

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  
Facultad de Traducción e Interpretación  
Grado en Traducción e Interpretación: Inglés-Alemán  
Curso 2023/2024

# **Análisis de la traducción de las referencias culturales en producciones audiovisuales humorísticas.**

**Estudio de la serie *Modern Family***

Autora: Cristina Rodríguez Luis

Tutora de TFG: María de Gracia Piñero Piñero

## INFORME DE AUTORIZACIÓN PARA PRESENTAR EL TRABAJO DE FIN DE TÍTULO

### DATOS DEL TUTOR DEL TRABAJO DE FIN DE TÍTULO

PRIMER APELLIDO: Piñero	SEGUNDO APELLIDO: Piñero	NOMBRE: María de Gracia
-------------------------	--------------------------	-------------------------

DEPARTAMENTO: Departamento de Filología Hispánica, Clásica y de Estudios Árabes y Orientales	CENTRO: Facultad de Traducción e Interpretación
--	---

### AUTORIZA:

La presentación del Trabajo de Fin de Título: Análisis de la traducción de las referencias culturales en producciones audiovisuales humorísticas. Estudio de la serie *Modern Family* .....

.....  
.....  
.....

realizado por:

PRIMER APELLIDO: Rodríguez	SEGUNDO APELLIDO: Luis	NOMBRE: Cristina
----------------------------	------------------------	------------------

Las Palmas de Gran Canaria, ..... de ..... de 20  
Firma del Tutor del Trabajo

Fecha de Entrega de la Autorización y del  
ejemplar del Trabajo de Fin de Título

\_\_\_\_\_

### SRA. DECANA DE LA FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

1. Se deberá entregar solo una copia digital del TFT (**SIN** copia en papel) en formato PDF en el campus virtual.
2. **IMPORTANTE:** No se debe enviar esta autorización por separado, para que el tutor la firme, y después insertarla en el trabajo, sino que debe enviarse a la firma del tutor ya insertada en la copia del TFT, justo entre la portada y el resto del TFT.

## RESUMEN

El propósito de este estudio es atender a las dificultades y a las especificidades que plantea la traducción de textos audiovisuales de carácter humorístico; especialmente, de aquellos elementos que puedan representar mayores desafíos al traductor audiovisual y que se derivan de las diferencias culturales y sociales existentes entre la lengua fuente y la lengua meta, bien porque contienen algún tipo de referencia cultural o bien porque persiguen como principal objetivo la búsqueda del humor.

Para ello, desarrollaremos un marco teórico en el que delimitaremos las herramientas conceptuales que nos permitan abordar de modo científico nuestro objeto de estudio. A partir de estas herramientas, abordaremos una investigación empírica sobre las estrategias de traducción empleadas para trasladar al español las referencias culturales y los aspectos generadores del humor en la serie humorística denominada *Modern Family*.

**Palabras clave:** texto audiovisual, traducción audiovisual, referente cultural, humor, falso documental, estrategia traductológica

## ABSTRACT

The purpose of this study is to address the difficulties and specificities found in the translation of a humorous audio-visual text; especially, the translation of those elements that may pose challenges to the audio-visual translator. These elements derive from cultural and social differences between the source language and the target language, either because they contain some kind of cultural reference or because their main objective is to pursue a humorous situation.

For this, we will develop a theoretical framework where we will define conceptual tools that will allow us to scientifically tackle our subject of study. Based on this, we will work on an empirical study of the translation strategies used to translate into Spanish the cultural references and those aspects that generate humour in the comedy series of *Modern Family*.

**Key words:** audio-visual text, audio-visual translation, cultural reference, humour, mockumentary, translation strategy

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>2. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>6</b>
2.1. EL TEXTO AUDIOVISUAL .....	6
2.2. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL .....	8
2.2.1. Dificultades de la Traducción Audiovisual .....	9
2.3. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR .....	10
2.4. LAS ESTRATEGIAS DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL.....	12
2.4.1. Naturalización .....	13
2.4.2. Extranjerización .....	15
2.4.3. Adaptación y Equivalencia.....	15
2.4.4. Compensación .....	16
2.4.5. Modulación.....	16
<b>3. ESTUDIO EMPÍRICO.....</b>	<b>17</b>
3.1. METODOLOGÍA .....	19
3.2. PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES .....	20
3.3. ANÁLISIS DE LAS MUESTRAS IDENTIFICADAS.....	22
3.4. VALORACIÓN DE LOS DATOS .....	35
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>36</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>37</b>
<b>6. ÍNDICE DE GRÁFICAS.....</b>	<b>41</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

Nuestra sociedad se halla actualmente en el apogeo de las producciones audiovisuales. Nuestro mundo se encuentra cada vez más interconectado por la cantidad de información que compartimos a través de plataformas de *streaming*. Esta circunstancia produce un choque de culturas constante, lo que hace que hoy más que nunca la figura del traductor audiovisual sea crucial.

Esta masiva llegada de productos cinematográficos y audiovisuales extranjeros a nuestra cultura puede provocar con frecuencia ciertos malentendidos, que afectan directamente a la comprensión del producto audiovisual. Tal circunstancia ocurre especialmente en aquellas producciones audiovisuales de carácter humorístico, en las que suelen emplearse elementos que pueden resultar desconocidos para el usuario perteneciente a otra cultura.

En nuestros días, el humor es una herramienta recurrentemente empleada en las producciones audiovisuales. El humor se ha desarrollado como un recurso útil y multifacético, que aparece con la finalidad de criticar, denunciar injusticias sociales o promover cambios sociales. Muy a menudo este humor puede hacer referencia a una realidad ajena a la audiencia meta. Es precisamente por ello por lo que los traductores audiovisuales trabajan estos elementos con delicadeza y tratan de transformarlos para no perder la carga humorística original.

La traducción del humor y de referentes culturales están directamente relacionadas con las competencias esenciales de un traductor audiovisual, quien ha de hacer frente a textos que presentan una naturaleza especial, caracterizados por la presencia de una combinación de códigos. Por otra parte, además, la presencia del humor plantea dificultades notorias, que pueden obstaculizar la realización de la tarea traductológica. Precisamente por ello, la intención de este Trabajo de Fin de Grado (en adelante, TFG) es establecer un análisis de las estrategias traductológicas empleadas por el traductor para trasladar elementos humorísticos en producciones audiovisuales.

De acuerdo con estos planteamientos, este TFG persigue los siguientes objetivos:

1. Delimitar el concepto de texto audiovisual y de traducción audiovisual.
2. Identificar las dificultades que plantea la traducción del humor y las referencias culturales a él asociadas en este tipo de textos.

3. Conocer las estrategias de traducción que se emplean para trasladar el humor y las referencias culturales en textos audiovisuales.
4. Desarrollar un estudio empírico que permita conocer las estrategias a las que recurre el traductor audiovisual en un corpus específico, que posteriormente especificaremos y que pertenece a la serie denominada *Modern Family*. A partir de este corpus, nos proponemos hacer una valoración de las estrategias con mayor frecuencia de aparición.

Para lograr estos objetivos, desarrollaremos un marco teórico que nos permita delimitar primeramente los conceptos de texto audiovisual y de traducción audiovisual. Seguidamente, determinaremos las dificultades que presentan el humor y su traducción, al igual que las herramientas y las estrategias empleadas para trasladar a otras lenguas estos elementos humorísticos y las referencias culturales.

Una vez asentadas las herramientas conceptuales en nuestro marco teórico, desarrollaremos un estudio empírico a partir de un corpus de textos correspondientes a la serie denominada *Modern Family*, perteneciente al género de la comedia y que cuenta con un formato de falso documental. A partir de este corpus, examinaremos las estrategias de traducción empleadas para trasladar del inglés al español los elementos humorísticos y las referencias culturales vinculadas a ellos.

Para lograr estos objetivos, el trabajo que presentamos responde a la siguiente estructura:

1. Una introducción, en la que, como estamos haciendo, especificamos el tema y los objetivos esenciales de nuestro TFG.
2. Un marco teórico, donde delimitaremos las herramientas conceptuales que permiten abordar de modo científico nuestro objeto de estudio, es decir, qué entendemos por texto audiovisual, qué es la traducción audiovisual y, por último, cuáles son las estrategias de traducción empleadas en los textos audiovisuales para trasladar los elementos humorísticos y las referencias culturales.
3. Un estudio empírico de seis episodios correspondientes a la primera temporada de la producción audiovisual humorística *Modern Family*, que permita aplicar las herramientas conceptuales desarrolladas en el marco teórico.
4. Un capítulo que recoge las conclusiones de nuestro TFG.

5. Cierra este TFG el último capítulo, que contiene las fuentes bibliográficas empleadas en el desarrollo de esta investigación.

Con este plan de trabajo, damos comienzo al capítulo correspondiente al marco teórico.

## **2. MARCO TEÓRICO**

Como bien se ha señalado en la introducción, en este capítulo delimitaremos aquellos conceptos teóricos fundamentales para abordar de manera científica nuestro objeto de estudio. Partiremos, para ello, de los elementos más generales para continuar con los más concretos: se analizará en qué consiste un texto audiovisual y las especificidades de la traducción de los materiales de esta naturaleza; seguidamente, estudiaremos las dificultades que plantea la traducción del humor y de los referentes culturales en este tipo de textos y conoceremos las estrategias empleadas para solventar tales dificultades.

