esenciales para que la comunicación fuese efectiva. Durante mi estancia en esta ciudad hilé una red de conexiones que favoreció la mudanza a Berlín, donde resido actualmente y al ser una capital multicultural, el idioma que predomina en mi círculo es el inglés.

Ya en la carrera me interesaba el modo de comunicarnos en la lengua inglesa y cómo personas cuya primera lengua no es el español pueden entender nuestro humor, expresiones, refranes, etc. Por eso, después de terminar la carrera, decidí ampliar mis estudios y centrarme en la comunicación audiovisual y desde Berlín estudio el último año del máster a distancia de Comunicación Audiovisual de Servicio Público.

En un principio, quería indagar sobre la accesibilidad audiovisual y la idea de este tema de investigación aparece gracias la asignatura de Traducción y accesibilidad audiovisual cursada en el máster. Sin embargo, durante una conversación con mi tutora, expuse el tema del concepto del humor, ya que es un recurso que utilizo para sobrellevar momentos difíciles y sobre todo ahora que vivimos en un mundo dominado por la pandemia. Asimismo, otro de los motivos por los que he elegido analizar el humor, concretamente en la serie *Paquita Salas* (Ambrossi y Calvo, 2016), es el hecho de que es la única serie española relacionada con el mundo de los actores y los representantes en España. Me pareció fascinante que tuviera tanta carga humorística contada través de este tema tan peculiar. Igualmente, otro motivo es el hecho de que esta serie fuese trasladada de una plataforma de menor visibilidad como Flooxer a otra como Netflix, cuya repercusión internacional es mayor que la primera. Además, tras el visionado de una entrevista¹ de

¹ Ver del min 4:49 en adelante: <https://www.youtube.com/watch?v=9BfvNfSHQ3Y>

Brays Efe y Lidia San José, donde comentan que la serie se ve en 190 países, me hizo preguntarme cómo este producto audiovisual en clave de humor es entendido, a través de la subtitulación al inglés por una audiencia la cual no tiene el español como primera lengua.

1.2. Objeto de estudio y justificación

La traducción audiovisual o TAV es una modalidad de traducción marcada por unas características propias en la que se tiene en cuenta el canal el auditivo y el visual. Asimismo, esta modalidad juega un papel esencial en la transmisión de información y el intercambio cultural entre diferentes países. Dependiendo del tipo de modalidad de TAV, ya sea doblaje, subtitulación o voces superpuestas, etc. se tendrán en cuenta unas características u otras. Dentro de la modalidad de TAV que observaremos en este trabajo, la subtitulación, el traductor atiende a una serie de factores como la sincronía, cohesión y coherencia del texto audiovisual que traduce, así como el carácter semiótico de la imagen. Además, otra de las características principales en la subtitulación es el traslado del canal oral al escrito y a través del cual el traductor formula por escrito elementos de la comunicación oral.

La selección de la literatura para la elaboración de este trabajo ha sido un proceso complejo ya que, en primer lugar, tanto los Estudios de Traducción como los de la TAV eran desconocidos para mí. Junto a este hándicap, le añadimos que en base a esta lectura, se deduce que uno de los ámbitos que más ha contado con respaldo académico es la traducción escrita y por consiguiente, ha dejado a la TAV en un lugar apartado o incluso como una modalidad de traducción con menor estatus y por ende, menor reflexión teórica dentro de los Estudios de Traducción.

Para la elaboración de este trabajo he seleccionado el libro *Traducción y Traductología* (2018) de Amparo Hurtado Albir, en el que la traductora aborda la noción de traducción desde las teorías clásicas hasta las teorías modernas, así como los diferentes enfoques desde los que se observa la misma a través de la Traductología. Para la creación de una introducción concisa y fácil de entender para un lector desconocedor del tema, realicé la lectura de varios capítulos de este libro que observaban la traducción desde un enfoque cognitivo, textual y comunicativo y una vez realizada, pensé en comenzar este trabajo abordando la traducción desde estos tres enfoques. Posteriormente, se pensó, únicamente,

en hacerlo desde los Estudios de Comunicación (haciendo referencia a este máster) para después introducir la modalidad de TAV. Sin embargo, no se disponía del tiempo suficiente ni de la bibliografía adecuada como para ofrecer tal detallada descripción, ya que muchos libros estaban descatalogados o resultaban demasiado costosos de obtener. Consecuentemente, se simplificó esta búsqueda y se tomó la visión general que Amparo Hurtado Albir expone sobre la traducción, sus características principales así como su finalidad y el papel del traductor en este trabajo, que ayudarán al lector comprender el papel de la traducción en este trabajo.

De este modo, en este trabajo se observa la traducción como un proceso realizado por el traductor, en el que intervienen también otros participantes y en el cual no solo se traducen y tienen en mente los elementos lingüísticos del texto original, sino también todos los factores externos y culturales alrededor de este texto, para poder trasmitirlo a un destinatario que tendrá que entender la totalidad este producto y cuya finalidad es comunicar a través del humor. Por ende, extraemos la definición de traducción que mejor se ajusta a la de nuestro trabajo y es la de Hurtado Albir (2018: 41) que explica que la traducción es “un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad de terminada”. Asimismo, ya que en este trabajo intervienen dos lenguas (el español y el inglés), se ha elegido la definición de traducción interlingüística propuesta por el lingüista ruso Roman Jakobson y a través de la cual se produce la traducción de una lengua a otra. Por ello, nos referimos a la traducción interlingüística cada vez que hablemos de traducción, sea esta traducción escrita, audiovisual, etc. Respecto al traductor, Hurtado Albir (2018: 29-30) señala que “el traductor necesita una competencia de comprensión en la lengua de partida y una competencia de expresión en la lengua de llegada”. Para adquirir esta competencia, a la hora de realizar una traducción, el traductor debe tener en cuenta una serie de factores como la sintaxis, la pragmática o la fonética. Además, Hurtado Albir (2018: 30) añade que:

Sin embargo, no basta con los conocimientos lingüísticos; el traductor ha de poseer también conocimientos extralingüísticos; sobre la cultura de partida y de llegada, sobre el tema del que trata el texto que está traduciendo, etc. Los conocimientos extralingüísticos varían según el texto de que se trate (y su dificultad cambia según los conocimientos extralingüísticos que tenga en cada caso el traductor), pero son totalmente indispensables para poder traducir; sin ellos el traductor ni puede comprender el texto original ni puede reformularlo debidamente.

Respecto al traductor de TAV, Castro Roig (2002) lo llama traductor audiovisual, el cual debe prestar atención a dos características propias de esta modalidad: la oralidad y el cambio de registro. Es decir, los traductores audiovisuales trabajan con imágenes pero traducen una lengua escrita con la finalidad principal de ser hablada y debido a la variedad de productos audiovisuales, el traductor audiovisual deberá poseer conocimientos suficientes en muchos ámbitos diferentes. Para nuestro trabajo, independientemente del tipo de texto o modalidad con la que se trabaje, cuando hablamos sobre la persona que se encarga de la traducción, nos referiremos al traductor. Respecto al destinatario de la traducción, lo denominaremos audiencia meta, la cual definimos por un conjunto de personas que reciben el producto audiovisual en la versión original subtitulada y que, además, no hablan el español como primera lengua y cuyo conocimiento del inglés es suficiente para la comprensión del producto.

En cuanto a la búsqueda de literatura sobre la TAV, se ha seleccionado el libro *Traducción y accesibilidad audiovisual* (2016) de Noa Talaván, José Javier Ávila-Cabrera y Tomás Costal y para abordar la subtitulación sus características principales, así como sus convenciones, se procedió a la lectura de *Teoría y práctica de la subtitulación* (2003) de Jorge Díaz Cintas y *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (2001) de Miguel Duro, en el que recoge capítulos de diferentes especialistas. Respecto a la traducción del humor en productos audiovisuales, el libro de Miguel Duro recoge un capítulo escrito por Patrick Zabalbeascoa Terran (2001), el cual realiza una clasificación de los chistes que aparecen en los productos audiovisuales y han de ser traducidos; Zabalbeascoa Terran (2001: 251) comenta que:

Para entender la traducción del humor en los textos audiovisuales es necesario conocer los factores propios de la traducción, por un lado, del humor, por otro, y de los textos audiovisuales, por otro. (...) Curiosamente, ninguno de estos tres campos puede presumir de un importante aparato teórico formal universalmente reconocible y aplicable.

1.3. Objetivos y metodología

En este apartado expondremos los objetivos principales así como resumiremos la metodología utilizada para alcanzar estos objetivos y tras el recopilatorio de la literatura necesaria, este trabajo parte de la siguiente pregunta:

- ¿Hasta que punto los espectadores extranjeros logran comprender los elementos humorísticos de las series actuales gracias la subtitulación?

Para responder a dicha preguntaremos marcado un objetivo principal y tres objetivos secundarios. El objetivo principal es evaluar la recepción correcta o incorrecta del humor a través de la subtitulación. Para ello, como objetivos secundarios se analizará el grado de éxito de las estrategias de TAV utilizadas en cada caso, así como el consiguiente nivel de comicidad que llega a la audiencia meta (si hay pérdida o no de efecto humorístico); asimismo, se analizarán los tipos de chistes más comunes que aparecen, con el fin de evaluar la complejidad de traducción dependiendo del tipo de chiste.

Por lo que respecta a la metodología y con el fin de poder crear un corpus aceptable para los objetivos de este trabajo, se inició el proceso de documentación para elaborar el marco teórico mediante la consulta de bibliografía relacionada tanto con la traducción, como con la traducción audiovisual y la subtitulación, así como con la traducción del humor en productos audiovisuales. Respecto a esta última, se recopilaron los estudios descriptivos que analizan humor en el doblaje y en la subtitulación y se resumieron con el objetivo de comparar los resultados obtenidos en el análisis y aportar al debate sobre la traducibilidad del humor en la subtitulación. El corpus elegido para este estudio es la serie *Paquita Salas* y en concreto se han seleccionado los 5 capítulos de la primera temporada. Tras el visionado, se procedió a la selección de los ejemplos humorísticos en base a la taxonomía de chistes propuesta en el marco teórico y se prosiguió con el análisis completo de cada elemento humorístico, atendiendo a las diferentes estrategias de la subtitulación y al mantenimiento, pérdida parcial o total del humor en la versión subtitulada.

Por último, a través de este análisis, se pretende comprobar qué clase de chiste predomina en el corpus, las estrategias utilizadas para subtítularlos, y si la audiencia meta entendería este producto audiovisual en base a este análisis. Asimismo, ya que no se cuenta con la suficiente formación académica en los Estudios de Traducción, comentar que este trabajo no pretende ofrecer una solución alternativa a la traducción escogida por el traductor de este corpus, ya que, además, en base a la lectura sobre la subtitulación y su características, se interpreta que es un tipo de traducción vulnerable (Díaz Cintas, 2003) sujeta a numerosas restricciones ortográficas, espaciales y temporales que pueden influir en gran medida en la solución de traducción aportada en cada caso.

1.4. Estructura del trabajo

El marco teórico de este trabajo comienza por una introducción a la reflexión de la traducción en Occidente para entender momentos significativos en su historia, así como temas de debate que giran en torno a ella: la dicotomía traducción libre vs. traducción literal, para más adelante introducir brevemente la Traductología, disciplina que estudia el proceso traductor y los diferentes enfoques desde los que se puede abordar la traducción. A continuación, se ofrecen las tres definiciones de traducción de Roman Jakobson para un mejor entendimiento del lector y se observan las características y finalidad principal de la traducción, el papel del traductor así como la clasificación de la traducción.

Después de esta introducción, se aborda la modalidad de traducción elegida para este estudio: la traducción audiovisual o TAV. En concreto, se ofrece un repaso a la historia de la TAV, su definición y características principales, así como las diferentes modalidades de TAV que existen actualmente. En concreto, se ahondará en la modalidad de la subtitulación, su definición y características principales, así como las convenciones generales, la clasificación de los subtítulos y las fases de la subtitulación profesional.

A modo de conclusión del marco teórico, hablaremos sobre el concepto del humor y la traducción del humor en los productos audiovisuales. Se ofrecerá, además, una clasificación de chistes, así como las estrategias empleadas para la traducción del humor, que analizaremos en profundidad en la parte práctica. Asimismo, recopilaremos una serie de estudios sobre el humor en la TAV que enlazarán con el corpus de estudio, en el cual se introduce la serie seleccionada y el argumento de la primera temporada así como la elección del mismo y la metodología empleada para el análisis. Finalmente, se analizan los resultados y se extraen una serie de conclusiones dentro del análisis del corpus. El trabajo se finaliza con una conclusión general y se comentan los objetivos alcanzados.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Introducción a la traducción

La Real Academia Española señala que el término “traducción” proviene del latín “*traductio, -ōnis*”, es decir, “acción de pasar de un punto a otro” o “traslado” y además añade que la traducción es la “[o]bra del traductor” y la “[i]nterpretación que se da a un texto (“RAE”)”. Una definición similar de traducción ofrece Amparo Hurtado Albir (2018: 25) que comenta que “es una habilidad, un ‘saber hacer’ que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso”. Además, la autora (Hurtado Albir, 2018) hace una distinción entre traducción y Traductología, siendo esta última la rama que estudia la traducción y la cual necesita relacionarse otras disciplinas. Antes de la aparición de esta disciplina, la reflexión sobre la traducción partía de la premisa de si el proceso traductor en sí podía denominarse “traducción” o “adaptación” (Talaván et al., 2016: 26) y este debate da lugar a la dicotomía entre “traducción libre” y “traducción literal”, que dura unos dos mil años dentro de esta reflexión.

2.1.1. Breve repaso a la historia y reflexión sobre la traducción

Hurtado Albir (2018) señala que la reflexión sobre la traducción por factores culturales comienza en Roma, en el periodo de la Antigüedad y viene de la mano de los filósofos romanos Cicerón y Horacio. Talaván et al. (2016: 27) comentan que tanto Cicerón como Horacio “aluden al ‘*interpres*’ (traductor) como aquella persona que trabaja de forma literal o *word-for-word* (...) distinguiéndolo así de aquellos métodos que ellos consideraban el resultado de ciertas operaciones más libres”. Más adelante, San Jerónimo, también ocupa un lugar destacado la traducción de los textos sagrados y propone el concepto de “sentido” (Hurtado Albir, 2018: 105) dando lugar a “la traducción libre” o “*sense-for-sense*” (Talaván et al., 2016: 27). En el Renacimiento, el modo traductor va cambiando progresivamente y Hurtado Albir (2018) comenta que esta transformación propicia la aparición de defensores y detractores del uso del literalismo en las traducciones religiosas, desencadenando enfrentamientos entre la Iglesia y las nuevas corrientes de la Reforma.

Entre los siglos XVII y XVIII, Talaván et al. (2016: 27) exponen que se produce en Francia “la edad de oro de las traducciones consideradas adaptaciones”, una época conocida como las “bellas infieles”. Hurtado Albir (2018: 110) señala que este movimiento

“representa una manera de traducir a los clásicos efectuando adaptaciones lingüísticas y extralingüísticas [y en el que] se reivindica el derecho a la modificación en pro del ‘buen gusto’, de la diferencia lingüística, de la distancia cultural [y] del envejecimiento de los textos”. En la segunda mitad del siglo XVII, los críticos muestran un rechazo a esta corriente francesa, al reclamar una mayor precisión en el proceso traductor, reivindicando la “fidelidad al original” y creando una serie de reglas para la traducción (Hurtado Albir, 2018: 110). Es entonces, cuando en el siglo XVIII y gracias a la propuesta y elaboración de estas reglas, la traducción se coloca en un lugar reputado y a estas le acompañan, en el siglo XIX una expansión industrial, comercial, científica y técnica así como la diversificación de los intercambios entre lenguas (Hurtado Albir, 2018).

La entrada del siglo XX supone el primer gran hito para la traducción, al que Hurtado Albir (2018: 118) denomina “la era de la traducción” y en la que surgen nuevas modalidades de traducción como la traducción automática o la traducción audiovisual, entre otros. No obstante, es necesario mencionar que los traductores seguían centrados en aspectos más teóricos de la traducción que la autora Hurtado Albir (2018: 122) corrobora al comentar que “se proponen consejos, leyes [y] reglas para traducir, pero no se abunda en la descripción [ni] en la explicación del funcionamiento del hecho traductor”. Pese a esta falta de descriptivismo, en la segunda mitad del siglo XX, se produce una etapa aún más fructífera para la traducción gracias a la creación de “la primera generación de traductólogos” (Hurtado Albir, 2018: 123) y de la mano de esta, nace una nueva disciplina, que ya habíamos anticipado en la introducción de nuestro trabajo: la Traductología. Según Hurtado Albir (2018: 25) es una disciplina joven, que requiere la colaboración de otras disciplinas, pero con un propósito claro: “saber sobre” la práctica traductora. Sobre esta disciplina, Hurtado Albir (2018: 124) expone que:

A partir de los años ochenta, las investigaciones sobre estos aspectos se suceden a un ritmo vertiginoso, abarcando los diversos elementos que rodean el hecho traductor y adquiriendo un carácter más descriptivo y explicativo: cómo funciona el proceso traductor, cómo se relacionan el texto original y la traducción, cómo interviene el contexto.

Aunque no ahondaremos en esta disciplina, es necesario comentar que la autora (Hurtado Albir, 2018: 125) propone cinco enfoques desde los que se puede estudiar la traducción y que no pueden excluirse el uno del otro en su totalidad, ya que todos presentan características comunes: lingüísticos, cuyo método se centra en la comparación de lenguas; textuales, centrado en la importancia del texto; cognitivos, los cuales observan el proceso

mental que ejerce el traductor; comunicativos y socioculturales, centrados en la función comunicativa de la traducción; y por último, los enfoques filosóficos y hermenéuticos, que la observan desde aspectos filosóficos y reflexiones postestructuralistas.

2.1.2. Los tres conceptos de traducción de Roman Jakobson

En este apartado, creemos conveniente introducir los tres conceptos de traducción que propone el lingüista ruso Roman Jakobson, uno de los primeros en ahondar sobre la noción de traducción (1959: 139; citado en Talaván et al., 2016: 30):

- 1) La traducción intralingüística o reformulación, que consiste en traducir mediante otros signos de la misma lengua.
- 2) La traducción interlingüística o lo que se entiende por traducción propia, la cual consiste en una interpretación de los signos verbales a través de otra lengua.
- 3) La traducción intersemiótica que se trata de la interpretación de una lengua a otro sistema no verbal de símbolos o viceversa.

En otras palabras, la traducción intralingüística sería el tipo de traducción que reformula una palabra o expresión en otras de la misma lengua, manteniendo en todo momento el mismo significado. Por su parte, la finalidad de la traducción interlingüística sería expresar un mensaje escrito en una lengua diferente. Ello implica pues que, dependiendo de la modalidad de traducción, el traductor tenga en cuenta una serie de características que veremos más adelante. Por otro lado, una traducción intersemiótica conlleva traducir a través de otras expresiones artísticas como la música, un cuadro o películas, entre otros.

2.1.3. Características y finalidad de la traducción

Hurtado Albir (2018) define la traducción como un complicado acto de comunicación, que se produce entre dos espacios, el de partida y el de llegada y, además, en este proceso intervienen otras muchas variables, como diferencias de tipo cultural o lingüístico, entre otras. Díaz Cintas (2003: 34) comenta que “[e]s necesario entender la traducción desde una perspectiva más flexible y heterogénea, menos estática, que de cabida a un amplio conjunto de realidades empíricas y tengan en cuenta la naturaleza cambiante de esta práctica”. Debido a la complejidad de la noción de traducción, en este apartado

observaremos una serie de características básicas de la traducción (Hurtado Albir, 2018: 31-37), que ayudarán al lector a entender un poco mejor esa complejidad:

- a) La comunicación y la adecuación a la lengua de llegada: uno de los principios esenciales de la traducción es el ajuste a la lengua de llegada, teniendo siempre en mente el carácter comunicativo de la misma y para lograrlo, cada lengua dispone de una serie de elementos lingüísticos que diferencian la una de la otra y que han de utilizarse correctamente para conseguir el mismo efecto comunicativo en ambas.
- b) La finalidad y el sentido del texto: el traductor deberá tener una noción vasta de la traducción, en lugar de ajustarse únicamente al duplicado de estos elementos lingüísticos, ya que podrá caer en la “intraducibilidad”.
- c) El contexto: el traductor deberá conocer los cuatro contextos principales alrededor de un texto y por consiguiente traducirlo: “lingüístico”, “textual”, “situacional” y “sociohistórico”.
- d) El receptor de la traducción: el traductor siempre ha de tener en cuenta que traduce para un destinatario. De este modo, prestará atención a los elementos lingüísticos y al bagaje cultural propios de cada lengua que traduce, para así conseguir el mismo efecto que se produce en conocedores de la lengua de partida. Por ejemplo, como en el tema de nuestro trabajo, conseguir hacer reír.
- e) El proceso mental traductor: la traducción conlleva un proceso mental de gran complejidad, realizado por el traductor para encontrar la mejor solución en cada caso.

2.1.4. Clasificación de la traducción

Como hemos expuesto en la introducción de este trabajo, casi toda la reflexión de la traducción gira alrededor de la traducción escrita, hasta la aparición de las nuevas modalidades de traducción, en la segunda mitad del siglo XX. Hurtado Albir (2018) realiza una clasificación de la traducción a gran escala que incluye las clases, los métodos, los tipos y las modalidades de traducción. En la Tabla 1 hemos incluido la traducción audiovisual en esta tabla y reagrupado los distintas tipologías para un mejor entendimiento de esta clasificación.

Tabla 1. Clasificación de la traducción (adaptado de Hurtado Albir, 2018: 94)

Métodos de traducción (en base al método traductor utilizado)	Traducción comunicativa Traducción literal Traducción libre Traducción filológica
Clases de traducción (en base a la naturaleza del traductor)	Traducción natural Traducción profesional Aprendizaje de la traducción profesional Traducción pedagógica Traducción explicativa Traducción directa Traducción inversa
Tipos de traducción (en base al ámbito profesional)	Traducción técnica Traducción jurídica Traducción económica Traducción administrativa Traducción religiosa Traducción literaria Traducción publicitaria Traducción periodística Interpretación de conferencias, social, de tribunales.
Modalidades de traducción (en base al modo traductor)	Traducción escrita Traducción a la vista Traducción audiovisual: doblaje, voces superpuestas, subtitulación, audiodescripción, SpS, interpretación simultánea, interpretación consecutiva Interpretación de enlace Traducción de programas informáticos Traducción de productos informáticos multimedia Traducción de canciones Traducción icono-gráfica

El auge de la traducción del XX propicia la aparición de nuevas variedades de traducción y esta tabla recoge una catalogación específica y actual atendiendo a cuatro criterios. El primer criterio es el ámbito profesional al que pertenece la traducción y que origina los tipos de traducción más conocidos como científica, económica, jurídica, etc. El segundo

criterio al que se atiende es la procedencia del proceso traductor, es decir, quién ejecuta la acción de trasladar y cuál es la finalidad de ésta (traducción pedagógica, traducción profesional, etc.). El tercer criterio atiende al método empleado, que puede ser libre, literal, comunicativo, entre otros. Por último, el cuarto criterio recoge las modalidades de traducción, cuya clasificación especialmente al modo en el que se traduce, ya que el texto puede ser trasladado de diferentes maneras (por escrito, a la vista, doblado, etc.). La modalidad de traducción audiovisual, atiende especialmente a esta característica y la cual observaremos en el siguiente apartado.

2.2. La traducción audiovisual

La traducción audiovisual o TAV, es una disciplina relativamente nueva y se pueden abordar desde varias teorías dependiendo del autor. Roberto Mayoral Asensio (2001) ofrece una revisión de la TAV basada en dos vertientes: una es el acercamiento al proceso, que considera la traducción de un texto audiovisual a otro, las estrategias utilizadas, la configuración textual de cada uno de ellos, etc., y la otra se centra en el producto, que consiste en el estudio del texto audiovisual una vez traducido desde un punto de vista lingüístico, semiótico o cultural. A continuación se ofrece un repaso general de la historia la TAV y sus principales modalidades.

2.2.1. Historia de la TAV

La TAV es una modalidad de traducción enmarcada dentro de los Estudios de Traducción (Talaván et al., 2016) y su historia se remonta al año 1895, con la aparición de los intertítulos, que Natalia Izard Martínez (2001: 190) define como “un texto corto, generalmente no más de dos líneas, de narración o diálogos [los cuales estaban] impresos en blanco sobre negro”. Estos intertítulos se podían traducir de dos formas: la primera, producida en el país de origen y que consistía en cortar los originales e intercambiarlos por unos traducidos antes de que fuese enviada al extranjero, mientras que en la segunda, la copia de la película se vendía sin la traducción y un actor se encargaba de leer e interpretarla más tarde.

Sin embargo, con la aparición de las películas sonoras, los intertítulos desaparecieron (Talaván et al., 2016); la transición hacia un cine sonoro y hablado fue un reto, no solo económicamente para los productores, sino también para los actores, que estaban

acostumbrados a expresarse de manera exagerada y gracias a las traducciones a otros idiomas de las películas habladas se daban a conocer otras culturas, pero también se producía una barrera por las diferencias lingüísticas y culturales (Izar Martínez, 2001).

A principios de los años treinta, los estudios en Hollywood decidieron subtítular al francés, alemán y español las películas pensadas para la exportación (Izar Martínez, 2001). Sin embargo, por aquel entonces, existía un gran número de personas analfabetas. Díaz Cintas (2003) menciona este problema social y comenta que cada país, teniendo en cuenta sus propias dificultades históricas, económicas y políticas, se decantaron o bien por la subtitulación o por el doblaje y países como España, Italia o Alemania, prefirieron esta última.

En cuanto al origen del doblaje y la subtitulación, Talaván et al., (2016) señalan que en España, a partir del años 1933, el doblaje se establece como la modalidad preferida debido a una serie de factores sociales, históricos, políticos y culturales que continúa siéndolo hasta la actualidad. Asimismo, la época franquista fue mucho más tajante para el doblaje que para la subtitulación.

Por lo que a la TAV respecta, obtuvo su primer gran momento a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta con la publicación de una edición especial llamada “Cine y traducción” de la revista Babel (Talaván et al., 2016: 33). Asimismo, los estudios de traducción audiovisual nacieron de los estudios cinematográficos y una vez incorporada la traducción para televisión, se le otorga el nombre de “traducción audiovisual” (Mayoral Asensio, 2001: 20).

2.2.2. Definición

La TAV es una modalidad de traducción efectuada simultáneamente a través dos canales, el acústico y el visual. Frederic Chaume (2001: 67) la define como “una modalidad de traducción de unos textos especiales en donde varios códigos de significación, que utilizan dos canales de comunicación diferentes, convergen en el mismo tiempo y en el mismo espacio”. En esta modalidad, Hurtado Albir (2018: 77) comenta que solo se traduce el “código lingüístico”, mientras que el visual se queda intacto, y en ocasiones, se integra también el “código musical”.

2.2.3. Modalidades de TAV

Las dos modalidades de TAV que más conocemos hoy en día son la subtítulos y el doblaje. Pero, además de estas dos existen otras modalidades (Mayoral Asensio, 2001) como el *voice-over* o la narración. Actualmente, también encontramos la interpretación simultánea o la difusión multilingüe y las relacionadas con la accesibilidad audiovisual como el SpS o subtítulos para personas sordas y AD o audiodescripción para personas ciegas (Talaván et al., 2016). A continuación, describiremos brevemente las modalidades de traducción audiovisual (Talaván et al., 2016: 17-19): más utilizadas y reservaremos la subtítulos para el apartado siguiente:

- El doblaje consiste en la sustitución de la pista original por una versión traducida en la lengua de llegada, y que se encuentra en sincronía con el movimiento labial de los actores siempre y cuando se encuentren en pantalla.
- El *voice-over* es una modalidad parecida al doblaje pero más económica y en la que solo se necesitan una voz masculina y femenina y consiste precisamente “en la transferencia oral de la traducción del TO, cuya pista sonora original se escucha con un volumen más reducido para poder escuchar el TM con mayor claridad” (Talaván et al., 2016: 18).
- La narración, ejecutada normalmente por un actor o periodista, narra lo que ocurre en pantalla de forma condensada.
- En la interpretación simultánea (utilizada, por ejemplo, en la retransmisión de festivales de cine), el texto origen es enunciado en su lengua origen para luego ser transferido por el intérprete en la lengua meta y la dificultad de esta modalidad es que el intérprete tiene que seguir escuchando mientras continúa interpretando el mensaje.
- La audiodescripción es una técnica de accesibilidad dirigida a personas ciegas o con algún tipo de deficiencia visual, que consiste en la explicación oral de los elementos visuales de cada escena, así como lo que ocurre en la misma. La voz utilizada tiene un tono diferente del de la pista oral para que se pueda diferenciar.
- El SpS o subtítulo para sordos es una modalidad de accesibilidad cuya función principal es dar parte escrito de las pistas orales o cualquier otro sonido relevante para el espectador sordo o algún tipo de discapacidad auditiva.

Una vez descritas las principales modalidades de TAV, el siguiente apartado trataremos en profundidad la subtítulos, así como su definición principal, normas y restricciones,

clasificación y etapas y los retos principales a los que se enfrenta el traductor a la hora de subtitular.

2.3. La subtitulación

2.3.1. Definición

La subtitulación es una modalidad de traducción audiovisual con unas características muy peculiares y Díaz Cintas (2003: 32) la define de la siguiente manera:

La subtitulación se puede definir como una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas, etc.) o de la pista sonora (canciones, voces en *off*, etc.).

Díaz Cintas (2003: 32) también incide en la importancia de la correcta sincronización de los subtítulos, tanto con la imagen como con los diálogos, pues el tiempo de permanencia en pantalla debe ser suficiente para que el espectador pueda leerlos. Asimismo, otra de las características que tiene la labor subtituladora es el cambio del canal oral al escrito y respecto a este rasgo definitorio, Talaván et al., (2016: 53) añaden que:

[L]a subtitulación no conlleva únicamente la traducción del discurso oral, sino la transmisión escrita (...) del mensaje audiovisual en una lengua dada (que puede ser la misma del original). (...) Con dicho fin, los subtítulos tienden a condensar la información lingüística, no solo con el propósito de ayudar al espectador a comprender el mensaje en su globalidad (...), sino también porque hay información verbal innecesaria para la traducción que el espectador ya ve a través de la imagen o, en su caso, la oye.

Es importante mencionar que estos canales de codificación (auditivo y visual) hacen de la subtitulación un “discurso multimodal” que a su vez, dan lugar a una serie de signos que Zabalbeascoa Terran (2008; citado en Talaván et al., 2016: 79) clasifica en:

- Audio-verbales (palabras enunciadas)
- Audio-no verbales (sonidos de otro tipo)
- Visuales verbales (la palabra escrita)
- Visuales no verbales (demás signos visuales que corresponden a la imagen)

La labor subtituladora, por ende, presenta una serie de retos y está regida por ciertas normas y restricciones acerca de las que Díaz Cintas (2003: 45) añade la siguiente observación:

El subtitulador tampoco puede recurrir a elementos metalingüísticos como las notas a pie de página, prólogos o epílogos y aunque haya comprendido el juego de palabras del original o la oscura referencia

cultural, si las limitaciones mediales son acuciantes no podrá pasar sus conocimientos al espectador, ni justificar su postura traductora.

A continuación ofreceremos un repaso a las características principales o peculiaridades de la labor subtituladora desde un punto de vista lingüístico así como las diferentes convenciones que el traductor debe tener en cuenta a la hora de redactar los subtítulos.

2.3.2. Retos principales de la subtitulación

Siguiendo las pautas generales de Díaz Cintas (2003) los elementos textuales a tener en cuenta a la hora de redactar los subtítulos son la reducción, la coherencia y cohesión y la segmentación. En la reducción del subtitulado, el traductor debe eliminar aquello que no es importante y reformular la parte del texto que considere necesaria y dentro de esta encontramos reducciones parciales como la condensación o reducciones totales como la eliminación o supresión del material y según Díaz Cintas (2003) se acepta una pérdida de alrededor de un 40% del texto original, aunque depende de la complejidad lingüística del producto original. Sin embargo, aunque se produzca una reducción del original, los subtítulos deben atender a una pautas de cohesión y coherencia, de lo contrario el espectador que recibe el producto puede resultar confuso. Otro de los resto principales en la subtitulación es la segmentación y esta consiste en fragmentar el mensaje en dos líneas de subtítulos atendiendo a unos criterios lógicos para que no exista ningún tipo de ambigüedad en el mensaje, ya que los subtítulos no pueden ocupar más de dos líneas. Díaz Cintas (2003) explica que siempre que sea posible deberá evitarse la división de un mismo subtítulo en dos líneas, pues es más fácil para el espectador leer una sola frase por línea y si es necesaria esta división, el traductor deberá atender al punto de vista sintáctico y semántico del texto. Recogeremos a continuación las convenciones que existen dentro del texto subtitulado y que el traductor deberá tener en mente en para conseguir un subtitulado adecuado.

2.3.3. Convenciones generales de la subtitulación

Como hemos comentado, la sincronía entre la imagen y los diálogos es una de las convenciones más significativas de esta modalidad de TAV. Sin embargo, existen otros problemas como el que mencionamos al principio de este apartado, que es el cambio de canales o las limitaciones de espacio que requieren de la utilización de ciertas estrategias

de traducción como la reducción o condensación del mensaje. Por eso, además de la sincronía, existen otras pautas que determinan la labor subtituladora y que Talaván et al. (2016) dividen en tres: temporales, espaciales y ortotipográficas y de puntuación.

2.3.3.1. Temporales

Las pautas temporales están íntimamente relacionadas con la sincronía (Talaván et al, 2016: 67-70):

- Tiempo de permanencia en pantalla

Los subtítulos deben permanecer en pantalla entre un mínimo de 1 segundo y un máximo de 6 segundos. Además, el espectador medio puede leer entre 145 y 180 palabras por minuto. Por eso, es recomendable que el subtítulo de una línea permanezca en pantalla 4 segundos como máximo, mientras que el de dos líneas, unos 6 segundos, y así permitir una buena lectura del texto. Díaz Cintas (2003: 41) hace referencia a la “regla de los seis segundos”, la pauta que calcula el tiempo medio del espectador en leer y asimilar la información que aparece en dos líneas de subtítulos, siempre y cuando cada línea cuente con unos 35 caracteres y espacios o pulsaciones.