### **2.1. EL TEXTO AUDIOVISUAL**

El texto audiovisual cuenta con una serie de propiedades que lo hacen especial y único. En él, y según hemos adelantado en la introducción, se produce una combinación de elementos heterogéneos, de naturaleza lingüística, visual y auditiva. Como definen Tamayo y Chaume (2016), «los textos audiovisuales son textos multimodales que producen significado mediante la interacción de todos sus sistemas sígnicos».

Otra definición que podemos tomar como referencia nos la ofrece Zabalbeascoa (2001:113), quien alude a los diversos elementos que componen estos textos cuando afirma: «el típico texto audiovisual se caracteriza por la presencia simultánea y combinada de dos códigos de signos, el verbal y el no verbal, y dos canales de comunicación, el acústico y el óptico».

Mayoral (1998), por su parte, describe los productos audiovisuales de manera semejante: «productos de comunicación que se sirven de señales auditivas (diálogo, narración, música, efectos) y de señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) para transmitir un mensaje».

Si bien todas las definiciones de los textos audiovisuales que hemos apuntado son acertadas, nos decantamos por la siguiente descripción que nos ofrece Martínez Sierra (2004: 22):

los textos audiovisuales se caracterizan porque se transmiten a través de dos canales simultáneos y complementarios (el acústico y el visual) y por presentar una combinación, también simultánea y complementaria, de varios códigos de significación (lingüístico, paralingüístico, visual, etc.) cuyos signos interactúan y construyen el entramado semántico del texto audiovisual.

Entendemos que esta última definición resulta más completa, en la medida en que refleja la complejidad de un texto de esta naturaleza y presenta todos aquellos canales que intervienen de forma específica, pues no solo alude a un «canal acústico y otro visual», sino que también hace referencia al componente extralingüístico que integra el mensaje en esta tipología textual.

Según hemos indicado, los textos audiovisuales se conforman a través de distintos elementos que interactúan simultáneamente. Estos elementos pueden transformar notoriamente el mensaje final de un discurso. De acuerdo con Chaume (2001: 78-79), tales elementos proporcionan una información que, en el caso del texto audiovisual, se codifica a través de un «sistema de significación», entre cuyos componentes se encuentran los siguientes:

el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical y de ruidos, el código de colocación del sonido, los códigos iconográficos, los códigos fotográficos, los códigos de movilidad, el código de planificación, los códigos gráficos y los códigos sintácticos o montaje.

Es precisamente por la confluencia de todos estos elementos por lo que decimos que esta tipología textual no cuenta únicamente con el significado aislado que cada código aporta al mensaje, sino también con el significado que resulta de la interacción entre todos estos códigos.

A pesar de que resulta evidente que, en la actualidad, la traducción audiovisual constituye una realidad crucial, dada la importancia de las plataformas de *streaming* y su influencia sobre la sociedad, lo cierto es que, como afirma García (1996: 123), el texto audiovisual no ha recibido la atención que merece de parte de los estudios de traducción, por más que, en nuestros días, constituya una poderosa herramienta de «difusión, impacto y trascendencia».

Como afirma García (1996: 124), «enfrentarse a un texto audiovisual supone [...] poner en marcha una serie de conocimientos, competencias y unos métodos de trabajo diferentes a los que requiere un texto escrito u oral con un solo sistema de signos». De esta forma, la autora corrobora la dificultad añadida que plantea la traducción de los textos de esta

naturaleza, que ha de tener en consideración numerosos elementos que influyen en la producción del mensaje final.

## **2.2. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL**

La traducción audiovisual era conocida en sus orígenes con el nombre de *traducción cinematográfica*, denominación que hacía referencia exclusivamente a las traducciones de cine. Más tarde, se acuñó el término de significado más amplio de *traducción audiovisual*, que aludía a la traducción no solo de películas sino también de televisión y vídeo. En los últimos años se ha hablado de «traducción para la pantalla» (del inglés, *screen translation*), denominación sobre la que Mayoral (1998) afirma lo siguiente:

pretende ser más amplia que la de traducción audiovisual al incluir el monitor del ordenador en programas multimedia y permitir su extensión a la localización (traducción) de productos informáticos en general, de productos multimedia y de juegos de videoconsola.

En la actualidad, la traducción audiovisual se encuentra a la orden del día. Nuestra sociedad está asistiendo a un proceso extraordinario de transformación de la industria audiovisual, en la que cada vez existe una mayor oferta y demanda de producciones internacionales.

Se ha de señalar que el público no suele ser consciente de que los textos audiovisuales que consume no son productos originarios de su propio país o de su propia cultura. Esta circunstancia obedece a la labor desarrollada por el traductor audiovisual, quien trabaja y modifica las producciones originales para generar un texto meta (en adelante, TM) que tenga sentido para el nuevo público (Agost, 2001).

Los estudiosos han manifestado posturas diversas a propósito de la denominada *traducción audiovisual*. Muchos de ellos, como es el caso de la autora Agost (1999: 15), reconocen esta tipología traductológica como una modalidad especializada de la traducción:

La traducción audiovisual es una traducción especializada que se ocupa de los textos destinados al sector del cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia. Este tipo de traducción tiene unas características propias, ya que exige del profesional unos conocimientos especiales, no tan solo por el campo temático (el contenido) –que puede ser múltiple–, sino especialmente por las limitaciones y las técnicas particulares que se utilizan y que condicionan la traducción.

Otros especialistas en la materia, sin embargo, sostienen una postura totalmente contraria a la expuesta. Dos claros ejemplos de este otro planteamiento pueden ser los catedráticos

Chaume (2001) o Martínez Sierra (2008), quienes no entienden la traducción audiovisual como una modalidad especializada de la traducción, pues no la colocan al mismo nivel que la traducción jurídico-económica o la traducción científico-técnica. No obstante, y a pesar de no considerarla una traducción especializada, sí es cierto que se ha afirmado la necesidad de contar con una serie de conocimientos específicos para poder llevarla a cabo (Martínez Sierra, 2008).

### **2.2.1. Dificultades de la Traducción Audiovisual**

La traducción de un texto audiovisual no es una tarea sencilla, pues se deben tener en cuenta numerosos elementos que intervienen en la producción, como puede ser la sincronía entre imagen y audio o la adaptación lingüística de la traducción. Es por esto por lo que entendemos que un traductor no podrá nunca traducir un texto audiovisual de la misma forma que traduce cualquier otro tipo de texto escrito.

Según hemos adelantado, a la hora de establecer la traducción de un texto audiovisual, no solo hay que cuidar los aspectos lingüísticos, sino que hay que prestar especial atención también a la imagen, pues una desconexión entre los elementos visuales y los sonoros podría conllevar contradicciones entre lo que se ve y el mensaje que se escucha.

Como expone la autora Chaves García (1996: 124), el traductor nunca debe olvidar que el texto que está por traducir debe ser simultáneamente captado por dos vías: la acústica (se escucha lo que se dice) y la visual (el receptor ve el movimiento de los labios). Caprara y Sisti (2011) refuerzan esta misma idea, pues entienden que, al trabajar con el texto audiovisual, el traductor tiene que entender el significado global que viene dado por la interacción de ambos canales.

Otra dificultad de la que no podemos olvidarnos al hablar del proceso traductológico de un texto audiovisual es la relacionada con la sincronización labial. La traducción debe ir en concordancia con la duración del discurso original, lo que requiere que se corresponda el comienzo y la finalización del discurso del actor de doblaje con el movimiento labial del personaje, al igual que los silencios (Caprara y Sisti, 2011).

Algo similar ocurre con el subtulado, que también cuenta con una serie de inconvenientes que dificultan el proceso traductológico. El subtulado consiste en establecer por escrito el discurso oral de los personajes. En esta transcripción del discurso

se tienen en cuenta igualmente todas aquellas características propias de la lengua oral. De acuerdo con Mateos (2010: 133-134), esta transformación de lo oral a lo escrito hace que el texto sufra «pérdida de significado y estilo». Esto mismo lo refuerzan Agost y Chaume (2001: 20), quienes consideran que el subtitulado presenta una «reducción selectiva» del texto, pues se cuenta con un espacio limitado y, por tanto, no se puede expresar con literalidad todo lo que se va diciendo.

Como ya hemos visto anteriormente, la traducción audiovisual implica un gran trabajo por parte del traductor para solventar todas las dificultades que esta plantea. Es aquí donde nos damos cuenta de que la labor traductológica no implica solamente trabajar con diversos idiomas, sino también con distintas culturas y diferentes sistemas de significación (Martínez Sierra, 2009: 141). Es por esto por lo que coincidimos con la afirmación de este mismo autor: «las prioridades y las restricciones no han de limitarse al nivel lingüístico» (*ibid*: 140), ya que las dificultades de estas traducciones van mucho más allá del componente lingüístico, pues cuentan con una importante presencia de elementos extralingüísticos.