- Sincronía y ritmo

Acerca de la sincronía y el ritmo, cabe comentar que el subtítulo debe aparecer en pantalla cuando al actor comienza su diálogo y desaparecer cuando este lo termina, pero esto nunca debe mantenerse un subtítulo en pantalla en un cambio de plano. Si no se respeta esta pauta, el espectador podrá confundirse y releer los subtítulos. A su vez, el traductor debe tener en cuenta que el mensaje no se contradiga con las imágenes que aparecen en pantalla en ese instante. Díaz Cintas (2003: 78) explica que es “aceptable que el subtítulo aparezca medio segundo antes de que el actor comience a hablar y se mantenga entre medio y 1,5 segundos después de que haya acabado de hacerlo” siempre que la longitud del parlamento lo requiera.

- Separación entre subtítulos

En cuanto a la separación mínima existente entre los subtítulos, es muy importante que el espectador pueda descansar la vista y para ello se debe dejar al menos dos fotogramas entre subtítulos.

2.3.3.2. Espaciales

Por lo que respecta al espacio, Talaván et al. (2016: 71-72) mencionan las siguientes convenciones:

- Número de líneas por subtítulo y posición de los subtítulos

En la subtitulación, el espacio es limitado ya que, como hemos mencionado, solo contiene una o dos líneas y deben estar centrados y posicionados en la parte inferior de la pantalla. Existen, sin embargo, excepciones que se aplican cuando los subtítulos suponen un impedimento para la visualización del producto, y entonces cuando se colocan en la parte superior de la pantalla hasta que puedan volver a su posición original.

- Tipo y color de letra

Respecto al tipo y el tamaño de la letra, normalmente se utilizan las fuentes más conocidas como Arial, Times New Roman o Helvética en tamaño 12. En cuanto al color, varía dependiendo del formato, ya que para el cine se utiliza el blanco y para DVD o televisión el color amarillo, aunque esta tendencia se está flexibilizando y haciendo más libre con los nuevos formatos digitales.

2.3.3.3. Ortotipográficas y de puntuación

En cuanto a las principales normas de puntuación en el subtitulado Talaván et al. (2016: 73) distinguen:

- Punto (.) que se utiliza para marcar el final del subtítulo.
- Coma (,) cuyo uso debe evitarse al final de un mensaje para no confundir al espectador. En cuanto al punto y coma (;) debe evitarse completamente en la subtitulación.
- Comillas (“ « ’), elegidas consciente y uniformemente, indican cita, uso irónico de palabras, nombres de revistas, libros o películas, entre otros.
- Puntos suspensivos (...) se utilizan para indicar pausa, duda o suspense.
- Paréntesis () y corchetes []: su uso es limitado y casi inexistente.
- Guion (-), usado para marcar los diálogos cuando existen dos personajes diferentes hablando en un mismo subtítulo. En este caso, no se añade espacio entre el guion y la frase.

Sobre las convenciones ortotipográficas (Talaván et al., 2016: 74-75) encontramos las siguientes:

- El uso de mayúsculas, las cuales se usan al principio del subtítulo siempre y cuando no sea la continuación del subtítulo anterior, así como para nombres propios o títulos.
- El uso de cursivas, que aparecen cuando no podemos ver al actor hablando en pantalla, así como para el subtítulo de letras de canciones o para palabras extranjeras y nuevos términos no lo suficientemente conocidos en la cultura de llegada.
- El uso de abreviaturas y acrónimos, tendrán que producirse con moderación y ser de fácil reconocimiento por el espectador.
- El uso de símbolos, siguen la misma pauta que la de las abreviaturas y los acrónimos.
- El uso de números sigue la siguiente regla: se escriben en palabras hasta el número diez y por motivos de espacio, en cifras a partir del número 11.

Si junto a estas características que acabamos de describir le añadimos el hecho de subtitular para una audiencia que compara la calidad de los subtítulos, la subtitulación se convierte en lo que Díaz Cintas (2003: 44) llama la “traducción vulnerable”. Además de estas restricciones y normas, los subtítulos poseen algún aspecto negativo del que no se pueden desprender, como la contaminación de la imagen, que ocasiona la distracción en la audiencia, que en consecuencia, no presta atención a la imagen. Existen, no obstante, aspectos positivos, ya que tiende a ser más barato que el doblaje, pues el tiempo de elaboración y el número de personas encargados de esta labor es menor y, ofrece, asimismo, una mayor accesibilidad para las personas sordas o con algún tipo de discapacidad auditiva (Díaz Cintas, 2003). En el siguiente apartado, observaremos los diferentes tipos de subtítulos que existen hoy en día.

2.3.4. Clasificación de los subtítulos

Después de ofrecer las principales convenciones que rodean al subtitulado, en este apartado se ofrecerá un repaso conciso a la clasificación de los subtítulos que Díaz Cintas (2003) divide según los criterios de presentación formal, el aspecto lingüístico, técnico o de canal de distribución.

Según los criterios de presentación formal encontramos la subtítulos tradicional, efectuada una vez el programa ha sido terminado (Díaz Cintas, 2003: 36-37). Esta categoría tiene varias opciones:

- Subtitulación de frases completa, utilizada normalmente por cualquier subtitulador y la más consumida hoy en día.
- Reducidas, la cual se utiliza para la traducción de programas de televisión en donde solo se ofrece un cómputo reducido de lo que se escucha en la pista sonora.
- Bilingües, que se usan en países que tienen establecidas dos lenguas principales, como en Bélgica, donde se hablan francés y flamenco o, por ejemplo en Finlandia, donde se hablan finés y sueco.
- Subtitulación simultánea, la cual es realizada por un intérprete al mismo tiempo en el que tiene lugar el original. En este caso, la sincronía de esta modalidad es la característica que corre un cierto riesgo, ya que los subtítulos tienen que ocurrir posteriormente a los del original.

En concreto, nos centraremos en la subtítulos de frases completas pues es la modalidad de subtítulos conocida por excelencia la cual puede dividirse en varios grupos atendiendo al aspecto lingüístico. Dentro de este apartado encontramos las siguientes clases de subtítulos (Díaz Cintas, 2003: 38-41):

- La subtítulos intralingüística, la cual incluye subtítulos que trasladan una lengua del medio oral al escrito, siempre dentro del mismo idioma y en esta categoría se encuentran:
 - Para personas con déficit auditivo, dirigida a personas sordas o con algún tipo de discapacidad auditiva.
 - Para el aprendizaje de idiomas, cuyo uso está destinado principalmente fines educativos.
 - El efecto karaoke, usado normalmente con canciones o películas.
 - Variantes del mismo idioma: este tipo de subtítulo se utiliza cuando el acento del actor es difícil de comprender incluso por los espectadores de la misma lengua. Los idiomas francés, inglés y español son los que están más sujetos a este tipo de subtítulos.
 - Noticias y publicidad
- Subtitulación interlingüística: en este tipo de subtítulo no solo se traslada el mensaje del medio oral al escrito, sino que se hace entre dos idiomas diferentes y es

el que tratamos en nuestro trabajo. En España este procedimiento es lo que conocemos por subtitulación por excelencia y encontramos:

- Para difusión general
- Para personas con déficit auditivo

Más concretamente, debido a que en nuestro trabajo la subtitulación está dirigida a una audiencia meta cuya lengua materna no es el español y que no tiene ningún tipo de deficiencia auditiva, el tipo de subtitulación con la que vamos a trabajar es la subtitulación interlingüística para difusión general. Dependiendo del producto audiovisual, así como el espectador, los subtítulos atienden a unos criterios técnicos que según Díaz Cintas (2003: 41) se dividen en dos tipos:

- Abiertos, en el que los subtítulos pertenecen a su producto audiovisual y se encuentran incrustados o proyectados en la imagen sin opción alguna a eliminarse como en el cine.
- Cerrados, en el que el espectador puede escoger si prefiere ver el programa con o sin subtítulos e incluso puede seleccionar de entre varias lenguas para su visionado. Ejemplo de ello son los subtítulos para DVD, Blu-ray, Internet o plataformas de VBD.

Los subtítulos con los que vamos a trabajar se encuentran dentro del segundo tipo, ya que Netflix ofrece varias modalidades de subtítulos. En nuestro estudio, hemos seleccionado la pista de subtítulos en la lengua inglesa. No obstante, si prestamos atención al tipo de plataforma o canal de difusión a través de los que se emiten los subtítulos (televisión, cine, DVD o Internet, Díaz Cintas (2003: 41-42) comenta que se puede establecer unos márgenes de tolerancia en cuanto a los criterios temporales según los límites estipulados por cada medio:

- Cine: se puede emplear hasta un máximo de 40 caracteres, aunque puede variar según el estudio.
- Televisión: se emplean de 32 a 35 caracteres.
- DVD: se utilizan de entre 32 a 37 caracteres, aunque puede variar según el estudio.
- Para algunas plataformas de VBD y cadenas de televisión (Torralba Miralles, 2019) se estipulan convenciones concretas a este y otros aspectos, como las que aparecen en la tabla 2.

Tabla 2. Convenciones de seis cadenas de TV y dos plataformas de vídeo bajo demanda

	Nº. máximo de caracteres por línea	Color de la fuente	Uso de cursivas o comillas	Uso de puntos suspensivos	Uso del guion
AXN	36	Blanco	Comillas	Sí	Solo en la segunda línea
FOX	37	Blanco	Cursiva	No	En ambas líneas
Paramount	36	Amarillo	Cursiva	Sí	Solo en la segunda línea
Sogecable	36	Amarillo	Cursiva	Sí	Solo en la segunda línea
Turner	36	Blanco	Comillas	Sí	Sólo en la segunda línea
Universal	32	Blanco	Comillas	No	Sólo en la segunda línea
HBO	37	Blanco	Cursiva	Sí	Sólo en la segunda línea
Netflix	42	Blanco	Cursiva (comillas solo para énfasis)	No	En ambas líneas

La aparición de las numerosas plataformas de VBD como Netflix o HBO entre otras, ha propiciado un incremento del consumo de productos audiovisuales, hecho que se conlleva en un aumento de las traducciones. Como la tabla recoge, estas grandes empresas, ya sean plataformas *streaming* o cadenas de televisión, crean sus convenciones de traducción que debe seguir el traductor. La plataforma Netflix, por ejemplo, es la que mantiene un mayor número de caracteres por línea en comparación con HBO, cuyo máximo por línea es de 37 caracteres y al contrario de las normas ortotipográficas recogidas anteriormente, sorprende el hecho de que no utilice puntos suspensivos o que el guion se utilice para ambas líneas del subtítulo. Sea como fuere, el traductor deberá seguir estas normas y tenerlas en cuenta en todo el proceso de subtitulado.

2.3.4. Procesos de la subtitulación profesional

Aunque Díaz Cintas (2003) comente que muchas de las etapas suelen ser olvidadas por falta de tiempo o simplemente se ignoran, afectando a la calidad de los subtítulos, la realidad actual, aunque no es ideal debido a la complejidad de la subtitulación, es que el subtitulador, una vez disponga del vídeo en su mano, se encarga de todo el proceso de subtitulado el mismo, así se abaratará en costes y se simplificará el proceso (Talaván et al., 2016). No obstante, veremos a continuación las etapas más comunes de la subtitulación profesional (Díaz Cintas, 2003: 75-86):

- Encargo e inscripción

En primer lugar, la distribuidora del producto audiovisual contacta a la empresa de subtitulación y le propone llevar a cabo la subtitulación de dicho producto. A continuación, se procede a la toma los datos correspondientes.

- Verificación de la copia estándar y de la lista de diálogos

Este proceso consiste en el visionado del material para identificar si existen algún tipo de errores, tanto en el producto audiovisual, como la lista de diálogos. Normalmente, el producto tendría que venir acompañado de los diálogos de post-producción con los términos que resultan complicados de traducir así como las referencias culturales, expresiones que solo se dan en la lengua de partida, nombres propios, o elemento humorísticos, entre otros. El traductor comprueba que los diálogos de la película coinciden con esta lista.

- Copias del trabajo con sus respectivos código de tiempo

Este proceso consiste en realizar una o varias copias del producto original para que pueda ser devuelto a su productora y poder seguir trabajando en las demás fases.

- Localización o *spotting*

En esta fase del subtitulado, se determinan los códigos de entrada y salida de los diálogos para, más adelante, dividirlos en unidades que puedan traducirse, delimitando así, el tiempo a establecer cuando el subtítulo aparece y desaparece. Asimismo, la localización se rige de acuerdo a unos parámetros espacio-temporales que difieren según el estudio donde se trabaje. En este proceso, para aligerar el peso léxico de los subtítulos, el localizador tiene que desechar ciertas palabras siguiendo algunas reglas: cuando las frases son demasiado largas, el localizador las divide atendiendo a la puntuación y la duración del

intervalo que las separa y cuando las frases sean demasiado cortas, habrá que combinar varias de ellas.

- Traducción

Este proceso consiste en la conversión de una lengua origen a una lengua meta. El traductor deberá tener en cuenta los diálogos entre los actores, así como los demás mensajes narrativos orales y escritos y el significado que aporta la imagen.

- Adaptación, sincronización traductora o ajuste

En esta fase, el adaptador se preocupa de ajustar la extensión de los diálogos traducidos a los tiempos de entrada y salida de los subtítulos, así como la rapidez de lectura que tiene el espectador, que variará según el medio, el grado de complejidad del vocabulario, etc.

- Revisión

La revisión del subtítulo es un proceso que consiste en la corrección ortográfica de la traducción que debería ser realizada por una persona diferente al traductor, ya que al no poder analizar el contexto, se pueden cometer errores difícilmente localizables llegados a este punto.

- Simulación y aprobación

En este apartado se reproduce la copia junto con el cliente antes de dar el visto bueno y pasar a la impresión del producto.

- Impresión o sincronización técnica

En esta fase, los subtítulos son impresos y en la mayoría de las ocasiones, a través de un láser para que aparezcan y desaparezcan en el momento y lugar deseado. No obstante, la práctica admite un cierto margen de asincronía.

- Aprobación final, expedición y transmisión

En estas fases finales, se recoge el producto finalizado, se ajusta a los criterios del cliente, para después, ser entregados en el plazo y fecha a este último. Los estudios suelen quedarse con una copia en versión original subtitulada del material que han traducido, en caso de que el cliente decida trasladarlo a otros formatos y finalmente, se produce a la transmisión del producto.

Comentar que las fases recogidas atienden un proceso ideal de subtitulación aunque, como comentamos al principio de este apartado, una gran mayoría va mermándose a

medida que la tecnología evoluciona, pues la falta de presupuesto así como la presión que los estudios o la productora puedan ejercer sobre el traductor, hacen que este tipo de traducción contenga errores que afectarán a la recepción del producto por parte de la audiencia meta. Junto a estas desventajas, debemos sumarle la dificultad para trasladar ciertos géneros como el género humorístico. De este modo, ofreceremos a continuación, una introducción a la traducción del humor en los productos audiovisuales.

2.4. La traducción del humor

¿Qué entendemos por humor?. El humor es un concepto abstracto de definir aunque en términos generales podría ser la capacidad de representar, expresar o percibir una situación que resulta graciosa o divertida y que es dependiente de la persona y la cultura. No obstante, conseguir hacer reír a alguien no es una tarea fácil y Talaván et al., (2016) comentan que el humor es característico de cada persona o cultura y lo que resulta divertido en unos, puede provocar el efecto contrario en otros. Laura Santamaría (2001: 159, traducción propia) propone una serie de definiciones de cultura:

- La cultura como elemento característico que diferencia al humano.
- La cultura como sinónimo de sociedad.
- La cultura como una categoría cognitiva.
- La cultura como desarrollo intelectual y social
- La cultura como una manifestación artística
- La cultura como una categoría social.

Zabalbeascoa Terran (2000: 255) define el humor como “todo aquello que pertenece a la comunicación humana con la intención de producir una reacción de risa o son risa (de ser gracioso) en los destinatarios del texto” y esta es la definición que nosotros tomaremos para nuestro trabajo. Por su parte, el filósofo Henri Bergson (2019: 24) explica que “cuando un cierto efecto cómico deriva de una cierta causa, el efecto nos parecerá más cómico cuanto más natural nos resulte la causa”. Así que si la causa de la que deriva el efecto cómico es del clásico sobresalto que se produce al contemplar la caída repentina de alguien o bien de un juego de palabras inesperado o del momento en el que los niños acaban desvelando más información de la adecuada, la risa está asegurada. Zabalbeascoa Terran (2000: 257) añade que:

El humor puede basarse en juegos de lengua o estilo, de conceptos o de situaciones, o una combinación de éstos [así como] puede delatar el estado de ánimo o la ideología de quien la produce (dando lugar a términos como humor racista, machista, sarcástica, cínica, pesimista, morbosa). Según los temas tratados, hablamos de humor político, verde, negro, escatológico, etc.

En los Estudios de Traducción, el humor es uno de los aspectos más difíciles de traducir y acerca de este tema Díaz Cintas (2003: 253) comenta que es “uno de los ejemplos de recreación lingüística que más pone a prueba las habilidades del traductor, empujándole a extremos que le obligan a activar soluciones imaginativas que, en ocasiones, se han de alejar forzosamente del contenido original si se quiere alcanzar un efecto similar.