De esto mismo habla Whitman-Linsen (1992), quien considera que la actividad traductora de textos de esta naturaleza se distingue por su singularidad, ya que su nivel de dificultad y las limitaciones asociadas sobrepasan significativamente las de la mayoría de los textos. Esta postura aparece en contraposición a las de Chaume (2001) o Martínez Sierra (2008), ya mencionadas previamente.

### **2.3. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR**

Una de las tareas más complejas a la que el traductor ha de hacer frente a la hora de trabajar con textos audiovisuales es la propia traducción del humor y de los referentes culturales derivados de él. En los textos audiovisuales de carácter humorístico, el elemento cómico se puede presentar de distintas formas, tales como «la ironía, las chanzas, el sarcasmo, la sátira, el simbolismo, la metáfora, los juegos de palabras y otros recursos retóricos» (Martínez Sierra y Zabalbeascoa, 2017: 32).

Como indica la autora Botella Tejera (2006), el humor se entiende como «un claro elemento de inequivalencia interlingüística». El humor se sirve de elementos, como los que ya hemos nombrado en anteriores ocasiones, que son muy difíciles de trasladar de

forma literal y completamente fiel al texto origen (en adelante, TO) y que, por ello, requieren una adaptación al nuevo público y a las restricciones de la lengua meta.

Es cierto, además, que el humor va más allá de su componente propiamente lingüístico, ya que existen elementos humorísticos que dependen también de la cultura a la que el público pertenezca. Es por esto por lo que decimos que cada cultura cuenta con un sentido del humor distinto a las demás. Incluso, en muchas ocasiones, ante el temor de que se produzca una pérdida humorística en la traducción del texto original audiovisual, se opta por diversas traducciones dentro de la misma lengua cuando estas se dirigen a audiencias que disponen de culturas diferentes. Tal es el caso, por ejemplo, de Reino Unido y Estados Unidos, pues, aunque ambos países comparten el mismo idioma, carecen de una cultura común (Mayoral, 1998). Por ello, ambos países se deben trabajar como audiencias distintas y el traductor ha de atender a las necesidades y exigencias de cada una de ellas por separado.

Este razonamiento refuerza la idea que venimos señalando en el sentido de que el humor es cultural. Aunque es cierto que el humor es algo común en todas las personas, no todos nos reímos de las mismas situaciones o de los mismos chistes. Esto mismo ya lo afirmaba Jáuregui (2008): «La risa es un fenómeno aparentemente universal, pero el humor que la provoca muestra una variabilidad casi infinita».

A la hora de establecer una traducción audiovisual, el traductor tiene que encontrar el equilibrio entre dos grandes aspectos: la internacionalización y la localización. El primero, la internacionalización, hace referencia al «proceso de modificación de productos o servicios para representar las diferencias en distintos mercados» (Fry y Lommel, 2003). Este procedimiento trata de separar «los componentes técnicos y lingüísticos», lo que permite establecer una adaptación de tales elementos a las distintas culturas (Sánchez, 2005). Atendiendo a esto, entendemos que este proceso supone una preparación del texto para que, a continuación, se adapte a la lengua y cultura.

El segundo aspecto relevante a la hora de llevar a cabo la traducción audiovisual es la localización. Este término se entiende como el proceso de adaptación de un texto audiovisual para que consiga tener un impacto positivo y sea efectivo en la audiencia meta (Paladines Castro, 2019). La autora Valle (2002: 410) define el término localización como «el proceso consistente en la adaptación de un producto [...] para satisfacer los

requisitos idiomáticos, culturales y de otro tipo aplicables a un entorno o mercado de destino específico».

Es importante señalar que, a menudo, la localización se confunde con el proceso de traducción. Sin embargo, hablamos de conceptos completamente diferentes: la traducción se centra únicamente en el componente lingüístico de este proceso, mientras que la localización consiste en adaptar el texto a una cultura y a una sociedad específicas.

No existe una única y simple solución a la dificultad que representa la traducción del humor. Es por esto por lo que decimos que existen numerosas herramientas para hacer llegar el humor a la cultura meta. El traductor puede optar por mantenerse fiel al TO, lo que supondrá una atenuación del tono humorístico, puesto que todas las culturas cuentan con un sentido del humor diferente (Mayoral, 1998). De la misma forma, el traductor también puede decantarse por buscar elementos equivalentes que causen humor en la nueva audiencia, en cuyo caso se producirá una disminución del grado de fidelidad al TO, pero se preservará la finalidad original del texto, que es hacer reír (*ibid*).

La elección de una u otra alternativa dependerá del propio traductor, pero también de lo que se quiera conseguir con la traducción y del impacto que se quiera obtener en la nueva audiencia.

#### **2.4. LAS ESTRATEGIAS DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL**

Para adentrarnos en las estrategias de traducción audiovisual, comenzaremos hablando sobre la teoría de la traducción de Nida (2012), quien contempla dos formas de traducción que atienden a distintos objetivos. Parece conveniente comentar esta visión del autor para poder entender, posteriormente, las distintas estrategias de traducción que trataremos más adelante en este capítulo.

Nida (2012: 42- 49) distingue entre una «equivalencia dinámica», de la que hablaremos más adelante, y una «equivalencia formal». Esta última se entiende como una traducción en la que «cada palabra se traduce por una de su misma categoría gramatical», lo que da lugar a una traducción palabra por palabra (*ibid*). Es cierto que esta forma de traducción puede ser beneficiosa para ciertas tipologías textuales que puedan ser rígidas y tengan un léxico clave preestablecido; sin embargo, esta técnica de traducción no es aplicable a los textos audiovisuales por los motivos que, seguidamente, desarrollaremos.

Las producciones audiovisuales plantean una alta dificultad, que no se podrá superar acudiendo exclusivamente a traducciones literales. Al traducir de forma literal no conseguimos enviar el mismo mensaje que el TO y, por supuesto, el texto deja de tener sentido, por lo que no puede ser entendido por la audiencia meta. Los textos audiovisuales cuentan con referencias culturales o elementos humorísticos que, si se tradujeran de forma fiel al TO y sin atender a la cultura meta, no podrían ser comprendidos por el receptor. Por ello, tales elementos han de ser tenidos en cuenta a la hora de la traducción, pues, si atendemos a nuestra nueva audiencia, la traducción será mucho más exitosa.

La cultura, como venimos diciendo, cuenta con un papel fundamental en el proceso traductológico. Como considera Nida (1999: 1):

el traductor ideal no será necesariamente el que sea bilingüe o el que conozca las dos culturas en lo que se refiere a asuntos cotidianos, sino el que domine a la perfección su lengua materna (hacia la que traducirá por lo general) y conozca muy bien la cultura del texto de partida.

De esta forma entendemos que el dominio y entendimiento de la cultura podrá beneficiar la calidad de nuestra traducción. En esta misma línea, el citado autor considera que la falta de éxito de una traducción no se debe a un deficiente manejo de la lengua, sino, fundamentalmente, a un desconocimiento de la cultura con la que se trabaja (*ibid*: 1):

Esto significa que la formación de traductores e intérpretes competentes no sólo debe incluir un estudio profundo de las relaciones íntimas entre lengua y cultura, sino que debe ir más allá de este objetivo limitado para mostrar cómo lengua y cultura son dos sistemas semejantes de símbolos interdependientes.

En este marco, surgen técnicas de traducción que ayudan al traductor a superar las dificultades que estos elementos humorísticos y estas referencias culturales plantean y que facilitan la labor traductológica. Con estas técnicas, se adapta el TO a la nueva audiencia receptora y se transforma para que cause un impacto positivo en ella.

En los siguientes epígrafes de este TFG desarrollaremos las siguientes estrategias traductológicas: naturalización, extranjerización, adaptación, equivalencia, compensación y modulación.

#### **2.4.1. Naturalización**

Según Martínez Sierra (2004: 115), la naturalización, también llamada *familiarización* o *domesticación*, se basa en «operar sobre la versión meta de forma que se asemeje a una

versión origen hecha en la cultura meta». Con esta estrategia, el traductor focaliza su atención en transformar «referencias culturales, pronunciación, signos gráficos y, de manera especial, la sincronía visual» (*ibid*). De esta manera, y como bien dice la definición presentada, la obra audiovisual se adapta a la nueva audiencia, lo que produce que el receptor se sienta familiarizado con el texto audiovisual.

Cuando hablamos sobre esta estrategia traductológica, nos vemos obligados a retomar el concepto de «equivalencia dinámica» introducido por Nida (2012). Este término hace referencia a una traducción cuyo principal objetivo es hacer que el TM tenga sentido, sea coherente y tenga el mismo impacto en la nueva audiencia que en la original y, para ello, trata de presentar elementos cercanos a la cultura meta.

La naturalización, por consiguiente, se relaciona con el concepto de equivalencia dinámica y pretende transformar el TO y acomodarlo a la nueva cultura; para lograr este objetivo, se modifica el texto y, con él, el humor y los referentes culturales. Con esta herramienta, el traductor no se mantiene del todo fiel a la producción original, pues altera los niveles lingüísticos y sintácticos (Aja Sánchez, 2019). Con todo ello se intenta lograr el objetivo de crear un nuevo texto, coherente y efectivo, que consiga causar en el receptor el mismo impacto que el TO en la cultura origen.