Asimismo, dentro de la complejidad de este tema, debemos tener en cuenta algunos factores y variables (Zabalbeascoa Terran, 2000) como son los participantes en el proceso de traducción, los medios disponibles, la lengua y la cultura de partida y de llegada, los factores del texto original, la finalidad, el público al que va dirigido o el tipo de texto, entre otros. Díaz Cintas (2003) explica que el traductor deberá atender sobre todo al aspecto comunicativo de la traducción y que prevalece la reacción positiva de la audiencia frente al elemento humorístico de la versión original. No obstante, las diferentes situaciones humorísticas, así como la importancia que tiene el humor en cada una de ellas podrían ocasionar la supresión del efecto humorístico en beneficio de otros elementos que el traductor considere más oportunos; esto supondría un reto absoluto para el traductor, como observaremos en el apartado 3.3. de nuestro trabajo. Zabalbeascoa Terran (2000: 256) expone una serie de etiquetas con ejemplos que manifiestan el tipo de prioridad a la que el traductor deberá atender a la hora de traducir el humor en un producto audiovisual:

- Prioridad alta, como por ejemplo una comedia de cine o televisión como *El Príncipe de Bel Air* (Borowitz, 1990) o *La vida de Brian* (Jones, 1979).
- Prioridad media, entre las que encontramos películas de aventuras como *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) o un musicales como *Cabaret* (Fosse, 1972) o comedias románticas con final feliz como *Pretty Woman* (Marshall, 1990).
- Prioridad baja, cuyo ejemplos serían discursos parlamentarios en los que se producen algún que otro efecto humorístico o las tragedias de Shakespeare, entre otros.
- Prioridad negativa, por la que destacan las historias de terror o situaciones que requieren seriedad (funerales, algunos ritos o discursos, etc.).

Este mismo autor (Zabalbeascoa Terran, 2000: 258) añade respecto a las etiquetas:

El criterio de conserva en estos casos puede no ser el de conservar el contenido o significado de las palabras, sino uno de índole un poco más abstracto como incluir: ‘el ejemplo que (mejor) funcione como un ejemplo en el TM’ o ‘algo que funcione como insulto en este contexto’, ‘sustituir el chiste de la versión original por otro que cumpla mejor con el conjunto de prioridades fijadas para este encargo de traducción’.

Para atender a este criterio de conserva del humor, hemos seleccionado una clasificación de elementos humorísticos, así como diferentes estrategias para subtítular el humor y que veremos en los dos apartados siguientes.

2.4.1. La clasificación de los chistes de Patrick Zabalbeascoa Terran

Zabalbeascoa Terran (2000: 258-262) divide los chistes en siete categorías teniendo en cuenta la perspectiva del traductor y posibles problemas que acarrearán en la traducción audiovisual:

- Internacional: es el tipo de chiste que no representan una diferencia cultural ni lingüística restrictiva y que ambas culturas pueden entender sin dificultad.
- Nacional: es un tipo de broma centrada principalmente en estereotipos o referentes de cada cultura o país, que suele variar entre ellas, ya que algunas, por ejemplo, suelen ridiculizarse ellas mismas, mientras que otras prefieren utilizar estereotipos para reírse de otras. Generalmente están vinculadas a la educación, religión, política o a la historia, entre otros.
- Cultural-institucional: este tipo de chiste no depende de un juego de palabras, sin embargo, si que existe la necesidad de adaptar referencias nacionales, culturales o institucionales a la cultura a la lengua de llegada. De este modo, se conseguirá que la mayor parte del público meta entienda la broma a pesar de sus características culturales.
- Lingüístico-formal: dependen del uso del lenguaje como homonimia, polisemia, rimas. Zabalbeascoa Terran (2000: 260) añade que “son bastante ‘internacionales’, lo cual quiere decir que podrían ser fácilmente traducibles algunos de ellos si se cancelara la restricción lingüística”.
- No verbal: relacionado con el cine mudo y el cual depende o bien únicamente la imagen o de una combinación de esta última y elementos verbales. Zabalbeascoa Terran (2000: 260) comenta que “[n]o es tan fácil como parece encontrar imágenes (...) que no dependan para nada de unos conocimientos culturales”.

- Paralingüístico: combina elementos verbales y no verbales, como por ejemplo alguien que se cae o aparece de forma espontánea.
- Complejo: combina dos o más de los chistes mencionados y uno de los más complicados en detectar.

2.4.2. Estrategias para subtítular el humor

Para conseguir el objetivo de nuestro trabajo, hemos tomado las estrategias que Díaz Cintas (2003: 247-252) propone para traducir el humor y referentes culturales:

- El préstamo: la palabra extranjera se utiliza en la versión subtitulada, así como su mismo significado.
- El calco: toma prestado el concepto y el sintagma, pero traduce literalmente los elementos que la forman. En esta estrategia, el traductor varía el grado de traducción dependiendo de la presencia en pantalla del referente, el perfil cultural de la audiencia para la que está traduciendo, así como el grado de fidelidad al referente original. Hay ocasiones en las que el uso de esta técnica puede dificultar la recepción del mensaje por la audiencia.
- La traducción literal: consiste en traducir palabra por palabra manteniendo las estructuras gramaticales equivalentes.
- La explicitación: especifica o introduce precisiones en el texto del idioma meta. Las más comunes son la especificación, gracias a la hiponimia o la generalización, a través de la hiperonimia. La hiponimia permite concretar el referente original, mientras que la hiperonimia sustituye una formulación concreta por una de carácter más general.
- La adición: utilizada cuando el traductor considera que la referencia puede ser oscura por la audiencia meta y por lo tanto añade cierto material lingüístico para que el espectador entienda el concepto o mensaje en la lengua meta.
- La transposición: consiste en el traspaso de una categoría gramatical a otra sin variar el significado del texto original. Esta técnica se adapta a las necesidades de la audiencia meta, puesto que el traductor considera que ésta no comprendería el referente original.
- La sustitución: reemplaza un elemento del texto original por otro que se adapte mejor en la cultura del idioma al que va a traducirse. De este modo, se consigue un texto más comprensible y familiar para la audiencia meta.

- La recreación léxica: recurre a la invención de una palabra que no existe en el idioma de llegada y así hacer referencia a la palabra original.
- La compensación: usada en los casos de pérdida de matices o cuando resulta imposible encontrar una equivalencia adecuada y suele hacer uso de la expansión y reducción.
- La omisión: muy común en subtitulación, que tiene que ver con la presión espacial y temporal y viable siempre y cuando no afecte al significado.

Una vez expuesta la taxonomía de los chistes y las estrategias que dispone el traductor para trasladar el humor, recordamos al lector que en el apartado 3.3. se clasificarán y analizarán con detenimiento.

2.5. Estado de la cuestión

La traducción del humor en la TAV es un tema que requiere una investigación más extensa; no obstante, actualmente esta modalidad cuenta con una serie de estudios que observan, sobre todo, la calidad del efecto humorístico conseguido a través del doblaje y en menor dimensión existen otros trabajos que estudian subtitulación y las diferentes estrategias de traducción utilizadas para conseguir efecto humorístico en la versión meta. En este apartado, hemos recopilado los estudios de relevancia para comprender el estado de la cuestión en el que se basa nuestro estudio posterior.

Uno de los estudios más completos que me gustaría destacar para comenzar es el de Martínez Sierra (2004) quien realiza un estudio descriptivo del doblaje de la traducción del humor en los textos audiovisuales en *Los Simpson*. Para analizar los elementos humorísticos construye su propia clasificación de chistes basada en Zabalbeascoa (2001). Además, ofrece un listado de tendencias traductoras que obtiene a partir de la exposición de los cambios de tipos de elementos humorísticos de ambas versiones, lo que a su vez le permite identificar cambios totales o parciales que los chistes sufren dentro de su tipología o los chistes que, debido al proceso traductor, el efecto humorístico se consigue de forma parcial o lo pierden en su totalidad. Martínez Sierra (2004) concluye su tesis doctoral argumentando que el humor de la serie es traducible, pues las cargas humorísticas de los chistes de las dos versiones se mantienen invariables en la mayoría de los ejemplos y explica que la traducción de la serie sigue un planteamiento extranjerizante, es decir, los elementos culturales de la serie han permanecido en la versión meta mediante el uso de la

compensación. Asimismo, recoge que el chiste cultural-institucional así como el nacional implican una pérdida de carga humorística en el texto traducido, ocasionando la pérdida de esta categoría en la versión meta, mientras que los chistes que predominan son los chistes internacionales, paralingüísticos y visuales.

Por su parte, el trabajo de Botella Tejera (2017), también en el ámbito de la modalidad de doblaje, explora las referencias intertextuales cómicas que se encuentran en las producciones audiovisuales en general para demostrar que recurrir al uso de alusiones puede provocar un efecto paródico que el traductor deberá ser capaz de trasladar para conseguir que la audiencia meta se encuentre en igualdad de condiciones que la de la versión original. Para ello, comenta que al transferir elementos humorísticos el traductor debe tener en cuenta el grado de relevancia entre ambas audiencias y se apoya en Martínez Sierra (2004), el cual expone que pueden darse tres situaciones diferentes entre la audiencia original y la meta: el grado de relevancia obtenido por la audiencia meta sea inferior al de la origen, que sea similar en los dos casos o que sea superior que en el de la audiencia meta, aunque este último caso no suele producirse con frecuencia. A la hora de traducir la intertextualidad humorística, esta autora también cita a Lorenzo (2005), que opina que puede retener el efecto humorístico cuando sea reconocible por la audiencia meta, sustituir el referente por otro conocido en la lengua meta, o neutralizarlo si dificulta la comprensión. La autora finaliza su investigación y observa el humor como un proceso parecido al de la comunicación, en el que participan un emisor y un receptor. Además, respecto al intertexto, sea este cultural o no, puede ser un elemento paródico en sí mismo y para su recepción es necesario un conocimiento compartido entre emisor y receptor.

En esta misma línea, el trabajo de Navarro Brotons (2017) analiza los recursos humorísticos del texto origen en el doblaje al español de la película de dibujos animados *El Espantatiburones* para observar cuáles son los problemas del traductor a la hora de realizar el doblaje y analizar cómo ha actuado el traductor ante dichos problemas. En cuanto a la traducción del humor, la autora cita a Chiaro (1992) quien explica que los elementos lingüístico y cultural son los componentes básicos a la hora de traducir el humor de una lengua a otra. Asimismo, tiene en cuenta la taxonomía propuesta por Zabalbeascoa (2001) en siete chistes mencionada anteriormente. La autora concluye su trabajo argumentando que la técnica de no-traducción es el recurso más empleado de los veintiún ejemplos analizados, seguidas de la compensación, la traducción literal, la explicativa y la efectiva, que solo se han usado tres veces cada una. Además, argumenta que las diferentes

restricciones lingüísticas, socioculturales y semióticas de la película han obstaculizado la labor traductora.

Mendiluce Cabrera y Hernández Bartolomé (2004), por su parte, realizan un estudio de la calidad de la traducción cómica de la película *Duck Soup* de los Hermanos Marx. Para lograrlo, parten de unos objetivos que son la comparación de las versiones dobladas y subtituladas de la película para evaluar los aciertos y errores, determinar las causas que repercuten en el detrimento de la calidad cómica del trasvase lingüístico-cultural y atienden a factores que pueden mejorarse con la finalidad de establecer unas pautas que mejoren la calidad de la formación de los nuevos profesionales españoles que se especialicen en la traducción del humor.

Sáez Paniagua (2013), en esta misma línea comparativa, realiza un estudio descriptivo sobre los elementos humorísticos de la serie *How I Met Your Mother* de la versión doblada y subtitulada al castellano. La autora concluye con que la versión doblada mantiene la carga humorística en mayor número de elementos que en la subtitulada. Asimismo, explica que los chistes que más abundan en el corpus son los lingüísticos y culturales, que permanecen en la misma tipología en la versión doblada, pero no siempre en la subtitulada. La autora concluye que en base al análisis cuantitativo, la traducción de los elementos humorísticos tanto para el doblaje como para la subtitulación es extranjerizante.

Finalmente, el único estudio publicado hasta la fecha que se centra solamente en el análisis de la subtitulación del humor, de gran relevancia para comprender el estado de la cuestión en el área de investigación en la que se inserta este trabajo, es el realizado por González Vera (2017) utilizando como corpus principal la película *Ocho apellidos vascos*. La autora analiza la modalidad del subtítulo con el fin de aportar al debate sobre la traducibilidad del humor. Para su estudio, recopila la literatura de los autores Chiaro (2005), quien defiende la posibilidad de traducir los textos humorísticos, y Santoyo (1994), que afirma que cuando el humor utiliza elementos representantes de la cultura en concreto, su traslado a otros idiomas será una tarea de gran dificultad así como limitada. González Vera (2017: 254) cita a Gottlieb (1994: 104-106) al afirmar que se parte de tres dificultades para que una traducción, cuyo elemento cultural es primordial, sea efectiva: las restricciones espacio-temporales, el paso del medio hablado al escrito y el cambio de una cultura a otra. La autora selecciona escenas de la película en las que se aprecia algún caso de humor y las divide en base a la clasificación de Martínez Sierra (2004) basada, a su vez,

en la clasificación de chistes propuesta por Zabalbeascoa Terran (2001) que utilizaremos en nuestro estudio posterior. Después de analizar cada escena humorística, llega a la conclusión de que las restricciones del subtítulo y la complejidad del humor, debido al alto contenido cultural, cuestionan su hipótesis propuesta sobre la traducibilidad del humor, pero a que, a pesar de esto, la versión original subtitulada consigue plasmar el humor, pues la diferencia entre elementos humorísticos de la versión original y la subtitulada es prácticamente mínima. La autora concluye su trabajo argumentando que el elemento humorístico de la versión original subtitulada se consigue gracias a un cambio de humor utilizado en aquellos casos donde resulta imposible conseguir el elemento humorístico en el original.

Una vez completada la exposición de los estudios de relevancia en este apartado, y con los objetivos principales de nuestro trabajo en mente, nos apoyamos en el trabajo de Martínez Sierra (2004), y sobre todo, en el de González Vera (2017) y pretendemos aportar, dentro del estado de la cuestión, nuestro granito de arena a la TAV y la recepción del humor por parte de la audiencia meta, a través la subtitulación. Para ello, se ha creado un análisis novedoso y tomado la clasificación de los chistes de Zabalbeascoa Terran (2001) para el doblaje, adaptada a la subtitulación, y para traducir del humor, se han extraído las estrategias que Díaz Cintas (2003) propone para traducir el humor y los referentes culturales expuestas anteriormente y determinado qué estrategia se utiliza en cada ejemplo del corpus seleccionado. Asimismo, se examinará el nivel de pérdida del humor, ya sea esta parcial, total o bien los casos sin pérdida alguna en la versión subtitulada.

3. CORPUS DE ESTUDIO

3.1. Selección del corpus

El corpus elegido para este estudio ha sido el de la serie cómica española *Paquita Salas* (Ambrossi y Calvo, 2016), grabada al estilo falso documental o *mockumentary*.² Teniendo en cuenta los objetivos de este trabajo, que es la recepción por parte de la audiencia meta del contenido humorístico a través de la subtitulación al inglés, hemos seleccionado este corpus porque una serie actual que contiene un tipo de humor lingüístico y altamente arraigado a la cultura española del mundo de la televisión y el cine.

La serie, que fue creada por dos actores españoles Javier Calvo y Javier Ambrossi, fue emitida por primera vez a través de la plataforma Flooxer de Atresmedia el 6 de julio de 2016. Poco después, debido a su éxito, el canal Neox también acabó estrenándola, para acabar perteneciendo a Netflix en 2017. Los actores principales son Brays Efe, Belén Cuesta, Lidia San José, Álex de Lucas, Mariona Terés, Yolanda Ramos, Anna Castillo, Belinda Washington y Terelu Campus. Actualmente, la serie cuenta con tres temporadas que pueden verse en la plataforma para VBD Netflix y cuenta con audiodescripción en español, subtítulos disponibles para personas ciegas y para aquellas personas que no dominen el español, tienen acceso a la subtitulación en los idiomas inglés, alemán, francés y turco (Paquita Salas Serie de TV, s.f.).

3.1.1. Argumento y personajes de la 1ª temporada

Con el fin de crear un corpus aceptable para conseguir cumplir los objetivos de nuestro trabajo, hemos seleccionado todos los elementos lingüísticos humorísticos de los cinco episodios de la primera temporada únicamente, pues se trata de un TFM y no disponemos del tiempo suficiente para analizar las tres temporadas.

La trama principal de la primera temporada (T1) gira alrededor de Paquita Salas, una mujer de entre unos cincuenta o sesenta años cuya ocupación profesional es la de representante de actores. Junto a ella, se encuentra a su mano derecha y secretaria Magüi Moreno, y juntas llevan la agencia PS Management.

² Ver https://cnx.org/contents/IcQb6JU_@2/%C2%BFQu%C3%A9-es-el-falso-documental El falso documental o *mockumentary* se trata de un subgénero documental de cine y de televisión en el cual unos sucesos ficticios se narran en un formato de no ficción o documental, haciendo pasar como hechos reales una ficción.

Al descubrir que una de sus mejores actrices y por la que tanto ha apostado, Macarena García, ha dejado la agencia por correo electrónico, Paquita comienza la búsqueda de actrices que sepan bailar, cantar y actuar, o como ella las llama: “una actriz 360”. Para su búsqueda, Paquita y Magüi acuden a ver la obra de teatro *Hedda Gabbler* de Henrik Ibsen en la escuela Primera Fila y se quedan atónitas al ver a la actriz Ana Rujas en el papel protagonista. Una vez terminada la obra, Fernando Canelón, antiguo secretario de Paquita en la agencia, el cual se ha convertido en un representante de actores muy conocidos, sale al escenario para ofrecerle su tarjeta a Rujas.