Esta técnica traductológica de la naturalización cuenta en nuestro país con un claro ejemplo de que su empleo suele resultar muy acertado. Nos referimos a la traducción de *El príncipe de Bel-Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*) (Botella Tejera, 2006). Al principio resultó ciertamente extraño oír en esta comedia extranjera a su actor principal, Will Smith, hablar sobre referentes de la cultura española, tales como María Teresa Campos o Chiquito de la Calzada<sup>1</sup> (*ibid*). No obstante, la traducción tuvo un gran recibimiento por parte del público, ya que se adaptó el texto audiovisual a la cultura y a la audiencia españolas; con este propósito, se cambiaron bromas, juegos de palabras o ironías del original por elementos más cercanos al público.

---

<sup>1</sup> Cualquier persona española reconoce los nombres de personajes públicos como María Teresa Campos y Chiquito de la Calzada: ella fue una conocida presentadora de televisión y él fue un famoso actor y humorista.

### **2.4.2. Extranjerización**

De acuerdo con Martínez Sierra (2006), la extranjerización es una técnica que busca acercar la cultura origen a la nueva audiencia y, por tanto, supone mantener inalterables los elementos culturales de la producción. Generalmente, suele ocurrir que los espectadores de la nueva audiencia receptora no entienden los elementos humorísticos o las referencias culturales, pues desconocen la cultura origen. Con esta técnica, según Aja Sánchez (2019), el público debe esforzarse por entender aquello de lo que se habla en la producción audiovisual, de manera que, en este caso, el público meta debe adaptarse al texto original y no de forma contraria.

Para ejemplificar esta herramienta, hemos recurrido a un claro ejemplo que tuvo lugar en España con la película de comedia y acción de origen estadounidense traducida al español como *Austin Powers: misterioso agente internacional* (del inglés, *Austin Powers: International Man of Mystery*) (Botella Tejera, 2006). A pesar del éxito que tuvo a nivel mundial, en España ocurrió todo lo contrario. Este hecho suele atribuirse a la circunstancia de que se realizó una traducción prácticamente literal de los diálogos y de las referencias culturales, es decir, se aplicó la técnica de la extranjerización, en la que el traductor se mantiene completamente fiel al TO y en la que no se altera ningún elemento de la producción (*ibid*).

### **2.4.3. Adaptación y Equivalencia**

En muchas ocasiones, las producciones audiovisuales hacen referencia a elementos culturales, personajes célebres o lugares del propio país de producción. Tales elementos, si se tradujeran de forma literal, tal y como aparecen en el TO, podrían no ser entendidos por el público meta, dado que son elementos ajenos a su realidad y, por tanto, desconocidos para él.

En este contexto, surge la herramienta de la adaptación, que procesa estas referencias y las ajusta a la nueva audiencia. Con esta herramienta se sacrifican elementos originales del TO (nombres, referencias, juegos de palabras, topónimos) y se sustituyen por elementos propios de la cultura del nuevo receptor meta (Botella Tejera, 2006). De esta manera, el traductor garantiza que no haya una pérdida del elemento cómico.

Una estrategia muy similar a la adaptación, y que en muchas ocasiones podría ser sinónima, es la equivalencia, que se encarga de adaptar refranes, proverbios,

interjecciones y expresiones a la cultura meta (Gil Bardají y Presas, 2008). De esta manera, el receptor no percibirá que la producción audiovisual es una traducción, pues los elementos que se le plantean son completamente familiares para él.

Ambas técnicas «no deben ser entendidas de manera monolítica como equivalencia de significado, sino como equivalencia de función y efecto» (Chaume, 2008). Por esta razón concluimos que la adaptación y la equivalencia no deben apreciarse como sinónimas; es cierto que ambas estrategias tienen un objetivo común, pues ambas tratan de no perder la carga humorística, aunque esto lo consiguen operando en distintos elementos del texto audiovisual.

#### **2.4.4. Compensación**

Con regularidad se emplea en traducción esta herramienta de la compensación. Se utiliza para lidiar con las limitaciones con las que a menudo cuentan los textos audiovisuales y contrarrestar con ella la falta de ciertos «rasgos lingüísticos» en el doblaje (Chaume, 2008: 82). Dotando al texto audiovisual de estos rasgos lingüísticos, se consigue que el texto parezca fruto de la espontaneidad, pues estos elementos tratan de reproducir el diálogo como si se tratara de una conversación cotidiana (Baños, 2013: 74).

En el caso de la traducción del humor, la compensación se emplea, como su nombre indica, para contrarrestar la pérdida del carácter humorístico. Con esta herramienta se compensa la pérdida de un elemento humorístico que o bien se ha tenido que suprimir o bien ha sufrido una pérdida del sentido original, y se reubica ese matiz que se ha perdido en otra parte del discurso, con lo que, como su propio nombre indica, se compensa la degradación de efecto (Gil Bardají y Presas, 2008).

#### **2.4.5. Modulación**

La modulación es una técnica que emplea el traductor para establecer una alteración del TO. Según Bardají y Presas (2008), este cambio del mensaje surge de una modificación del punto de vista o del contenido original. Se emplea cuando el traductor ha logrado una oración que desde un punto de vista gramatical o léxico es correcta, pero no termina de ser apropiada para el contexto (*ibid*: 139).

La modulación trabaja con elementos propios de una cultura y de una lengua particular, que se interpretan como elementos extralingüísticos inherentes a una lengua origen y, por

consiguiente, no son pertenecientes a la lengua meta (Aja Sánchez, 2019). Con este mecanismo, se pretende que el mensaje del TM no se identifique como una traducción. De esta manera, el receptor percibe los elementos del lenguaje y las referencias como propias y, por ello, no causan extrañeza en él (Ponce Márquez, 2008).

Una vez analizadas las diversas estrategias de traducción audiovisual aplicadas en la traducción de referentes culturales y elementos humorísticos, trataremos de identificar estas herramientas en un corpus constituido por la traducción de seis capítulos de la primera temporada correspondientes a la serie denominada *Modern Family*, perteneciente al género del falso documental.

### 3. ESTUDIO EMPÍRICO

Con este estudio empírico nos proponemos entender las dificultades que presenta la traducción de una producción audiovisual de carácter humorístico. A través de esta investigación analizaremos detenidamente aquellas decisiones adoptadas por el traductor en su propósito de trasladar a la lengua y a la cultura receptoras el humor y los referentes culturales y, de esta forma, comprender mejor el resultado final de la traducción.

Tal y como hemos adelantado, nuestro estudio empírico se realiza sobre un corpus de textos audiovisuales perteneciente a la serie de origen americano denominada *Modern Family*, que constituye, según hemos advertido, un falso documental. High (2007) define este género del modo siguiente:

El falso documental es definido como un discurso, producto de una variedad de intereses de producción, identificable a través de la apropiación de la estética del documental y de los hechos reales, y capaz de establecer diversos modos de lectura para el público.

Con frecuencia, el falso documental se denomina también *mockumentary*. No obstante, estudiosos como López Ligeró (2015: 175) entienden que este último término no debería emplearse como sinónimo directo del falso documental, pues «no todos los falsos documentales se ajustan exactamente al modelo paródico». Es por este motivo por el que, en inglés, suele hacerse una distinción entre *fake documentary* y *mockumentary*: el primer término se emplea para aludir a aquellas producciones de falso documental que puedan tener un punto más dramático; el segundo término se utiliza para hacer referencia a las producciones humorísticas (Bordwell y Thompson, 2004).

A pesar de tales diferencias, en español no se hace esta distinción que sí se hace en inglés. Por ello, en nuestro caso, para referirnos a ambos términos ingleses, esto es, a *fake documentary* y a *mockumentary*, emplearemos únicamente la denominación de «falso documental». No obstante, conviene señalar que la serie *Modern Family* encaja con la definición que hemos aportado para el denominado *mockumentary*.

Antes de realizar el análisis de la traducción de un falso documental, resulta ineludible conocer, en primer lugar, cómo funciona y, en segundo lugar, cuáles son sus principales características.

Primeramente, se debe atender al hecho de que el falso documental combina la ficción con la no-ficción, pues, de esta forma, se consigue que el espectador sienta desconcierto o asombro ante los sucesos que se le van presentando. Esta combinación de sensaciones hace que la audiencia perciba la producción como ficticia (Díaz Gandasegui, 2012: 155). El traductor no puede perder de vista este aspecto, para que pueda reflejarlo en la traducción y para lograr causar ese mismo efecto del original.

Según García Martínez (2004), el falso documental comparte con el documental estándar los siguientes elementos: «el realismo en el estilo, la espontaneidad o el descuido, la voz en off solemne, el no control de todo el rodaje, la aportación de datos supuestamente científicos o la exhibición del propio proceso de producción y realización». La traducción, por tanto, debe atender a todos estos elementos, para que no se pierda en ningún momento el componente paródico del falso documental.