A continuación, el director de la obra alaba el trabajo de Canelón y desvela que Macarena es ahora su representada. Al escucharlo, Paquita baja al escenario y se forma un revuelo entre esta y Canelón, hecho que impulsa a la actriz Mariona Terés (Mariona Terés), una de las criadas en la obra, a dar un discurso reivindicativo. En este, acaba desnudándose y expresa su odio hacia escuela en la que estudia, hacia los dramaturgos Antón Chéjov o Henrik.

Después de escuchar tal discurso, Paquita y Magüi deciden sacar a Mariona de esa escuela para representarla en su agencia y a medida que van haciéndole pruebas, se dan cuenta que no es una actriz 360, ya que, según Paquita, tampoco tiene mucho talento para estar detrás de la cámara. Con todo, y gracias a la motivación de Noemí Argüelles, una esteticista que ayuda a Lidia a llegar a fin de mes, Mariona consigue una audición y acaba siendo la protagonista de *Cómete una mierda*, la última película de Eduardo Casanova por la que le dan el Goya.

Finalmente, Mariona acaba dejando la agencia a través de un audio de WhatsApp, hecho que Paquita no toma muy bien y la sumerge en un estado de depresión. Gracias a una conversación con Lidia (Lidia San José), una de las primeras actrices que empezó en PS Management de la mano de Paquita comienza de nuevo la búsqueda, y decide darle una oportunidad a la prima de Álex de Lucas, Belén de Lucas, aunque esta vez intenta protegerse para que no la vuelvan a decepcionar.

3.2. Metodología

Una vez expuesta la elección del corpus así como de su relevancia para el estudio descriptivo de este trabajo, en el apartado siguiente se han seleccionado ejemplos de humor lingüístico que producen un efecto humorístico, y por lo tanto, serían entendidos por la

audiencia de origen y que mejor se asemejan a la tipología de chistes propuesta por Zabalbeascoa Terran (2000) y tras el visionado del material, se ha observado que la categoría de chiste no verbal forma parte de este análisis, pues nos hemos centrado en el humor que pueda reflejarse en la traducción únicamente; por su parte, no se han encontrado chistes de tipo complejo a analizar.

- Chiste internacional (INT)
- Chiste nacional (NA)
- Chiste cultural-institucional (CU)
- Chiste lingüístico-formal (LG)
- Chiste paralingüístico (PL)
- ~~Chiste no verbal~~
- ~~Chiste complejo~~

Para elaborar el análisis, hemos agrupado los chistes por su categoría y a su vez, en fichas que contienen el número de episodio (E) en el que suceden y debajo de este, el minuto de entrada del chiste para una fácil localización dentro del producto audiovisual. A continuación, le sigue la transcripción de la versión original (VO.) y junto a esta, se encuentra la transcripción de la versión original subtitulada (VOS.). Además, analizaremos las estrategias (EST.) utilizadas por el traductor para traducir el humor y comprobaremos si, gracias al uso de estas estrategias, propuestas por Díaz Cintas (2003), el efecto cómico (EF.COM.) se mantiene (M), se pierde (P) o se produce una pérdida parcial (PP) cuando es recibido por la audiencia meta. A las diferentes estrategias le hemos asignado sus correspondientes abreviaturas:

- Préstamo (PR)
- Calco (CC)
- Traducción literal (TL)
- Explicitación (EX)
- Adición (AD)
- Transposición (TP)
- Sustitución (ST)
- Recreación léxica (RL)
- Compensación (CP)
- Omisión (OM)

Aunque se hayan seleccionado los ejemplos más representativos de la clasificación de chistes para el análisis que aparece a continuación, hemos incluido en el apéndice de este trabajo todos los ejemplos analizados y que también computan para los resultados del análisis final. Es necesario comentar, respecto a la selección de estos ejemplos, así como la asignación a su categoría correspondiente, que ha sido un proceso arduo y entendemos que exista algún otro lector que, tras el visionado del corpus, crea conveniente incluir algunos ejemplos que no hayan sido seleccionados para este análisis o que hubiese decidido categorizar un chiste concreto dentro de otra clasificación. Dada la subjetividad inherente a la interpretación del humor, al inicio de cada apartado se incluye una breve descripción de las principales características que nos lleva a pensar que pertenecen a una categoría y no a otra.

3.3. Análisis de los chistes y de las estrategias utilizadas en T1

3.3.1. Chiste internacional

La selección de chistes internacionales de este apartado se ha realizado atendiendo a un criterio uniforme que atiende principalmente a la mención de temas generales o de actualidad, sin entrar en referentes culturales españoles cuestiones religiosas, políticas o de alta sensibilidad para el espectador. No obstante, hemos incluido en esta categoría cualquier chiste que mencione un referente cultural español que sea conocido internacionalmente, o que mencione un referente cultural internacional.

(1)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:00:08	Paquita: Pero ¿el acento colombiano? Ella se trabaja el acento colombiano. Cogemos a una amiga nuestra, colombiana, la grabamos con una grabadora y ella se lo aprende fonéticamente. ¿O cómo te crees que hizo “Woman on top” Penélope Cruz?	Paquita: The Colombian accent? We can work it out. We grab a Colombian girl, record her and she'll get the pronunciation. Guess how Penélope Cruz did it for <i>Woman on top</i>.	TL	M

En esta escena se observa a Paquita hablando por teléfono con una productora para conseguir un papel a una de sus actrices representadas. Basándonos en el contexto de la conversación, se intuye que la actriz tiene acento castellano europeo; por eso les comenta a la productora que Penélope Cruz también trabajó de la misma manera. Esta escena podría producir comicidad, ya que existen *coaches* de actores que ayudan a trabajar acentos, dicción, etc. aunque Paquita opta por recurrir a una persona cualquiera para que la actriz aprenda el acento. El traductor ha optado por utilizar una traducción literal, dejando el referente cultural de la versión original y cuyo efecto humorístico se mantendría en la audiencia meta.

(2)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:08:20	<p>Paquita: ...a ver pues lo que están haciendo estos chiquitos, ¿no? Una obra que ha escrito pues “Hedda Gabler”.</p> <p>Magüi: Henrik Ibsen es el...</p> <p>Paquita: Vale, vale, vale. Una obra que la ha escrito Henrik Ibsen y que la habrá adaptado una chiquita que se llama Hedda Gabler, ¿no? De la escuela, claro. ¡Ah! Calla, calla, calla.</p> <p>Magüi: Qué lío, ¿no?</p> <p>Paquita: Sí, no, el diseño... “Hedda Gabler” es la obra, la obra de Henrik Ibsen, la famosísima obra. Será de acción.</p>	<p>Paquita: We’ll see the work of these kids in a play written by Hedda Gabler.</p> <p>Magüi: Henrik Ibsen is who...</p> <p>Paquita: All right. I see. The play was written by Henrik Ibsen and the adaptation was made by a girl named Hedda Gabler. A student, surely. God! I get it, I get it.</p> <p>Magüi: It’s confusing, right?</p> <p>Paquita: Yeah, the design... Hedda Gabler is the name of the play, written by Henrik Ibsen. It’s a well-known work. It may be an action play.</p>	PR	M

En esta escena, Paquita y Magüi acuden a la escuela de teatro Primera Fila para encontrar actrices a las que representar. El efecto humorístico de esta escena reside en el hecho de que Paquita introduce la obra de teatro, pero se confunde varias veces con el autor y el

nombre de la misma. El traductor ha optado por el préstamo de la obra y el autor y que al apoyarse en la imagen, el efecto humorístico permanecería en la audiencia meta.

(3)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:16:00	Magüi: Es verdad, a lo mejor yo no sé mucho como funciona esta profesión, pero sé como funcionan las personas y lo que tú has hecho es de ser un poquito hijo de puta.	Magüi: You're right, maybe I don't know a lot about management, but I know the way people work and you were kind of a motherfucker.	TL	M

Esta escena ocurre en la escuela de actores Primera Fila, justo después de haber terminado de ver la obra de teatro *Hedda Gabler*. Cuando el director de esta menciona a Fernando Canelón, antiguo secretario de PS Management y su éxito en el mundo de la representación actoral, desvela que Macarena García es su nueva representada. Este hecho, provoca el enfado de Magüi y surge un enfrentamiento entre ella y Fernando. Probablemente, el efecto cómico de esta escena sucedería tras ver el cambio de registro de Magüi, de una persona tímida a una más agresiva. El traductor ha recurrido a la traducción literal de “es de ser un poquito hijo de puta” mediante el uso de *a kind of motherfucker* y por consiguiente, se mantiene el efecto humorístico en la audiencia meta.

(4)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:01:00	Paquita: Actuar es un oficio. Tratamos de trabajar con gente que tiene esto muy claro y que no se anda con hostias, para decirlo rápido.	Paquita: Acting is a craft. We try to work with people who get it and don't fuck around, to tell you the truth.	TP	M

Esta escena sucede durante de las entrevistas en la que Paquita manda un mensaje conciso sobre las personas a las cuales ella quiere representar en su agencia. Paquita busca a personas “que no se anden con hostias, para decirlo rápido” que el traductor ha decidido

trasladar a través de la transposición por *don't fuck around, to tell you the truth*, estrategia que favorece al mantenimiento del efecto humorístico en la audiencia meta.

(5)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:17:34	Paquita: No, dos chupitos no me suben. Si yo tengo ya... Vamos, el estómago de acero. A mi me para un soplo ahora y doy negativo.	Paquita: But I'm not drunk. I have... How can I call it? A resilient stomach. I'd pass the breathalyzer.	EX	PP

Esta escena ocurre en el coche de Paquita, mientras conduce junto a Macarena hacia el festival de cine de Valladolid, en el que Macarena estrena su última película. El efecto cómico de esta escena recae en el uso de “estómago de acero”, pues a Paquita dos chupitos no parecen provocarle efecto de embriaguez, que el traductor traslada gracias a la explicitación mediante *a resilient stomach* perdiendo parte del efecto humorístico en la versión subtitulada.

(6)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:01:20	Magüi: Que sea buena gente nos gusta. Paquita: Bueno, es importante, no está mal. Ser buena persona es una cosa bonita en la vida. Magüi: Que sea solidaria. Paquita: También es importante quizás que sea mona. Quizás si es mona, ¿no? Magüi: Hombre, si es mona está vendida.	Magüi: We like a good personality. Paquita: Well, that's important. Being a good person is desirable in life. Magüi: That she's supportive. Paquita: It's also important that she's cute. Don't you think? Magüi: If she's cute, she'll sell.	CC	P

En esta escena, Magüi y Paquita conversan sobre las características que debe poseer una actriz 360. El efecto humorístico recaería en la antítesis de los personajes, por un lado, la

bondad de Magüi y por otro la franqueza de Paquita al mencionar que la cualidad de una actriz es que sea atractiva. Finalmente Magüi confirma el argumento que propone Paquita ya que “si es mona está vendida”, que el traductor ha trasladado a través de la compensación por *she'll sell*, perdiendo el efecto cómico.

(7)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:08:50	Charo: ¿Te acuerdas de Luisito? Paquita: Claro. Luisito: Yo soy Sonia. Charo: Pero, ¡qué vas a ser Sonia! Luisito: Soy gay.	Charo: Remember Luisito? Paquita: Sure. Luisito: I am Sonia. Charo: Come on, stop the nonsense. Luisito: I'm gay.	TL	M

En esta escena, se observa a Paquita reencontrarse con una vieja amiga del pueblo y con su hijo, que para sorpresa de la madre, le confiesa su identidad sexual y de género. El traductor ha trasladado el humor con éxito mediante la traducción literal.

(8)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:01:00	Mariona: ¿Esta camiseta cómo me queda? Que es de mi madre. Paquita: Muy bonita, muy XVIII. Mariona: Pero ¿me hace muy gorda? Paquita: Lo justo. Mariona: Me hace gorda.	Mariona: How do I look in this blouse? It's my mom's. Paquita: Very pretty, very eighteenth century. Mariona: Does it make me look fat? Paquita: The necessary. Mariona: I look fat.	TL	M

En esta escena Mariona está grabando una audición para un proyecto sobre una película de época y pregunta si la camisa que lleva puesta es la adecuada a lo que Paquita responde

que es “muy bonita, muy XVIII” que el traductor ha trasladado gracias a la traducción literal, estrategia que favorece el mantenimiento del efecto humorístico en la audiencia meta.

(9)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:01:01	<p>Mariona: ¿Esta camiseta cómo me queda? Que es de mi madre.</p> <p>Paquita: Muy bonita, muy XVIII.</p> <p>Mariona: Pero ¿me hace muy gorda?</p> <p>Paquita: Lo justo.</p> <p>Mariona: Me hace gorda.</p>	<p>Mariona: How do I look in this blouse? It's my mom's.</p> <p>Paquita: Very pretty, very eighteenth century.</p> <p>Mariona: Does it make me look fat?</p> <p>Paquita: The necessary.</p> <p>Mariona: I look fat.</p>	TL	P

Se produce otro efecto humorístico dentro de esta misma escena cuando Mariona pregunta a Paquita si la camisa le hace gorda, a lo que Paquita responde “lo justo”, una expresión que afirma la pregunta a través de una respuesta sutil pero cargada de significado. El traductor traslada esta expresión mediante la traducción literal a través de *the necessary*, una expresión en inglés que denota que se hará lo necesario para conseguir cualquier objetivo, lo que ocasiona la pérdida del humor en la audiencia meta, pues se pierde totalmente el significado.

(10)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:02:00	<p>Paquita: Dios. ¡Es que ni Dios quiere ver a esta puta gorda!</p>	<p>Paquita: Damn. Not even God would give this fat girl a chance.</p>	ST OM	PP

En esta escena Paquita suplica a un tal Álvaro que seleccione a Mariona para una audición y matiza entre la diferencia entre estar gorda y estar rellenita, para justo después lamentarse de que nadie quiere ver a la actriz porque, efectivamente, la actriz está gorda.

En este ejemplo el traductor recurre a la sustitución de “Dios” por *damn* y por la omisión de la carga ofensiva ya que elimina “puta” de la versión subtitulada, por lo tanto perdiéndose parte del efecto humorístico.

(11)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:16:30	Mariona:pero también le chupé la polla a tu novio el otro día en el camerino. Que por cierto, tiene un pollón.	Mariona: ... I sucked your boyfriend's dick in the dressing room. By the way, his dick is huge.	TP	M

En esta escena, que sucede justo después del ejemplo (16), el efecto humorístico reside en el uso de “tiene un pollón” que el traductor ha trasladado mediante la transposición con el uso de *his dick his huge* y por lo tanto, el efecto humorístico se mantiene en la audiencia meta.

(12)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:06:25	Paquita: Tenemos un chiquito en la oficina, David, que depende del papel que le ofrezcan tratamos de que quizá lo pueda hacer gratis... porque... bueno, tiene mucha pluma.	Paquita: There's a boy in the office. David. Depending on the role he's offered, well we try he does it for free because... Well, he's very mincing.	EX	M

En esta escena Paquita habla sobre uno de sus representados y del papel que ocupa la homosexualidad dentro de la industria. Este chiste internacional, podría parecer ofensivo, aunque probablemente la audiencia meta, empatizaría con la comunidad LGBTQ+ y entendería que a través de esta escena, se pretende mostrar una realidad discriminatoria que sucede a diario, no solo en la industria cinematográfica y televisiva sino en cualquier otra profesión. El traductor ha recurrido a la explicitación para traducir del término “tener pluma” y precisando un gesto de los homosexuales que la audiencia meta entendería, “mincing”, que en inglés también una connotación peyorativa dependiendo del contexto.

(13)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:05:20	Paquita: Lidia, ¿sabes inglés? Lidia: “Of course” .	Paquita: Lidia, do you speak English?	OM	M

Esta escena sucede en la oficina de PS Management, mientras Mariona prepara una audición en inglés. Paquita pregunta a Lidia si esta sabe hablar inglés para que la ayude y el efecto humorístico de la escena se produce gracias a la respuesta de Lidia *of course*, que el traductor ha omitido, pues la audiencia meta puede oírlo, manteniendo el efecto humorístico.

(14)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:03:50	Mariona: Me estuve follando a un vasco una temporada. “Arraigogui” me decía. ¿Sabes qué significa? “Fóllame, cerda” .	Mariona: I fucked a Basque man for a while. He used to tell me “Arraigogui”. Know what that means? “Fuck me, pig” .	TL	M

Este ejemplo de chiste el cual está relacionado con el ejemplo (31), contiene otro elemento humorístico que procede del significado de la expresión vasca inventada en castellano que ha sido trasladada literalmente y cuyo efecto humorístico permanecería en la audiencia meta.

(15)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:17:30	Mira, te diré otra cosita: que no te aguanto y esto te lo dedico a ti, ¿vale? porque estoy harta de Ibsen, Chéjov y de su puta madre que me van	Listen, one more thing. I’m sick of you and this goes to you because I’m really tired of Ibsen, Chéjov and all that crap,	ST OM	PP

	a comer el coño, ¿vale? Porque lo que yo quiero hacer es Velvet. Que no puedo más, coño. Mira lo que hago, mírame, mírame. Que sepas que esta puta gorda es una estrella, ¿vale?	okay? What I want to do is “Velvet”. I can’t bear it anymore, damn it. Look what I’m doing. Look at me! You’d better know this fucking fatty is a star, okay?		
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

Esta escena sucede en la escuela de teatro Primera Fila en la que Mariona se revela contra el director y el elemento humorístico de esta escena recae sobre todo en la connotación ofensiva que narra el personaje y que curiosamente el traductor ha trasladado mediante la sustitución y sobre todo, el hecho de que el traductor haya recurrido a la omisión y desecho de toda carga ofensiva, característica humorística de la versión original, provocan una pérdida parcial del humor. Pues, a pesar de esta omisión, el espectador puede empatizar al leer que la actriz está harta de *all that crap*.