El falso documental, por otra parte, recurre constantemente a la intertextualidad, con la que se pretende dar credibilidad a los hechos que ocurren (López Ligeró, 2015). De modo que se hace referencia a otros aspectos ajenos a la producción, que pertenecen a la realidad del espectador, y con los que se consigue que la historia parezca real.

De igual modo, el falso documental otorga una gran importancia a la oralidad, tanto a través de las conversaciones como de las entrevistas (Weinrichter, 2004: 43). Se crea, en este sentido, una oralidad artificial, que hace mucho más creíbles los diálogos, pues parecen espontáneos y casuales. Además, los personajes se interrumpen, cometen errores o usan muletillas, lo que acerca sus diálogos a la realidad del espectador.

Al igual que el documental estándar, el falso documental aporta datos y hechos que se asemejan a la realidad, pues de esta forma la audiencia está en condiciones de dar más credibilidad a la historia (León, 2002: 82). Uno de los elementos más empleados para lograr este objetivo son las entrevistas, en las que los personajes presentan sus distintos puntos de vista acerca de aquellos hechos peculiares acontecidos en la historia.

De acuerdo con la autora Nedergaard-Larsen (1993), la traducción de la producción audiovisual se hará dependiendo de su foco. En este sentido, se contemplan tres categorías: en producciones humorísticas o musicales tendrá el protagonismo el lenguaje; en los dramas, se dará mayor importancia al personaje; y en documentales o no ficción predominarán los acontecimientos.

En el falso documental, sin embargo, confluyen estas tres categorías, sin que predomine una frente al resto. De esta manera entendemos que se pone el foco en la historia y en los personajes, siempre con un punto humorístico (*ibid*). El traductor debe conocer de primera mano las convenciones del falso documental, para poder establecer la traducción adecuada a la nueva audiencia y cumplir así con sus objetivos. En este contexto, deben prevalecer el elemento humorístico y la naturalidad de los diálogos, pues de esta manera la producción resultará verosímil para el espectador, quien la considerará similar a su realidad. Esto último propicia que la producción tenga una mejor acogida por parte del público.

Como ya hemos indicado, la serie *Modern Family* sobre la que desarrollaremos nuestra investigación corresponde a lo que se denomina *falso documental*. Este aparenta ser un documental acerca de una familia estadounidense, aunque realmente es pura ficción cargada de golpes humorísticos. En la serie, podemos encontrar el empleo de entrevistas y narraciones que presentan las diferentes historias de los personajes.

### **3.1. METODOLOGÍA**

Para poder realizar un análisis de la traducción de los elementos humorísticos y culturales y de las estrategias de traducción a las que recurre el traductor al español de la serie *Modern Family*, hemos hecho uso de la metodología que describimos a continuación. En primer lugar, hemos visualizado de forma exhaustiva los seis primeros episodios de la primera temporada tanto en inglés como en español. Seguidamente, hemos identificado

todos aquellos elementos del TO que contienen humor y que se vinculan con una referencia a la cultura propia del país de origen de la serie según la definición aportada por González Davies y Scott-Tennent (2005: 166):

Any kind of expression (textual, verbal, non-verbal or audio-visual) denoting any material, ecological, social, religious, linguistic or emotional manifestation that can be attributed to a particular community (geographic, socio-economic, professional, linguistic, religious, bilingual, etc.) and would be admitted as a trait of that community by those who consider themselves to be members of it.

A continuación, hemos observado la estrategia utilizada por el traductor para trasladar estas referencias culturales al texto traducido (en adelante TT). A partir de la comparación entre el TO y el TT, hemos desarrollado un análisis cualitativo y cuantitativo de las muestras extractadas. El análisis cualitativo nos ha permitido identificar el tipo de estrategia empleada por el traductor para solventar cada una de las dificultades que presentaba el extracto original. A partir de este estudio cualitativo, hemos desarrollado un análisis cuantitativo, para determinar cuáles son las estrategias que cuentan con una mayor frecuencia de uso y cuáles son aquellas otras que cuentan con un escaso índice de aparición.

El procedimiento utilizado para presentar el análisis de las 20 muestras identificadas y sometidas a estudio es el que sigue: una vez identificado el elemento que contiene la referencia cultural, contextualizamos el fragmento para que pueda ser entendido; seguidamente, reproducimos el TO y el TT de manera que podamos establecer la comparación fácilmente; a continuación, analizamos la muestra con el fin de determinar la estrategia de traducción utilizada, que argumentamos en nuestro comentario.

### **3.2. PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES**

Para que podamos entender el efecto humorístico de la serie *Modern Family*, y antes de dar comienzo a nuestro análisis, parece conveniente hacer una breve presentación de sus personajes, pues el elemento de humor depende en buena medida de la naturaleza del personaje y de los sucesos que dependen de ellos o repercuten sobre ellos.

*Modern Family* relata la historia de una familia y de los tres núcleos familiares que la componen. Por un lado, nos encontramos a los Pritchett, integrados por Jay Pritchett, Gloria Pritchett y su hijo, Manny Delgado. Por otro lado, nos encontramos con la familia de Cameron Tucker, Mitchell Pritchett y Lily Tucker-Pritchett. Por último, tenemos a los

Dunphy, compuestos por los padres, Phil y Claire, y por sus tres hijos, Haley Dunphy, Alex Dunphy y Luke Dunphy. Seguidamente, señalamos los datos más relevantes de cada uno de ellos, que nos ayudarán a entender el sentido de las muestras extractadas:

- Jay es el personaje de edad más avanzada de toda la serie, por lo que se juega con su humor sarcástico y un tanto anticuado. Este se enfrenta a unos fuertes choques generacionales tanto con sus hijos como con sus nietos.
- Gloria, la mujer de Jay, es mucho más joven que su marido. Ella es colombiana y tiene un acento latinoamericano muy marcado, con el que muchas veces se busca el efecto humorístico.
- Manny es un chico de joven edad, que se comporta como un adulto y se presenta como un entusiasta del amor.
- Cameron (o Cam) es un hombre apasionado, dramático y alocado. En la serie se recurre a su forma de ser para causar momentos exagerados y teatrales que persiguen la comicidad.
- Mitchell, marido de Cameron, tiene un perfil muy distinto. Es discreto e introvertido y suele ser muy crítico con los demás. Este último rasgo es clave para entender el humor que causa en la serie y que deriva de sus ingeniosos comentarios.
- Lily es la hija adoptiva de Cameron y Mitchell, que en la primera temporada es un bebé; por ello, el humor que provoca es pasivo, en la medida en que con ella se generan situaciones incómodas o caóticas.
- Phil es un personaje ingenuo, torpe y extravagante. Esto lo suele conducir a situaciones absurdas en su trabajo como agente inmobiliario o en la relación que tiene con sus hijos.
- Claire en su juventud fue muy imprudente, lo que la ha llevado a convertirse en una madre estricta y rigurosa. Al igual que su padre, presenta un humor sarcástico, es competitiva y se frustra recurrentemente.
- Hayle es una joven irresponsable y poco obediente, que suele llevar a su madre al límite con sus preocupaciones adolescentes y superficiales.
- Alex, segunda hija de Claire y Phil, es el miembro inteligente y responsable de la familia, que realiza indirectas que conducen a situaciones cómicas.
- Luke es el hijo más pequeño de los Dunphy. Es un joven ingenioso y energético, que constantemente está metiéndose en líos.

### 3.3. ANÁLISIS DE LAS MUESTRAS IDENTIFICADAS

En los capítulos seleccionados para desarrollar nuestra investigación, hemos identificado un total de 20 muestras que contienen referentes culturales que provocan efectos humorísticos. Seguidamente, desarrollamos el análisis de cada una de ellas atendiendo al procedimiento arriba indicado.

*Muestra 1. T1: E1, 03:22*

Contexto: unos pasajeros del vuelo en el que se encuentran Mitchell y Cam elogian a la niña que Mitchell tiene en brazos, Lily. Este les comenta que acaban de adoptarla. Ante este comentario, uno de los pasajeros le responde que tanto él (refiriéndose al propio Mitchell) como su mujer tendrían que estar muy contentos. Mientras, aparece Cam, y, al darse cuenta de que son una pareja gay, los pasajeros se dan la vuelta y dejan de hablar con estos.

**TO:**

Mitchell: *Oooh, SkyMall. I gotta buy a motorized tie rack.*

**TT:**

Mitchell: Uuh, la tienda a bordo. Voy a comprarme una corbata.

Análisis: en *SkyMall* nos encontramos con un referente de la cultura estadounidense. Se trata del nombre de una empresa que vende una gran cantidad de artículos de toda índole y que contaba con catálogos colocados en los bolsillos delanteros de los asientos de los aviones. Estos catálogos solo estuvieron disponibles en aerolíneas estadounidenses, de modo que la audiencia receptora del TM, la audiencia española, no tendría por qué conocerlos. Precisamente por ello, en la traducción de este fragmento, se reemplaza el referente cultural por una breve explicación: *la tienda a bordo*. Entendemos, por tanto, que se ha empleado la técnica de la naturalización para traducir el elemento humorístico.

*Muestra 2. T1: E1, 03:33*

Contexto: durante el trayecto en avión, una mujer pasa al lado de Mitchell, Cam y Lily. La mujer, al ver a la niña, le dice a su marido:

**TO:**

Mujer: *Look at that baby with those cream puffs.*

**TT:**

Mujer: Mira a la bebé con esos buñuelitos.

Análisis: de acuerdo con el diccionario de *Oxford Learner's Dictionaries* (2024), la expresión *cream puff* hace referencia en inglés a un dulce de crema o profiterol. Este término cuenta, además, en la lengua coloquial, con otra acepción, pues en ciertos contextos sirve a modo de insulto para referirse a la homosexualidad de un hombre. Es esto último lo que provoca el carácter humorístico de la escena, pues Mitchell se siente confundido porque no ve a lo que la mujer hace referencia. Este entiende que lo están insultando, aunque en realidad la mujer está hablando sobre Lily, que está jugando con unos bollitos.

En la escena se juega con el doble sentido de la expresión *cream puff* y con el hecho de que ni el espectador ni el propio Mitchell ven a qué se hace referencia. En la traducción al español, donde se ha optado por *buñuelo*, se pierde la carga humorística y deja de tener el mismo sentido, porque esta palabra española carece de ese doble sentido que sí tiene la expresión inglesa. Para no perder la carga humorística, la traducción añade un diminutivo, lo que consigue que *buñuelitos* suene despectivo. Aquí podemos hablar, por tanto, de una naturalización, pues se intenta, sin mucho éxito, preservar el elemento humorístico, adaptando la expresión del TO a la cultura meta.

*Muestra 3. T1: E1, 05:16*

Contexto: en casa de los Dunphy están teniendo problemas con la relación entre padres e hijos. Phil argumenta que, a diferencia de su mujer, quien es estricta y seria, él es un padre *enrollado* y divertido con sus hijos. Es entonces cuando relata qué es exactamente lo que hace para que su relación con sus hijos sea mejor.

**TO:**

Phil: *I surf the net. I text: LOL, "laugh out loud"; OMG, "oh my god"; WTF, "why the face?"*

**TT:**

Phil: Navego por internet. Escribo: MMR, "me muero de risa"; ADM, "ay dios mío", QMD, "¡qué me dices!"

Análisis: en el TO se establece el humor de dos formas. Por un lado, en esta escena puede hacer gracia que una persona adulta utilice unas siglas tan extendidas entre los jóvenes angloparlantes. Por otro lado, se juega también con la ingenuidad de un padre que ha sido engañado por sus hijos, quienes le han mentido acerca del verdadero significado de «WTF» (*What the fuck?*), que es el equivalente de la expresión en español «¿Qué cojones?». Estos le han hecho pensar que significa *Why the face?* (¿por qué esa cara?).

Las siglas que emplea Phil en su intervención en el TO no tienen un equivalente en español; por ello, el traductor opta por inventar unas nuevas que reflejen lo que transmiten las originales. Este sería el caso de *MMR*, correspondiente a *me muero de risa*, y de *ADM*, iniciales de *ay dios mío*. Además, emplea *QMD* como iniciales de la expresión *¡qué me dices!*, que actualmente se encuentra en desuso y que se correspondía con el nombre de una revista española de prensa rosa.

Con todo esto, el traductor consigue mantener el efecto humorístico del TO: Phil piensa que tales siglas que aparecen en el TT se usan de verdad, cuando realmente no es así. El traductor traslada el efecto que se persigue con el engaño acerca de *WTF*, y del cual Phil no es consciente, a las nuevas siglas del TT. Dicho con otras palabras, Phil considera que las siglas de *MMR*, *ADM* y *QMD* existen en realidad, lo que pone de manifiesto la inocencia del padre, quien cree que existen y quien, al usarlas, establece el elemento cómico de la escena.

En este caso, podemos afirmar que el traductor recurre a la herramienta de la naturalización, que busca causar el mismo impacto que el TO, a pesar de que se pierda el efecto humorístico, ya que el engaño de los hijos no es tan flagrante.

*Muestra 4. T1: E1, 05:22*

Contexto: la siguiente muestra cuenta con una relación estrecha con la escena de la anterior. En ella, el personaje de Phil aporta otra nueva razón por la que se considera un buen padre.

**TO:**

Phil: *I know all the dances to «High School Musical».*

**TT:**

Phil: Me sé todos los bailes de *High School Musical*.

Análisis: *High School Musical* es el título de la versión original de una serie de películas musicales estadounidenses. En esta escena, el traductor ha decidido mantener el título original, ya que esta producción cinematográfica también se conoce en España por su nombre en inglés. En este caso, el traductor ha recurrido a la estrategia de la extranjerización, pues se mantiene el elemento original de la cultura americana, que es accesible también para la nueva audiencia receptora.

*Muestra 5.* T1: E1, 10:45

Contexto: Hayle invita a un chico de su instituto, Dylan, a su casa. Claire intenta entablar una conversación con él, con el propósito de conocerlo un poco mejor.

**TO:**

Claire: *Dylan, you're still in high school?*

Dylan: *Yeah, I'm a senior.*

**TT:**

Claire: Dylan, ¿estás en el instituto?

Dylan: Sí, en último curso.

Análisis: Según el sistema educativo de EE.UU., el estudiante *senior* es aquel que está en el duodécimo año de instituto, lo que equivale a un segundo de Bachillerato en España. Como se puede apreciar, los sistemas educativos de ambos países son distintos. Si el TT mantuviera el término inglés *senior*, provocaría grandes confusiones entre el público español, que no entendería a qué se hace referencia. De igual forma, el español carece de un término especial para designar los estudiantes de último año de instituto; por ello, el traductor opta por emplear la estrategia de la equivalencia, con la que se neutraliza la respuesta de Dylan y se aporta una traducción explicativa de *senior* (estudiante de último curso).

*Muestra 6.* T1: E1, 13.23

Contexto: Gloria, Manny y Jay están en el centro comercial, cuando Manny ve a la chica que le gusta y se dirige a saludarla. Gloria lo anima encarecidamente a que lo haga, aunque a Jay no le parece una buena idea, pues cree que va a hacer el ridículo delante de la chica. Manny, no obstante, decide ir a hablar con ella. Es entonces cuando Gloria reprende a Jay por no apoyar a su hijo para que haga lo que de verdad quiere hacer.

**TO:**

Gloria: *You'll be there winning his back, not to spit in his face.*

Jay: *What?*

Gloria: *Something my mum always says, it is gorgeous in Spanish.*

**TT:**

Gloria: Eres el viento en su espalda, no el escupitajo en su frente.

Jay: ¿Qué?

Gloria: Es un dicho que dice mi madre, a ella le queda genial.

Análisis: este ejemplo representa de modo paradigmático la dificultad que ha tenido el traductor de *Modern Family* con el personaje de Gloria a lo largo de la serie, ya que con ella se causa el humor a través de sus equivocaciones entre el español e inglés. En este caso, el traductor se ha visto obligado a cambiar por completo el discurso de Gloria para que en español el texto tenga sentido. Es aquí donde hablamos sobre la estrategia de la modulación, que, conforme a Bardají y Presas (2008), transforma el contenido original del mensaje y crea un nuevo discurso que tiene sentido en la intervención.

*Muestra 7. T1: E1, 18:38*

Contexto: Phil saluda a Gloria en una comida familiar y le dice lo mucho que le gusta el vestido que lleva puesto.

**TO:**

Gloria: *Thank you, Phil!*

Phil: *Oh, okay...*

Claire: *Phil, she said Phil not feel!*

**TT:**

Gloria: ¡Ay! Gracias, Phil

Phil: Sí, es muy bonito...

Claire: ¡Quieto! Se mira, pero no se toca, ¿vale?

Análisis: el TO establece un juego de palabras entre *Phil* y *feel*, debido a la similitud fonética existente entre ambas. Esto en español no tendría sentido, pues existe una diferencia notoria entre *Phil* y *tocar*, de manera que una traducción literal no ayudaría a solventar esta situación. Por ello, el traductor pone un nuevo discurso en boca de Claire, quien interviene diciendo *Se mira, pero no se toca*, mientras se ve en pantalla cómo Phil toca con su mano el vestido de Gloria. De esta forma, el traductor consigue darle cierto

sentido y conecta la imagen con la conversación que se escucha. En este caso, por tanto, se recurre a la modulación para trasladar esta escena.

*Muestra 8. T1: E2, 02:25*

Contexto: Claire y Phil debaten sobre la idea de comprarle una bicicleta a Luke, ya que tienen miedo de que los compañeros de clase hagan comentarios sarcásticos por usar la bicicleta rosada de su hermana mayor. Pasado un rato, la familia Dunphy sale de paseo con sus bicicletas y se cruzan con el abuelo, Jay.

**TO:**

Jay: *Hey! Nice bike, Sally.*

Claire: *Dad!*

Jay: *Come on. He looks like Little Bo Peep on that thing.*

**TT:**

Jay: ¡Ey! Vaya bici, guapa.

Claire: ¡Papá!

Jay: ¡Venga ya! Parece una Barbie con ese trasto.