3.3.2. Chiste nacional

Dentro de la categoría de chiste nacional, aunque que este tipo de chistes aludan a estereotipos como “las suegras” o temas religiosos, políticos, de inmigración, etc. no hemos conseguido obtener un gran número de ejemplos representativos de ésta y tras el visionado de la serie, hemos agrupado aquí los tres chistes que aluden a algún elemento característico nacional español y que ilustraremos a continuación:

(16)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:01:30	Paquita: Es una de las pocas que puede llamarme Paca.	Paquita: She’s one the few who can call me Paca.	TL	P

Este escena sucede en una de las entrevistas en las Paquita introduce a Lidia San José como la actriz que lleva más tiempo trabajando en PS Management y debido a esta larga trayectoria profesional, la relación entre ellas ha crecido tanto que ahora Lidia “es una de las pocas personas que puede llamar[le] Paca”. Esta frase ha sido trasladada mediante la

traducción literal y cuyo efecto cómico no funcionaría en la audiencia meta, puesto que no entenderían la connotación que implica llamar a una persona por su nombre de pila.

(17)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:15:25	<p>Camarero: ¿Qué vas a hacer?</p> <p>Paquita: Pues ponme un gin-tonic y unos torreznos.</p> <p>Camarero: Muy bien. ¿De Larios, verdad?</p> <p>Paquita: Como siempre.</p> <p>Camarero: Tú tan castiza.</p>	<p>Bartender: That's good, what can I get you?</p> <p>Paquita: A Gin-tonic and some fried bacon.</p> <p>Bartender: Good, well fried, right?</p> <p>Paquita: Like always</p> <p>Bartender: You haven't changed.</p>	ST	P

Esta escena ocurre en un bar en Navarrete, el pueblo natal de Paquita, al pedir unos torreznos y un gin-tonic, el camarero le responde “tú siempre tan castiza” una expresión muy española que denota autenticidad, la cual el traductor ha trasladado a través de la sustitución por *you haven't changed* pues su significado se traslada, pero el efecto humorístico se pierde en la audiencia meta.

3.3.3. Chiste cultural-institucional

En este apartado hemos seleccionado algunos de los ejemplos más representativos que mencionan algún elemento cultural característico español desconocido por la audiencia meta.

(18)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:07:50	<p>Lidia: El otro día me encontré a Eduardo Casanova. ¿Sabes quién es?</p> <p>Mariona: Sí, el maricón de “Aída”.</p>	<p>Lidia: I ran into Eduardo Casanova. Do you know who he is?</p> <p>Mariona: Yeah, the faggot in Aída.</p>	TL	P

En esta escena se observan a Lidia y a Mariona hablar de Eduardo Casanova, al que hace alusión como “el maricón de Aída”. En la audiencia de origen, la alusión al personaje que interpretaba Casanova así como la serie de televisión, serían entendidas perfectamente, provocando efecto cómico. Sin embargo, el traductor ha recurrido de nuevo a la traducción literal de este referente cultural, por lo tanto el efecto humorístico se pierde totalmente.

(19)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:16:30	Mariona: ¿Y a ti? Mira, me comí tu Bollycao. Sí, me comí tu Bollycao...	Mariona: And you? Yeah, I ate your dessert...	EX OM	PP

Esta escena tiene lugar después de la obra de teatro en la que Mariona, que hace de criada, se revela contra la actriz protagonista, Ana Rujas. La diferencia física entre ambas junto con el uso de “Bollycao” convierten a esta escena en cómica. En este caso, el traductor ha recurrido a la explicitación, traduciendo “Bollycao” por un término más general en inglés y usado el hiperónimo *dessert*, y además, ha recurrido a la omisión y desecho de la repetición “me comí tu Bollycao” que provoca pérdida total del elemento humorístico en la audiencia meta.

(20)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:05:20	Paquita: Paco les produjo tres películas. Tuvieron que firmar el contrato a última hora. Se lo llevo un chico en una motito. Al Strong fue. ¿Sabéis lo que es el Strong, no? No me hagáis hablar. Tuvo que entrar abajo. Bajar las escaleras. Tuvo que entrar abajo, que no hay luz.	Paquita: When I was with Paco, he produced three of their films. They signed the contract at the last minute. A guy in a motorcycle took it. It was Al Strong. Do you know him? Don't get me started. He had to go down. He went downstairs. There was no light, he had to do it.	ST	P

En esta escena, Paquita habla de su ex, Paco Cerdeña y de su reputación en la industria del cine. Además, cuenta una anécdota en la que una persona se trasladó el contrato de una de las películas producidas por su ex. En la versión original, esta persona se traslada al club de ambiente gay madrileño Strong, del que se muestra muy escandalizada por todo lo que ocurre en ese lugar. Sin embargo, en la versión subtitulada, el traductor ha recurrido a la sustitución, ya que ha personificado al club Strong mediante el uso de *do you know him?* convirtiéndole en la persona que recoge el contrato en motocicleta, en vez de el lugar al que se dirige esta persona. Por lo tanto, esta elección conllevaría la pérdida total del efecto humorístico en la audiencia meta.

(21)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:03:20	Paquita: A ver David, eh... una cosita: lo de Hyundai se ha caído, pero ha salido una acción de calle de Gallina Blanca . ¿Tú tienes mallas?	Paquita: David, the deal with Hyundai is dissolved but there's a cameo for "Gallina Blanca" . Have you got tights?	ST	P

En esta escena, Paquita llama a David para ofrecerle un trabajo como actor y al preguntarle que si tiene mallas, se deduce que tendrá que ponerse el disfraz de Gallina Blanca para ejercer este trabajo. El elemento cómico reside en el tipo de trabajo que Paquita le ofrece a su representado: “una acción de calle” que el traductor traslada por *cameo* gracias al uso de la sustitución. Por lo tanto, perdiendo el efecto humorístico (así como el sentido original) en la audiencia meta.

(22)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:10:35	Alex: Busca en Rumbo. En eDreams. En Kayak. Paquita: ¿En Kayak? ¿Cómo va a ir en kayak a Valladolid?	Alex: Search there. On eDreams flights, on KAYAK. Paquita: In Kayak? To Valladolid?	PR	M

Antes de esta escena, Paquita y Magüi descubren un correo en la carpeta spam, que les informaban de un cambio de horario de rodaje de Macarena García. Este hecho significa que Macarena no podrá acudir al estreno de su película. Por eso, deciden buscar alternativas que se adapten a este cambio y Álex, les sugiere que busquen en kayak.es, una página que compara precios de vuelos. Paquita, sin embargo, no entiende la referencia y piensa que Álex les está hablando de viajar en canoa a Valladolid. El traductor ha optado por el préstamo para traducir el efecto humorístico, ya que kayak se deletrea de la misma manera y tiene el mismo significado en inglés y en español. El efecto humorístico se mantiene en la versión original subtitulada, pues la audiencia meta podría conectar la mención de *search flights*, y deduciría que se trata de otra página de comparador de vuelos o de una empresa similar.

(23)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:05:10	Álex: ¿Qué tal esta? Magüi: Está mejor. Le he escondido los Tigretones porque si no...	Álex: How is she? Magüi: Better. I hid the chocolate rolls from her, otherwise...	EX	PP

El espectador puede observar que sucede todo lo contrario, pues Magüi ha tenido que esconderle los “Tigretones”. El traductor ha optado por la compensación y ha traducido “Tigretones” por “chocolate rolls” provocando una pérdida parcial del humor.

3.3.4. Chiste lingüístico-formal

En este apartado hemos incluido algunos de los ejemplos localizados en el corpus en el que el efecto humorístico procede de ciertos fenómenos lingüísticos como la repetición, las rimas, el uso de palabras apropiadas de otro idioma o bien, del uso gramaticalmente incorrecto del español que según como se utilicen, pueden producir efecto cómico en la audiencia de origen. Es importante destacar que en esta categoría de chistes no se menciona ningún referente cultural español.

(24)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:07:10	Bienvenidos a Navarrete. Yo soy navarreteña de corazón o navarretense.	Welcome to Navarrete. It holds a special place in my heart because I grew up here.	AD	P

En esta escena se observa a Paquita delante del letrero de bienvenida a Navarrete. En la versión original se recurre al juego de palabras, que en la subtitulada perdería totalmente el efecto cómico, pues el traductor ha recurrido a la adición y a la reformulación y traducido el sentido de la frase original, para que la audiencia meta entienda que Paquita ha crecido en Navarrete, originando una pérdida total del humor.

(25)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:09:50	Luisito: Yo soy La Sirenita. Charo: Pero ¿tú qué vas a ser La Sirenita? Anda... Este lo único que tiene de sirenita es la cola que lleva colgando.	Luisito: I am The Little Mermaid. Charo: You aren't The Little Mermaid, come on...He's only a mermaid because of his weenie.	TP	PP

Esta escena, que tiene lugar en Navarrete, una vecina del pueblo y su hijo Luis mantienen una conversación con Paquita. El efecto humorístico de esta escena recae en el uso de “este lo único que...es la cola” que el traductor ha trasladado mediante la transposición, y a causa de la reducción necesaria del subtitulado, provocaría una pérdida parcial del humor en la audiencia meta.

(26)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:02:10	Paquita: Mariona es lo que en PS llamamos un “new talent” .	Paquita: Mariona is what we call in PS a “new talent” .	PR	P

Esta escena sucede en una de las entrevistas en la que Paquita explica qué tipo de actriz es Mariona para ella, es decir, un *new talent*, que el traductor ha trasladado mediante el uso del préstamo, perdiendo totalmente el efecto humorístico en la meta.

(27)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:02:12	Paquita: Para ser un “new talent” hace falta tener las dos “F” : fe y fotos.	Paquita: To be a “new talent” one must have two elements: hope and pictures	ST	P

Este ejemplo es la continuación de la escena anterior del ejemplo (22) en la que Paquita continúa describiendo el concepto de *new talent* el cual debe tener “las dos ‘F’: fe y fotos” que el traductor traslada mediante la sustitución, lo que conlleva a una pérdida total del efecto humorístico.

(28)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:09:42	Paquita: Ah, ah. ¿Sí? ¿Me lo has mandado? Ah, ¿sí? ¿Qué mail? ¿Qué mail? ¿Qué mail? Magüi: ¿Qué mail? No hay mail. Paquita: ¿Qué mail? Magüi: No hay mail.	Paquita: Really? You did? Are you serious? What mail? What mail? Magüi: Which? There’s none. Paquita: Which mail? Magüi: There’s none.	OM PR	P

En esta escena, Paquita camina agitada alrededor de la oficina porque uno de los productores de la serie donde trabaja Macarena, le ha enviado un email referente al horario de salida del set. Sin embargo, Magüi no parece haber leído tal email. El efecto cómico de esta escena sucede de la repetición de la palabra mail, que el traductor ha decidido trasladar a la versión original subtitulada a través del préstamo, pero cuyo efecto humorístico se pierde en la audiencia meta.

(29)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:11:50	Alex: Oye, ¿pero habéis mirado en la carpeta de spam? Paquita: ¿Eso qué es? El spam. Magüi: No. Spam, no. Yo no tengo cuenta spam.	Alex: Have you looked in the spam folder? Paquita: What's that? The spam. Magüi: I don't have a spam folder.	OM CC	P

En esta escena, Alex les aconseja mirar en la carpeta de correos no deseados o carpeta spam, para buscar si tienen el famoso email del que hablan en la escena anterior. Magüi, que no conoce qué es la carpeta spam, se refiere a esta como “cuenta spam”. El traductor ha optado por la omisión y utilizado “spam folder” en lugar del calco, es, decir, “spam account”, provocando la pérdida del efecto cómico en la versión subtitulada.

(30)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:14:30	Magüi: Pero, ¿cómo ha hecho esto por mail? ¿ Por “spam” ? Ay, Dios mío. Pero, ¿cómo ha hecho esto por “spam” ?	Magüi: How could she do it by email? By spam? Oh my god. Why did she do it by spam?	PR	PP

En esta escena, Magüi finalmente descubre el email que Macarena había enviado y en el que escribe su carta de renuncia. El efecto cómico de este chiste es la decepción de Magüi al enterarse de la noticia, pues Macarena les ha comunicado su decisión “por spam”, cuyo término ha sido trasladado a través del préstamo inverso *by spam* y se mantendría el efecto humorístico, pues la audiencia meta interpreta que Magüi piensa que Macarena ha renunciado por “por spam” a propósito

(31)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3	Mariona: Eh, ¿alguien	Mariona: Can you tell	PR	M

00:00:50	me dice como se dice “envelope”? Magüi: “Envelup”	me how to pronounce “envelope”? Magüi: “Envelup”		
----------	-------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------	--	--

En esta escena, se observa a Mariona preparar una audición en inglés y pregunta a Magüi sobre la pronunciación de la palabra inglesa *envelope*, que ésta acaba pronunciando mal y produciendo el efecto humorístico. El traductor ha optado por el préstamo para obtener un efecto cómico y en este caso ha dejado “envelup” en la versión original subtitulada, que la audiencia meta entendería porque sobre todo, es capaz de oírlo, pues no se trata de SpS.

(32)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
5 00:00:55	Santi: Y tú sigue viendo cortos, que te voy a dar yo a ti un día un largo.	Santi: You keep watching short films, I’ll give you a long workday.	CP	P

En esta escena, Santi, el dueño del bar donde trabaja Belén, la prima de Álex, le comenta que deje de ver cortos cinematográficos y se centre en el trabajo. Para ello, recurre a un juego de palabras que en la versión original, que el traductor ha optado por usar la compensación, perdiendo totalmente el sentido cómico en esta.

(33)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:03:50	Mariona: Me estuve follando a un vasco una temporada. “Arraigogui” me decía. ¿Sabes qué significa? “Fóllame, cerda”.	Mariona: I fucked a Basque man for a while. He used to tell me “Arraigogui”. Know what that means? “Fuck me, pig”.	PR	P

En esta escena, Magüi rellena la ficha de Mariona y para ello, le hace una serie de preguntas, entre ellas, si habla algún idioma y ésta la responde que habla el euskera. Aunque el término “arraigogui” no exista en euskera, este chiste sería entendido por la

audiencia de origen, que saben como suena el idioma vasco. Por tanto, la audiencia meta no lo encontrará cómico, ya que el traductor ha recurrido al préstamo y adaptado la palabra inventada a la versión original subtitulada.

(34)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:11:08	Paquita: Perdona. Tú eres Natalia Molina. Natalia de Molina: Sí, bueno, “de”... Paquita: Del festi de Málaga.	Paquita: Excuse me. You are Natalia Molina. Natalia de Molina: Yeah, well, from... Paquita: From Málaga’s festival.	TL	P

En esta escena se observa a Paquita Salas en la oficina de Violeta Gil, junto con Mariona, que acude a una audición para la última película de Eduardo Casanova. Al lado de Paquita se encuentra la actriz Natalia de Molina y Paquita observa su presencia. Este chiste se basa en un juego de palabras en el que Paquita confunde el apellido de la actriz y lo cambia por “Molina”, creyendo que la actriz es la hija de Ángela Molina. Natalia intenta explicarle que su apellido no es “Molina” sino “de Molina”, pero Paquita la interrumpe y conecta “de” con “del festi de Málaga”, que el traductor traslada literalmente, con lo que el efecto cómico se pierde por completo.

(35)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:05:35	Magüi: Les gusta mucho David, pero se le sube de pluma no... Paquita: “Que se le sube mucho de pluma”, dicen. ¿Qué hago, la bajo la pluma?	Magüi: They really like David, but charm shows a lot... Paquita: “His charms shows a lot”, they say. What can I do? Kill his charm?	EX	P

En esta escena ese alude a la pluma de David y aunque se utilice de nuevo el término “tener pluma”, el traductor ha recurrido a la explicitación para especificar el mensaje y que

llegue a la audiencia meta y ha traducido “se le sube de pluma” por *his charm shows a lot* y “le bajo la pluma” por *kill his charm* y con la esperanza de conseguir el efecto cómico. Sin embargo, la expresión obtenida de la traducción no existe en inglés, provocando la audiencia meta no lo entienda y por consiguiente, se perdería todo el efecto cómico.

(36)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:05:37	Paquita: Ha habido maricones toda la historia de la humanidad. ¡Toda la historia! ¿No puede haber un maricón en “Puente Viejo”? “El secreto de Puente Viejo”, “ el secreto ”. Pues ese es su secreto.	Paquita: There’s been queer since forever. Forever. Can’t “Puente Viejo” have a queer? “El secreto de Puente Viejo” is about a secret. That’s the secret.	CC	M

Este ejemplo viene de la mano del anterior en el que el efecto humorístico recae en el uso de la serie de televisión española para introducir el “secreto”, palabra en la que el traductor se apoya pues es a palabra la inglesa “secret” (calco) y consigue el efecto humorístico en la audiencia meta, pues el secreto de la serie es que uno de los personajes es homosexual.