Análisis: *Little Bo Peep* es un elemento cultural anglosajón que hace referencia a una niña pastora, que protagoniza la rima *Little Bo Peep has lost her sheep*. Cuando Jay le dice a su nieto que se parece a este personaje, está refiriéndose a que parece una niña porque está usando una bicicleta de color rosado. En español no contamos con un equivalente para esta figura de la cultura estadounidense, por lo que el traductor recurre a la muñeca de juguete *Barbie*, que también se entiende como un juguete propio de las niñas y que constituye un referente que todos los españoles pueden reconocer fácilmente. Asistimos, por tanto, al uso de la adaptación en la traducción del referente cultural, pues se intercambia el nombre de *Little Bo Peep* por el de *Barbie*.

*Muestra 9. T1: E2, 02:52*

Contexto: Mitchell, Cam y la bebé Lily están en su casa preparándose para ir a una clase de bebés, y Mitchell le dice a Cam que van a llegar tarde si no se dan prisa.

**TO:**

Mitchell: *Cam, come on! Hurry up. We're gonna be late.*

Cam: *It's a toddler play class, not a flight to Cabo.*

**TT:**

Mitchell: Cam, date prisa, que llegamos tarde.

Cam: Es una clase de bebés, no una excursión a la playa.

Análisis: En este caso, Cam habla sobre Cabo, que también se conoce como Cabo San Lucas. Esta es una ciudad de México muy popular entre los estadounidenses como destino vacacional. Este referente, traducido de forma literal, no podría ser entendido por el público meta español, ya que esta ciudad turística no es particularmente conocida en España. Es por este motivo por el que el traductor opta por una naturalización del referente cultural. Entendemos que, en esta escena, el personaje de Cam, al hablar de la ciudad de Cabo, está haciendo referencia a irse de vacaciones y pasar unos días en la playa, de este modo el traductor sustituye *Cabo* por un elemento, *playa*, que el espectador puede entender y que contiene la referencia del TO.

*Muestra 10.* T1: E3, 15:58

Contexto: Claire habla a Manny sobre su infancia. Le cuenta que tuvo una infancia difícil, porque su madre era dura, estricta y exigente con ella.

**TO:**

Claire: *Back then, everything was Betty Friedan and Gloria Steinem.*

**TT:**

Claire: En aquella época, empezaba el Feminismo.

Análisis: tanto Betty Friedan como Gloria Steinem fueron iconos revolucionarios feministas entre los años 1960 y 1970. Ambas causaron gran revuelo en EE.UU. por la aparición de este nuevo movimiento. Sin embargo, estas figuras no son conocidas por el público general de España. Es por esta misma razón por la que el traductor opta por adaptar el referente del TO a la cultura española: recurre, por tanto, a la estrategia de la naturalización, con el objetivo de hacer entender a qué hace referencia el TO y por qué la madre de Claire actuaba de una forma tan estricta con ella.

*Muestra 11.* T1: E4, 00:48

Contexto: Mitchell está horneando un dulce y le pregunta a su marido, Cam, si le gusta cómo le está quedando lo que ha preparado.

**TO:**

Mitchell: *What do you think?*

Cam: *Now, that is a scone.*

**TT:**

Mitchell: ¿Qué te parece?

Cam: Está buenísimo.

Análisis: un *scone* es un panecillo típico de Reino Unido y, en consecuencia, se corresponde con un referente cultural. Es cierto que este tipo de bollería inglesa podría ser mundialmente conocida, pero se puede entender que no todo el público español puede comprender de qué se está hablando. Esta circunstancia ocasiona que el traductor elimine tal referencia a la cultura británica y, en su lugar, coloque una valoración positiva del dulce que Mitchell ha cocinado, que es lo que originalmente el propio Cam intentaba expresar con la expresión *That is a scone*. Este es un claro ejemplo del empleo de la naturalización.

*Muestra 12. T1: E4, 08:48*

Contexto: Hayle ha tenido una gran discusión con su madre. Phil trata de solucionar las cosas tratando de hablar con su hija para calmar las tensiones entre ambas.

**TO:**

Phil: *All like East Coast - West Coast. You feeling me?*

**TT:**

Phil: Es como norte y sur. ¿Lo pillas?

Análisis: en esta escena nos encontramos con una referencia cultural estadounidense de gran relevancia: *East Coast - West Coast*. Como ya sabemos, Estados Unidos cuenta con costa tanto en el océano Atlántico, que se corresponde con la denominada Costa Este, como en el océano Pacífico, correspondiente a la Costa Oeste. Dada la amplitud del país y dado también que en estas dos zonas existe una mayor acumulación de población, se han establecido ciertas diferencias entre los habitantes y, por ende, ciertas rivalidades. La más llamativa de estas rivalidades ocurrió a principios de los años 90, entre artistas raperos.

Esta referencia cultural puede entenderse si conocemos el mundo del rap; sin embargo, no todo el público español podría estar informado acerca de esto. Por consiguiente, el

traductor opta por reemplazar esta referencia por *norte y sur*, que refleja igualmente esa distinción radical que se expresa en el TO. Esto lo podemos entender como una manifestación de esa «equivalencia dinámica», atendiendo a la teoría de Nida (2012: 42-49), pues la versión traducida trata de preservar el sentido del TO, a pesar de que, para ello, se tenga que alterar el texto en su traducción. Por tal razón, el traductor ha acogido una naturalización.

*Muestra 13.* T1: E4, 12:00

Contexto: la abuela de Hayle, DeDe, viene a visitar a la familia a casa y le habla a su nieta sobre uno de los novios que tuvo su madre cuando era joven, quien, en su opinión, fue una mala influencia para ella.

**TO:**

DeDe: *Ricky was your mother's boyfriend, and he looked like Charles Manson.*

**TT:**

DeDe: Ricky era un novio de tu madre, que se parecía a Jack el Destripador.

Análisis: en esta escena, se habla sobre Charles Manson, cabeza de un grupo sectario criminal de EE.UU. de finales de los 60. Este referente, sin embargo, queda reemplazado por Jack el Destripador, asesino en serie británico mucho más cercano y conocido en la cultura española. Esta sustitución se debe a la consideración de que el público medio español de *Modern Family* puede que no conozca a Charles Manson; por ello, el traductor decide sustituirlo por un referente más familiar para el espectador. En este caso, nuevamente se recurre a la estrategia de la naturalización.

*Muestra 14.* T1: E5, 01:55

Contexto: por la noche, está prevista la transmisión de un partido de fútbol, por lo que Cam decide disfrazar a Lily como un árbitro. En este momento, viene a enseñarle el disfraz a Mitchell y utiliza comentarios relacionados con el fútbol americano.

**TO:**

Cam: *Daddy, we're scoring a touchdown!*

**TT:**

Cam: ¡Papi, hemos marcado un *touchdown*!

Análisis: en este caso, vemos cómo en el TT ha permanecido el término *touchdown*. Entendemos que el traductor no ha cambiado el referente porque en la escena se está hablando específicamente de fútbol americano. Además, a pesar de que la audiencia media española no consume fútbol americano, existen ciertos términos relacionados con este deporte que sí son reconocidos entre los hispanohablantes, como es el caso de *touchdown*. Por esta razón concluimos que el traductor toma la decisión de que permanezca el término original sin alterarlo, de modo que se ha recurrido a la extranjerización.

*Muestra 15. T1: E5, 01:55*

Contexto: En la misma escena que la muestra anterior, Mitchell no se espera ver a su hija con una camiseta de rayas verticales blancas y negras.

**TO:**

Mitchell: *Why is she dressed like the Hamburglar?*

**TT:**

Mitchell: ¿Por qué va vestida de presidiaria?

Análisis: El personaje *Hamburglar*<sup>2</sup> era un ladrón de hamburguesas que vestía con ropa de rayas blancas y negras y aparecía en la publicidad de la cadena estadounidense de comida rápida denominada *McDonald's*. Este es un referente cultural que en España es prácticamente desconocido, por lo que se omite y en su lugar se coloca el término *presidiario*, a quien se le reconoce por ir con ropa de rayas del mismo color. Entendemos que el traductor se decanta por la estrategia de la adaptación, pues trata de buscar un nuevo referente similar al de la cultura origen que el nuevo público pueda entender y con el que se preserve el humor.

*Muestra 16. T1: E5, 07:25*

Contexto: entre Luke y Manny no existe una muy buena relación. Es por esto por lo que Phil decide intermediar entre ellos para que puedan hablar sobre cómo se sienten e intentar que hagan las paces.

---

<sup>2</sup> *Hamburglar* es un personaje que aparecía en la publicidad de la cadena de comida rápida *McDonald's* y que trataba de robar las hamburguesas del restaurante.

**TO:**

Phil: *I think we should address the elephant in the room.*

**TT:**

Phil: Deberíamos coger el toro por los cuernos.