3.3.5. Chiste paralingüístico

Dentro de los chistes paralingüísticos, hemos incluido aquellos elementos humorísticos que se respaldan no solo en el humor lingüístico sino también en la imagen y únicamente hemos encontrado tres ejemplos:

(37)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:05:10	Álex: ¿Qué tal esta? Magüi: Está mejor. Le he escondido los Tigretones porque si no...	Álex: How is she? Magüi: Better. I hid the chocolate rolls from her, otherwise...	CP	M

En esta escena se observan a Magüi y Álex charlar sobre la salud mental de Paquita, a la que se le observa sentada en su despacho, gesticulando y gritando sobre la escasez de actores de calidad. El efecto cómico de esta escena recae en el hecho de que Magüi, en respuesta a la pregunta de Álex, dice que Paquita “está mejor” o *better* que el traductor ha trasladado mediante.

(38)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:05:15	Álex: Oye, ayer me dejé un porro por aquí, no lo habrá visto, ¿no? Magüi: Déjasele a ver si se relaja.	Álex: Listen, I left a joint here yesterday. Have you seen it? Magüi: Leave it. Perhaps she’s chill.	TP	M

Esta escena sucede justo después de la anterior, en la que se observa a Paquita encenderse el porro y Magüi, a continuación, explica a Álex, que la mejor opción es Paquita continúe fumando, así puede tranquilizarse. El efecto cómico reside en la respuesta de Magüi, pues responde de manera relajada al ver que Paquita está fumando el porro. El traductor ha recurrido a la transposición para trasladar “a ver si se relaja” por *perhaps she’s chill*, manteniendo el humor en su totalidad.

(39)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:07:40	Paquita: ¿Y sal? Magüi: La sal es malísima. Paquita: Es muy mala la sal. Yo la sal la estoy dejando también. Magüi: Ya.	Paquita: What about salt? Magüi: Salt is very bad. Paquita: Really bad. I quit salt, too. Magüi. I see.	TP	PP

En esta escena, se observa a Paquita comer una bolsa de patatas mientras parece coincidir con Magüi sobre los efectos perjudiciales de la sal. El traductor ha utilizado la transposición para trasladar la expresión española “lo estoy dejando también” que pierde,

totalmente el efecto cómico en la versión subtitulada pero el humor se traslada parcialmente gracias a la imagen.

3.4. Resultados del análisis y discusión

Una vez analizados los ejemplos más representativos de este corpus tras haberlos clasificado según su taxonomía correspondiente así como averiguado qué tipo de estrategia o estrategias (solo en algunos casos) han sido utilizadas para traducir el elemento humorístico en la audiencia meta, a continuación recopilaremos una serie de gráficos que nos ayudarán a entender y dilucidar el papel de la subtitulación del humor en la primera temporada de *Paquita Salas*.

Comenzaremos la recopilación de los resultados mostrando el número total de chistes encontrados en el corpus que, según nuestro criterio y tras un proceso de selección, creemos válidos para introducir cada uno dentro de la taxonomía de chistes propuestas en el marco teórico.

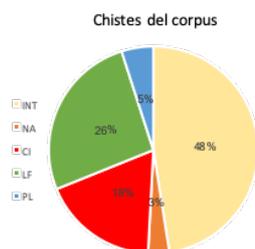


Figura 1. Clasificación de chistes analizados

Como podemos observar en la figura 1, a lo largo de la primera temporada, se han encontrado 61 chistes: 29 de ellos son internacionales, 2 son nacionales, 11 son cultural-institucionales, 16 son lingüístico-formales y por último 3 son paralingüísticos. Comprobamos que el chiste predominante en el corpus es el chiste internacional, con un 48 % del total y a este le siguen el chiste de tipo lingüístico-formal y cultural-institucional con un 28 % y un 18 % obtenidos respectivamente. Asimismo, ofreceremos un recuento de las estrategias traducción predominantes en el corpus a través la figura 2.

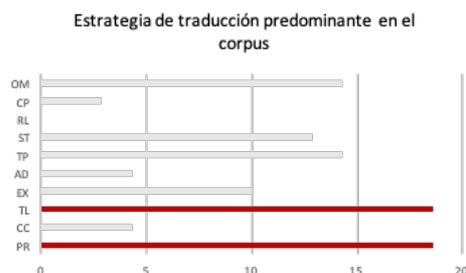


Figura 2. Análisis de las estrategias de traducción utilizadas para traducir el humor

Observamos que las estrategias utilizadas para trasladar el humor han sido la traducción literal y el préstamo, seguidas de la omisión y la transposición. Sorprende el hecho de que, para ser una serie actual argumentada dentro del mundo de la televisión y el cine español, y que además, cuenta con un elenco nacional, hayamos encontrado que el tipo de chiste que predomina en la primera temporada es el chiste internacional, con un total de 29 ejemplos (analizados solo 15), es decir, un 48 %, en los que el elemento humorístico proviene de situaciones cotidianas en las que los personajes se sienten un tanto intimidados o desesperados y recurren a contestaciones rápidas y fáciles, con las que cualquier ser humano (independientemente del idioma materno) podría identificarse; de ahí a que las hayamos agrupado en el elemento internacional. En base a nuestro análisis, argumentamos entonces que, para trasladar el humor internacional a la audiencia meta, la traducción literal es la estrategia más adecuada, pues 7 de los chistes internacionales contabilizados en el corpus han sido traducidos con total mantenimiento del humor (ver ejemplos 1, 3, 7, 8, 14 en el análisis y 41, 44 en el apéndice). Solo en una ocasión esta estrategia ha sido utilizada pero el elemento humorístico se ha perdido completamente (ver ejemplo 9). A través de este ejemplo, podríamos comentar que el traductor posiblemente no conozca el sentido de “lo justo” y de ahí a que haya traducido literalmente, pero para una traducción exitosa, en este caso, el traductor debería haber considerado el contexto de la escena para buscar una solución más adecuada.

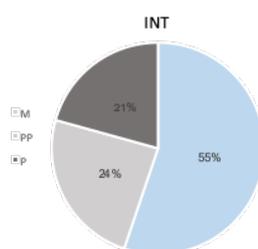


Figura 3. Análisis del traslado del humor en los chistes internacionales

En la figura 3, recogemos el porcentaje de humor traducido con éxito en la audiencia meta en este tipo de chistes y en base a nuestro análisis se comprueba que el humor internacional es el tipo de chiste que más fielmente se traslada a la audiencia meta, lo que quiere decir que la audiencia extranjera entendería un poco más de la mitad de los chistes que recibe en la versión subtitulada, concretamente un 55 % del total.

Respecto a la clase de chiste nacional y a modo de sorpresa, pues antes del visionado del corpus, existía la creencia de que se hallaría más humor nacional fácilmente clasificable, hemos encontrado únicamente 2 chistes que denoten humor típico o característico español y ambos pierden totalmente el efecto humorístico en la audiencia meta. El ejemplo 17 es uno que merece especial atención, pues la expresión ha sido trasladada mediante la sustitución, y, aunque se haya preservado el significado de la frase original en la versión subtitulada, el elemento humorístico se pierde completamente, pues la traducción pasa a ser una frase común que puede pasar desapercibida por la audiencia meta.

En cuanto al tipo de chiste cultural-institucional, se han contabilizado un total de 11 chistes (analizados solo 6) y el elemento que produce humor en estos casos está relacionado principalmente con la mención de un referente cultural español; en comparación con el internacional, se trata de casos que han resultado más difíciles de clasificar y encontrar en el corpus, pues solo hemos obtenido un 18 % del total (véase figura 1). Asimismo, cabe comentar que el traslado del humor a la audiencia meta parece ser una tarea compleja para el traductor, y aunque haga uso de diferentes estrategias, más concretamente el préstamo y la sustitución, solo en un caso (un 9 % del total) ha resultado exitoso el trasladado (véase ejemplo 22) cuya traducción no requiere un esfuerzo cognitivo mayor por parte del traductor, ya que al utilizar el préstamo, la versión meta no solo escucha la palabra “kayak” sino que también lee la lee y el efecto humorístico se mantiene). Respecto al resto de los chistes contabilizados, al ser tan específicos, creemos que el traductor no tiene conocimiento suficiente de estos elementos culturales o bien no dispone del tiempo suficiente para encontrar el equivalente humorístico adecuado (ver ejemplos 18, 19, 20, 21, 23 dentro del análisis y 54, 55, 56, 57, 58 en el apéndice). No obstante, debemos tener en mente que el espectador puede oír estos referentes en todo momento y si se encuentra con una traducción totalmente alejada de lo que escucha, entienda o no los referentes culturales, ocasionará en algún tipo de rechazo por su parte hacia el producto audiovisual. Como observamos en la figura 4, un 18 % de estos, que corresponde a dos (ejemplos 19 y 23) pierden el humor parcialmente.

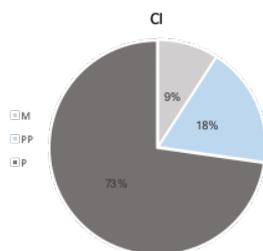


Figura 4. Análisis del traslado del humor en los chistes cultural-institucionales

Cabe comentar respecto al ejemplo 19 que, a pesar de que el efecto humorístico recae sobre todo en la palabra “Bollycao” y en su repetición, y que el traductor ha sustituido y omitido esta repetición, una pequeña parte del efecto humorístico en la imagen: de ahí a que el humor no se haya perdido completamente. Finalmente, un 73 % de esta categoría corresponde a la pérdida total del humor en la audiencia meta.

Dentro de la categoría de chiste lingüístico-formal, cuya principal característica se basa en el uso de la lengua de un modo concreto para producir efecto cómico, se han extraído un total de 16 casos (analizados solo 13). Esta categoría se coloca detrás de la del chiste internacional, con un 27 % respecto al total de todos los chistes (como se aprecia en la figura 1), y el humor se ha perdido totalmente por un 56 % del total. La figura 5 recoge el análisis de las estrategias de traducción utilizadas en esta categoría de chistes.

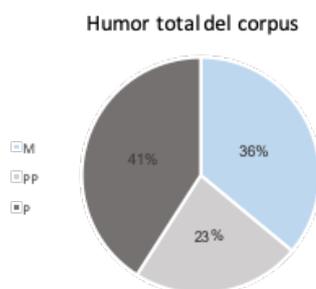


Figura 5. Análisis del traslado del humor en los chistes lingüístico-formales

La estrategia más utilizada en este caso es el préstamo, para traducir 6 de los chistes computados en el análisis: 1 se pierde parcialmente (ejemplo 30), 3 se pierden completamente (ejemplos 26, 28 y 33) y 2 se mantienen (31 y 59). El traductor, frente a la compleja tarea de traducir este humor basado en la lengua, intenta acercarse a la audiencia meta, pero finalmente, solo un 19 % de elementos humorísticos consiguen trasladarse de modo adecuado. El ejemplo 59, que hemos mencionado anteriormente, mantiene el efecto

humorístico, pues, a pesar del juego de palabras, la audiencia meta conoce el nombre de Paquita y puede sustituir en su mente la “a” por la “@”.

Por último, en el chiste paralingüístico, del que no hemos incluido gráfico, pues ha sido encontrado en tres ocasiones, el efecto humorístico se mantiene en dos de los ejemplos encontrados (36 y 37) en parte debido a que esta clase de chiste puede apoyarse en la imagen y el traductor no requiere un esfuerzo mayor para trasladar el humor a la audiencia meta. Sin embargo, el ejemplo 38, aunque se haya trasladado la expresión (común en el lenguaje coloquial español) “la estoy dejando” mediante TP, el sentido de esta frase se pierde completamente en la versión subtitulada y de nuevo, gracias a la imagen, se consigue parte del efecto humorístico en el espectador de la lengua meta.

Una vez discutidos los análisis, podemos observar, mediante el gráfico circular de la figura 6, que la traducción del humor a través de la subtitulación no se traslada completamente, pues aunque un 36 % del total se mantenga, en parte gracias a la predominancia del chiste internacional, un 41 % del humor se pierde completamente en los chistes de tipo nacional, cultural-institucional y lingüístico-formal.

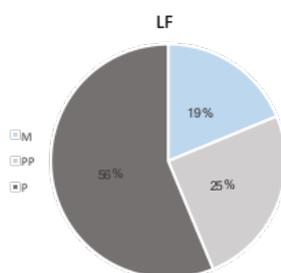


Figura 6. Análisis total del traslado del humor en el corpus

Para comprender mejor los datos del gráfico, cabe sumar la dificultad extra que conlleva trasladar estas tres clases de chistes atendiendo a las limitaciones espacio-temporales (y de otro tipo) propias de la subtitulación o la falta de bagaje cultural que pueda poseer el traductor sobre España (aunque esto es solo una suposición, ya que no hemos localizado al traductor ni sabemos su procedencia).

En consecuencia, respondiendo a la pregunta propuesta dentro de los objetivos de este trabajo, es decir, conocer hasta qué punto los espectadores extranjeros logran comprender los elementos humorísticos de las series actuales gracias a la subtitulación, y atendiendo principalmente a nuestro objetivo principal que es la evaluación correcta o incorrecta del humor a través de la subtitulación, argumentamos que en base a los resultados obtenidos de

nuestro análisis y debido a una pérdida total del 41%, el humor de *Paquita Salas* no ha sido trasladado con éxito a través de los subtítulos analizados en lengua inglesa.

4. CONCLUSIÓN

A partir de lo expuesto en este trabajo, se entiende que el concepto de traducción posee un sentido mucho más amplio que solo la mera transferencia de informaciones de una lengua a otra. El proceso del paso de trasvase del mensaje, realizado en la mayoría de las ocasiones por el traductor, requiere conocer a fondo, no solo las dos lenguas con las que se trabaja, sino ambas culturas y una serie de factores y variables que son necesarias para que la traducción sea efectiva y complete su finalidad principal: comunicar el mensaje de modo adecuado al receptor de la lengua y cultura meta. En la misma línea, cabe añadir que el estatus y el valor de la labor que ejecutan estos profesionales es admirable, ya que hoy en día, los traductores son un ejemplo perfecto de mediadores entre lenguas y comunicadores entre culturas y los traductores de cada modalidad, independientemente del texto al que se enfrenten, realizan una tarea indudablemente compleja. Especialmente, el papel del traductor dentro de la modalidad que se ha analizado en este trabajo, la subtitulación, es uno de gran complejidad y puede pasar desapercibido, pues los consumidores de productos audiovisuales subtitulados no son siempre capaces de apreciar o incluso de entender el trabajo y la responsabilidad que hay detrás de estas traducciones. El espectador posiblemente no sabe que el subtítulo debe atender a una serie de pautas como la reducción y la segmentación del texto original, que a su vez tienen que ser coherentes y cohesivos. A este gran reto, cabe sumarle una serie de normas espacio-temporales y ortotipográficas que dificultan la labor subtituladora a niveles inimaginables. Esta conclusión va en la línea de lo que González Vera (2017: 254) afirmaba en su estudio acerca de las tres dificultades para que una traducción, cuyo elemento cultural es primordial, sea efectiva: las restricciones espacio-temporales, el paso del medio hablado al escrito y el cambio de una cultura a otra.

Respecto al propósito de este trabajo, gracias al análisis de la subtitulación del humor al inglés de *Paquita Salas*, hemos podido comprobar si el humor ha llegado a trasladarse con éxito a la audiencia meta. La selección de elementos humorísticos y clasificables dentro de la taxonomía de chistes propuestas en principio para el doblaje por Zabalbeascoa Terran (2000) ha sido un proceso arduo pues tras el visionado de los 5 capítulos de la primera temporada de *Paquita Salas* tuvimos que adaptar esta taxonomía a la subtitulación y seleccionar elementos humorísticos que, en primer lugar, la audiencia de origen entendiera como tal, pues a esto le añadimos el hándicap de la subjetividad del humor, pues cada persona puede entender a su manera. Cabe mencionar que los niveles de prioridad de

traducción descritos por Zabalbeascoa Terran (2000) respecto a la traducción del humor, no han sido tenidos en cuenta, pues se han tratado todos los chistes por igual y con el mismo fin, que es hacer reír. Consideramos importante insistir aquí en el hecho de que entendemos que haya otro lector o lectores que tras el visionado de la serie crea conveniente añadir algún otro tipo de chiste en base a su interpretación de esta taxonomía o incluso que encuentre alguno de los chistes de nuestro corpus carente de humor.

Una vez obtenidos todos los chistes de nuestro corpus y tras el análisis correspondiente de la estrategias para traducir el humor propuestas por Díaz Cintas (2003), hemos comprobado que el chiste que predomina en el corpus es el internacional, con un 48 % del total, seguido de lingüístico-formal con un 26 % y el cultural-institucional con un 18%. Asimismo, las dos estrategias de traducción que predominan a la hora de traducir el humor en este corpus es la traducción literal y el préstamo. Tras el análisis, hemos podido comprobar que el chiste cultural-institucional tiene una pérdida total del humor de un 73% en la audiencia meta. Esto apoya estudio de González Vera (2017) cuando afirmaba que en los casos en los que el humor utiliza elementos representantes de la cultura en concreto, su traslado a otros idiomas será una tarea de gran dificultad así como limitada.

En nuestro caso, hemos comprobado como la mayor parte de los elementos culturales han sido trasladados sin éxito a una audiencia meta gracias al préstamo, tal vez sea debido a las numerosas restricciones que la subtitulación posee o al bagaje cultural que el traductor tuviese sobre la cultura fuente (española). Además, cuando el traductor se enfrenta a este tipo de chistes tiene que tener en cuenta que la audiencia meta estará oyendo la pista de diálogo y no puede recurrir a la inventiva de los referentes culturales, pues un error en la estrategia utilizada ocasionaría el descontento de esta audiencia y por consiguiente, podría provocar una pérdida de interés sobre el producto audiovisual. Tal y como apuntaba Díaz Cintas (2003: 45) “[l]os diálogos de la banda original no cesan de recordar al oyente que lo que está presenciando no pertenece a la sociedad en la que está inmerso y que le es propia”. Respecto al tipo de chiste lingüístico-formal, comentar que el traductor, frente a la compleja tarea de traducir este humor basado en la lengua, intenta acercarse a la audiencia meta mediante PR, pero la pérdida del humor en este tipo de chistes supone un 56%.

Este TFM ha cumplido con las expectativas y los objetivos que tenía pues hemos podido analizar el grado del éxito del humor en la versión subtitulada para concluir que el humor en la subtitulación al inglés de *Paquita Salas* no ha sido trasladada con éxito, pues un 41 % del efecto humorístico se pierde en la audiencia meta, mientras que un 23 % se pierde

parcialmente. Esta pérdida se debe sobre todo a la dificultad de traducir el humor nacional así como el lingüístico, y especialmente el humor cultural, cuya estrategia predominante es la extranjerizante, al igual que se concluía en el estudio de Martínez Sierra (2004). Me gustaría añadir que en este trabajo no se ha ofrecido una traducción alternativa a la propuesta por el traductor de la serie ni tampoco se han incluido en el análisis los chistes no verbales (o visuales), como caídas o expresiones entre actores; elementos que, por supuesto, llevan acarreado un efecto humorístico claro en la audiencia; pero al humor de tipo ser visual, no requiere traducción alguna. Un estudio más exhaustivo de *Paquita Salas*, en el que se analicen todos y cada uno de los elementos humorísticos de las tres temporadas, sería necesario para llegar a conclusiones de mayor peso que puedan complementar y dar mayor fiabilidad a los resultados presentados en este TFM.

Como punto final, me gustaría concluir comentando que el análisis de *Paquita Salas* ha supuesto un reto enorme, tanto por el aspecto cultural, como por el aspecto lingüístico; aunque el lenguaje de la serie es cotidiano y fácil de entender para el espectador medio español, para la audiencia meta, cuya primera lengua no sería el español y los conocimientos acerca de la cultura española son normalmente escasos, sería todo lo contrario. Esta audiencia se enfrenta a un producto audiovisual cargado de humor acompañado de lenguaje coloquial, referentes desconocidos, así como nombres geográficos, palabras de carácter social, profesional, o cultural; todo esto dentro de un contexto tan concreto como es el de los representantes de actores de televisión y cine y el Arte Dramático en España. Todo un reto para cualquier subtitulador, un viaje del que resulta muy complicado salir totalmente airoso dadas las restricciones espacio-temporales de la subtitulación y el hecho de que el original está siempre presente en el texto final.

Bibliografía

- Bergson, H. (2019). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Barcelona: Marge Books.
- Botella Tejera, C. (2017). La traducción del humor intertextual audiovisual. Que la fuerza os acompañe. *MonTi*. No.9, pp. 77-100 Recuperado de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/73043> [Consultado el 13 de septiembre 2020]
- Castro Roig, X. (2020). Características del traductor audiovisual. En: Bravo, J.M., (ed.). *Nuevas perspectivas de los estudios de traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 175-186.
- Chaume Varela, F. (2001). Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. En: Duro, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, p. 65-81
- Chiaro, D. (1992). *The language of Jokes. Analysing verbal play*. Londres: Routledge.
- Chiaro, D. (2005). Verbally expressed humor and translation: An overview of a neglected field. *Humor, international journal of humor research. Special issue in humor and translation 18:2*, pp. 135-145.
- Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.
- González Vera, P. (2017). Cuando humor y cultura chocan: el subtitulado en Ocho apellidos vascos. *MonTi*. No.9, pp. 249-277 Recuperado de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/73043> [Consultado el 13 de septiembre 2020]
- Gottlieb, H. (1994). Subtitling: diagonal translation. *Perspectives, Studies in Translatology 2*, pp. 101-121.
- Hurtado Albir, A. (2018). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Izard Martínez, N. (2001). Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica. En: Duro, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 189-208.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En: Venuti, L. (ed.). (2000). *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge. pp. 113-129

- Lorenzo, L. (2005). Funcións básicas das referencias intertextuais e o seu tratamento na traducción audiovisual. *Quaderns. Revista de traducció* 12, pp.113-150.
- Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. (tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, España. Recuperado de <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10566/martinez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mayoral Asensio, R. (2001). Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. En: Duro, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 19-45.
- Mendiluce Cabrera, G., Hernández Bartolomé, A. (2004). Hacia una imagen más seria de la traducción del humor audiovisual. *Jornadas sobre la Formación y Profesión del Traductor e Intérprete* 61, pp.1-38 Recuperado de https://abacus.universidadeuropea.es/bitstream/handle/11268/6304/actas_6.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Navarro Brotons, M.L. (2017). La traducción del humor audiovisual. El caso de la película de animación El Espantatiburones (Shark Tale). *MonTi*. No.9, pp. 307-329 Recuperado de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/73043> [Consultado el 13 de septiembre 2020]
- Sáez Paniagua, L. (2013). Comparación de la traducción del humor en el doblaje y la subtitulación de la serie How I met your mother. *Fòrum de recerca*, pp. 813-832. Recuperado de 10.6035/ForumRecerca.2013.53 [Consultado el 21 de septiembre 2020]
- Santamaria, L. (2001). Culture and Translation. The Referential and Expressive Value of Cultural Reference. En: Agost, R., Chaume, F. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 159-164
- Santoyo, J.C. (1994). Traducción de cultura, traducción de civilización. En: Hurtado Albir, A., (ed.). *Estudis sobre la traducció*. Castellón: Universitat Jaume I, pp. 141-152.
- Talaván, N., Ávila Cabrera, J., Costal Criado, T. (2016). *Traducción y Accesibilidad Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

Torralba Miralles, G. (2019). La traducción para la subtitulación en España: mapa de convenciones. *Trama 4*, p. 173. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.6035/EstudisTraduccio.Trama.2019.4>

Zabalbeascoa Terran, P. (1993). *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production* (tesis doctoral). Universidad de Lleida, Cataluña, España.

Zabalbeascoa Terran, P. (2001). La traducción del humor en textos audiovisuales. En: Duro, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 251-263.

Zabalbeascoa Terran, P. (2008). The nature of audiovisual text and its parameters. En: Díaz Cintas, J. (ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 21-38.

Webgrafía

Paquita Salas (Serie de TV) (s.f.). En *Filmaffinity España*. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/film129408.html> [Consultado el 13 de Septiembre 2020]

Real Academia Española. (2001). Traducción. En *Diccionario de la lengua española* (22^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/traducci%C3%B3n> [Consultado el 13 de Septiembre 2020]

SensaCine. (21 de junio de 2018). La peor entrevista a Brays Efe y Lidia San José por 'Paquita Salas' [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9BfvNfSHQ3Y> [Consultado el 21 de Septiembre 2020]

¿Qué es el falso documental? (s.f.). En *OpenStax Textbooks*. Recuperado el 19 de septiembre de 2020 de https://cnx.org/contents/IcQb6JU_@2/%C2%BFQu%C3%A9-es-el-falso-documental [Consultado el 13 de Septiembre 2020]

Filmografía

Ambrossi, J., Calvo, J. (2006). Paquita Salas [serie de televisión]. Madrid: DMNTIA.

Borowitz, A., Borowitz, S. (1990). El Príncipe de Bel Air [serie de televisión]. Estados Unidos: sin productora.

Fosse, B. (1972). Cabaret [película]. Estados Unidos: Allied Artists

Jones, T. (1979). La vida de Brian [película]. Reino Unido: HandMade Films

Marshall, G. (1990). Pretty Woman [película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures

Tarantino, Q. (1994). Pulp Fiction [película]. Estados Unidos: A Band Apart.

APÉNDICE

Chiste internacional

(40)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:16:10	Paquita: Ya. Ya sé lo que te pasa, ¿eh? Macarena: ¿Sí o qué? Paquita: Sí, que estás flipando con el look.	Paquita: All right. I know what's going on. Macarena: Really? Paquita: Yeah, I look stunning.	TP OM	PP

(41)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:18:30	Macarena: Mira, ¿ves? Justo esa es la diferencia entre tú y yo, Paquita. Paquita: ¿Qué tu eres guapa y yo soy fea?	Macarena: You see? That's the difference between us, Paquita. Paquita: You're gorgeous and I'm ugly?	TL	M

(42)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:20:00	Paquita: Qué loca. De verdad, ¿eh? Qué susto. Momento... Me ha dado un momento susto.	Paquita: You're crazy. I mean it. You freaked me out. You really did.	TP	P

(43)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:14:30	Magüi: Paquita, soy Magüi. Lláname cuando puedas. Urgente, urgente.	Magüi: Paquita, I'm Magüi. Call me immediately. It's urgent.	OM	P

(44)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:09:00	Paquita: El teatro lo debes ver de lejos, como si fuera un primer plano. Si eres buen actor, eres un primer plano de lejos. Magüi: ¿De verdad?	Paquita: You must regard theater from afar. If you're a good actor..., it is a foreground. Magüi: Right.	TL	M

(45)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:09:20	Paquita: Mira, acércate. Magüi, Fernando. Este es el antiguo tú. Magüi: Encantada. Fernando: Encantado. "El antiguo tú". Cómo eres, de verdad, siempre tiene unas cosas.	Paquita: Come here. Magüi, this is Fernando. This is the former you. Magüi: Nice to meet you. Fernando: "The former you". Come on. Always so witty.	EX	PP

(46)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:04:00	Álex: Te tiene que aparecer en la esquina el botón de grabar. Paquita: Pero un punto rojo es como de que no está bien algo. Álex: No, es de "Rec".	Álex: The Record button has to appear on the corner. Paquita: But a red dot means something's wrong. Álex: No, it means <i>Rec</i> .	PR	M

(47)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:08:30	Paquita: ¿En PS qué somos? Magüi: Representantes. Paquita: No. Bueno, sí,	Paquita: What are we in PS? Magüi: Managers. Paquita: No. Well, we	AD	M

	somos representantes, pero profesionales.	are, but above all, we are professionals.		
--	------------------------------------------------------	------------------------------------------------------	--	--

(48)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:08:40	Lidia: Es que a Paquita no le gusta usar sus enchufes.	Lidia: Sure, Paquita doesn't like using her contacts.	ST	PP

(49)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:08:30	Paquita: Mira, ¿sabes lo que vamos a hacer? Nos vamos a sacar una foto para tu ex. Se la mando yo. Ven aquí. Magüi: Paquita, de verdad. No. Paquita: Que sí, para que se entere. Magüi. Si es que está con Silvia. Paquita: Bueno pues a Silvia la cogemos de los pelos. Magüi: Es judoca	Paquita: You know what? Let's take a picture for you ex. I'll send it to him. Come here. Magüi: Paquita, please don't. Paquita: Yeah, so he sees his loss. Magüi. He is with Silvia. Paquita: We'll punch Silvia. Magüi: She practices judo.	TP	PP

(50)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
3 00:09:45	Charo: No para quieto. No para quieto, no para quieto. Paquita: Él siempre ha sido muy de no parar quieto.	Charo: He never stops. He's always busy, he never stops. Paquita: He's always been like that.	OM	P

(51)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
5 00:03:00	Belén: “Válgame Dios”, dígame.	Belén: “For God’s sake”, tell me.	TP	M

(52)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:07:50	Mariona: Pero es para que la gente me vea, para el Notodo ¿sabes? Porque como yo no tenga movimiento, no me como una mierda.	Mariona: It’s meant for people to see me, you know? Because if I’m not versatile, I won’t make it with the profile I have.	EX	P

(53)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:18:15	Te diré una cosa: tu harás “Velvet”, “Vis a vis” y hasta el “El secreto de Puente Viejo” y a estos que les den.	Let me tell you something. You’ll do “Velvet”, “Vis a Vis” and even “El secreto de Puente Viejo”. Fuck them!	TP	M

Chiste cultural-institucional

(54)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:09:20	Magüi: Bueno, ¿Amaia? Fernando: Sí. Magüi: Me gusta desde “SMS”. Fernando: Muy trabajadora, con muchas ganas de hacer cosas, verdad? Quiere cambiar su carrera, hacer un Lorca, cantar.	Magüi: Well, Amaia? Fernando: Yes. Magüi: I like her since the SMS series. Fernando: She’s a working girl, she’s very enthusiastic, right? She wants to diversity her career, get into singing.	AD PR	P

(55)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:09:22	Magüi: Bueno, ¿Amaia? Fernando: Sí. Magüi: Me gusta desde “SMS”. Fernando: Muy trabajadora, con muchas ganas de hacer cosas, verdad? Quiere cambiar su carrera, hacer un Lorca , cantar.	Magüi: Well, Amaia? Fernando: Yes. Magüi: I like her since the SMS series. Fernando: She’s a working girl, she’s very enthusiastic, right? She wants to diversity her career , get into singing.	OM	P

(56)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:17:30	Mira, te diré otra cosita: que no te aguanto y esto te lo dedico a ti, ¿vale? porque estoy harta de Ibsen, Chéjov y de su puta madre que me van a comer el coño, ¿vale? Porque lo que yo quiero hacer es Velvet . Que no puedo más, coño. Mira lo que hago, mírame, mírame. Que sepas que esta puta gorda es una estrella, ¿vale?	Listen, one more thing. I’m sick of you and this goes to you because I’m really tired of Ibsen, Chéjov and all that crap, okay? What I want to do is “Velvet” . I can’t bear it anymore, damn it. Look what I’m doing. Look at me! You’d better know this fucking fatty is a star, okay?	PR	P

(57)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:03:50	Mira, Miguel Ángel Muñoz . Empezó con nosotros. Muy 360 . La gente se piensa que no hay talento en España. Hay muchísimo talento en España, que no se engañen.	Look, Miguel Ángel Muñoz . A triple threat . He started with us. People think there’s no talent in Spain. There’s a lot. Don’t be fooled.	ST PR	P

(58)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
4 00:15:30	<p>Paco: ¿Qué lees?</p> <p>Paquita: Mira, las “Cincuenta sombras”.</p> <p>Paco: ¿De Grey?</p> <p>Paquita: Sí, de Grey. Que una tiene sus secretos.</p> <p>Paco: Ya. Eso está demodé. Ahora hay que leer “Las cincuenta sombras de Vargas Llosa, por ejemplo.</p>	<p>Paco: What are you reading?</p> <p>Paquita: Fifty shades. Paco Of Grey?</p> <p>Paquita: Yeah. I have my secrets.</p> <p>Paco: I see. This is outdated. Nowadays you should read “Cincuenta sombras” by Vargas Llosa, for instance.</p>	ST PR	P

Chiste lingüístico-formal

(59)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
1 00:08:30	<p>Álex: A ver dime.</p> <p>Paquita: Paquit@...You Sabes? Paquit@... y la arroba es la A.</p> <p>Álex: Vale.</p> <p>Paquita: Psmanagement.com</p>	<p>Álex: Okay, tell me.</p> <p>Paquita: Paquit@...You know? Paquit@... The @ stands for the “a”.</p> <p>Álex: Got it.</p> <p>Paquita: Psmanagement.com</p>	PR	M

(60)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:00:50	<p>Paquita: Ya sabéis el refranero español: “Cuando una puerta se ab... se cierra”...</p> <p>Magüi: Una puerta se abre.</p> <p>Paquita: Una puerta se abre y ahora empieza lo</p>	<p>Paquita: You know the saying: “when a door closes...”</p> <p>Magüi: A window opens.</p> <p>Paquita: That’s right. Now it starts what I like to call</p>	TL	PP

	<p>que a mi me gusta llamar “la caza”.</p> <p>Magüi: De talentos.</p> <p>Paquita: Que por la caza se sobrentiende ya... La caza.</p> <p>Magüi: La caza.</p> <p>Paquita: No vamos a ir a matar animales, Magüi.</p>	<p>The Hunt.</p> <p>Magüi: For talent.</p> <p>Paquita: It’s implicit in The Hunt.</p> <p>Magüi: The Hunt.</p> <p>Paquita: We won’t kill animals Magüi.</p>		
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

(61)

E.	VO.	VOS.	EST.	EF.COM.
2 00:00:50	<p>Paquita: Ya sabéis el refranero español: “Cuando una puerta se ab... se cierra”...</p> <p>Magüi: Una puerta se abre.</p> <p>Paquita: Una puerta se abre y ahora empieza lo que a mi me gusta llamar “la caza”.</p> <p>Magüi: De talentos.</p> <p>Paquita: Que por la caza se sobrentiende ya... La caza.</p> <p>Magüi: La caza.</p> <p>Paquita: No vamos a ir a matar animales, Magüi.</p>	<p>Paquita: You know the saying: “when a door closes...”</p> <p>Magüi: A window opens.</p> <p>Paquita: That’s right. Now it starts what I like to call The Hunt.</p> <p>Magüi: For talent.</p> <p>Paquita: It’s implicit in The Hunt.</p> <p>Magüi: The Hunt.</p> <p>Paquita: We won’t kill animals Magüi.</p>	TL	PP