Análisis: *The elephant in the room* es lo que se conoce como un modismo, que, de acuerdo con el diccionario *Cambridge English Dictionary and Thesaurus* (2024), se emplea para aludir a aquellas obviedades sobre las que nadie quiere hablar. Al ser un modismo, no puede realizarse una traducción literal, pues la oración perdería todo el sentido, de modo que el traductor busca un refrán español que pueda reflejar el sentido de lo que se desea expresar en el TO. Esta es la razón por la que se decanta por la expresión *coger el/al toro por los cuernos*, empleado en español para expresar que existe un problema y que se ha de solucionar afrontándolo directamente y con decisión. Y esto justamente es lo que pretende Phil en la escena: él trata de solucionar el conflicto existente entre Luke y Manny. En este caso, apreciamos una muestra clara de equivalencia, que, como hemos señalado, constituye una estrategia que se encarga de modificar los refranes, proverbios, interjecciones y expresiones en las traducciones (Gil Bardají y Presas, 2008).

*Muestra 17. T1: E5, 11:58*

Contexto: una vez han hecho las paces, Luke y Manny exponen ante la familia qué comentarios se hacían mutuamente. En uno de los comentarios, Luke habla sobre algo que ha oído decir en casa sobre la madre de Manny.

**TO:**

Luke: *I made fun of him because his mom used to dig coal.*

**TT:**

Luke: Yo me burlaba de él porque su madre cazaba tortugas.

Análisis: en este caso, Luke habla sobre un comentario que le ha oído a su madre acerca de Gloria, pues Claire se ha referido a ella cómo una *gold digger* (cazafortunas). Luke ha confundido este término, lo que le ha llevado a entender que Gloria es una *coal digger* (minera), y es aquí donde reside el elemento humorístico de la escena. El traductor traslada este mismo juego de palabras al español a través de la naturalización: se entiende que Claire ha criticado a Gloria por ser una *cazafortunas*; sin embargo, Luke ha entendido *caza tortugas*.

*Muestra 18. T1: E5, 18:37*

Contexto: Gloria se enfada al escuchar lo que Claire ha dicho sobre ella y, por ello, Claire le pide perdón por haberla ofendido y humillado ante toda la familia, y trata de recompensarla.

**TO:**

Gloria: *Go jump in the pool.*

Claire: *You mean go jump in a lake, right?*

Gloria: *Go jump in the pool with your clothes on, then I know you're sorry.*

**TT:**

Gloria: Tírate a la piscina.

Claire: Quieres decir que haga una tontería.

Gloria: Tírate a la piscina con la ropa puesta, así sabré que lo sientes.

Análisis: Cuando Gloria dice *Go jump in the pool*, Claire cree que ha tenido un *lapsus* lingüístico, y que realmente quería utilizar la expresión *go jump in a lake*. Según el *Cambridge English Dictionary and Thesaurus* (2024), el modismo que insinúa Claire se emplea de manera informal para conseguir que alguien deje de molestar. Sin embargo, más adelante entendemos que Gloria quiere que Claire se tire a la piscina, como textualmente ha dicho.

Esta confusión se traspa al TT español, donde se emplea igualmente la expresión *tirarse a la piscina*, que significa realizar algo ‘sin ponderar sus riesgos’ (Real Academia Española, 2024). En la traducción, Claire trata de corregirla igualmente, para luego comprender qué es lo que quiere decir Gloria verdaderamente. En este caso, el traductor ha recurrido a la equivalencia del elemento humorístico de la escena, pues ha adaptado las expresiones empleadas al público español para preservar la función original del texto.

*Muestra 19. T1: E6, 03:57*

Contexto: Manny quiere ir a su primer día de clases con un poncho típico colombiano para demostrar a sus compañeros el orgullo que siente por su país. Jay lo desanima, ya que no le gusta la idea de llevar un poncho a clase, pues sus compañeros podrían burlarse de él.

**TO:**

Jay: *There's only two places anyone should wear a poncho: Niagara Falls and log rides.*

**TT:**

Jay: Solo hay dos sitios donde se puede llevar un poncho: en las cataratas del Niágara y en las fiestas de disfraces.

Análisis: en el TO, Jay habla sobre los *log rides* (también conocidos como *log flumes*), que son aquellas atracciones acuáticas de los parques de aventuras, conforme al *Collins Online Dictionary* (2024). Este tipo de atracciones es conocido por una peculiaridad: sus usuarios deben utilizar una capa de plástico para no mojarse por las salpicaduras de agua.

En español, no contamos con un término especializado para denominar este tipo de atracciones. Por ello, el traductor emplea la estrategia de la naturalización y traduce este elemento como *fiesta de disfraces*. De esta forma, se consigue mantener el efecto humorístico del original, a pesar de que se pierda la carga cultural por la alteración del discurso.

*Muestra 20. T1: E6, 18:18*

Contexto: Phil reta a Claire a echar una carrera y comprobar quién de los dos es más rápido. Claire no quiere realizar esta competición contra su marido, ya que ella corre a diario y lo más probable es que le gane.

**TO:**

Claire: I run five miles a day. I have a resting heart rate of 48. There is no way I'm going to lose a two-mile race.

**TT:**

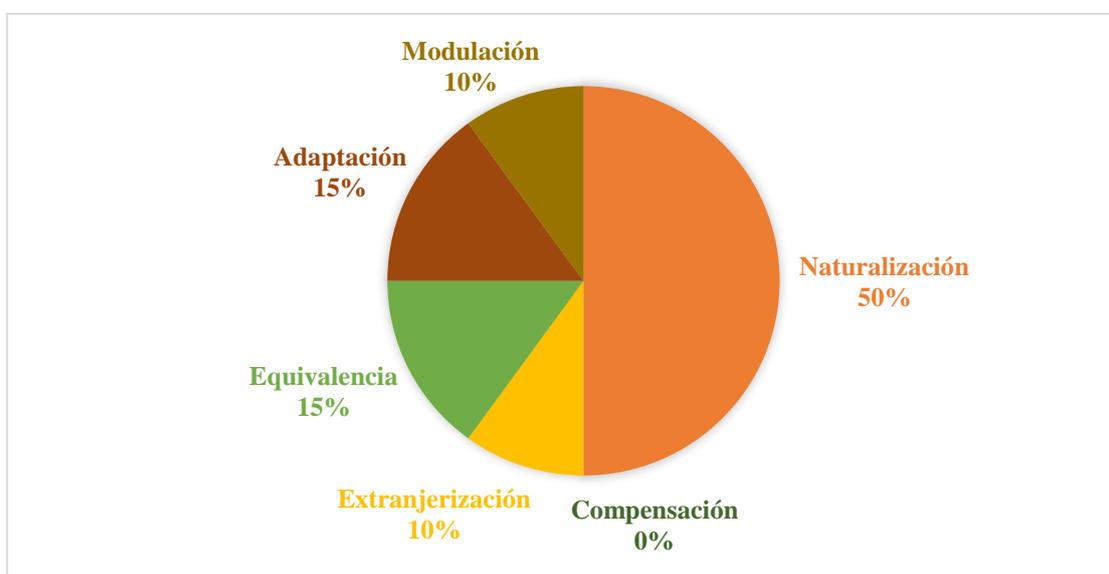
Claire: Corro ocho kilómetros al día. Tengo 48 pulsaciones en reposo. Es imposible que pierda una carrera de tres kilómetros.

Análisis: como ya conocemos, en EE.UU. se utilizan unas medidas distintas a las que se usan en los países europeos. Por tanto, en las traducciones, cuando es oportuno, se debe emplear la estrategia de la adaptación para ajustar las medidas al público meta. Los estadounidenses emplean las millas, que equivalen aproximadamente a 1,6 kilómetros. En este caso, el original habla de *five miles* y *two-mile*, que, al hacer la conversión, se transforman en las cifras de *ocho kilómetros* y *tres kilómetros*.

### 3.4. VALORACIÓN DE LOS DATOS

Como mencionamos en el epígrafe correspondiente a la metodología, una vez realizado el análisis cualitativo de las 20 muestras sometidas a estudio, haremos una recapitulación de los datos obtenidos, con el objetivo principal de extraer conclusiones sobre cuáles son las estrategias de traducción empleadas con más frecuencia a la hora de trasladar al español las referencias culturales y los elementos humorísticos de la serie *Modern Family*.

Para facilitar la valoración de los datos obtenidos, hemos realizado una gráfica (Gráfica 1), que ilustra de manera visual el porcentaje de uso de cada una de las estrategias de traducción identificadas en el análisis:



Gráfica 1. Porcentaje de aparición de cada una de las estrategias de traducción.

Tal y como se puede observar, el mayor volumen corresponde a la estrategia de la naturalización, que está presente en la mitad de las muestras estudiadas (50%); se trata de una estrategia centrada en la modificación del TO para adaptarlo a la nueva cultura receptora.

La naturalización viene seguida de las estrategias de adaptación y equivalencia, con un 15% de presencia cada una, y que responden al propósito de cambiar elementos concretos del discurso original con el objetivo de favorecer que la nueva audiencia entienda el mensaje.

A continuación, se igualan con un 10% las estrategias denominadas extranjerización y modulación. Estas no suelen emplearse con la regularidad de la naturalización, aunque es

cierto que son estrategias muy útiles a la hora de trabajar con elementos culturalmente muy marcados o con discursos que pierden el sentido en la traducción.

Por último, la estrategia de la compensación no se ha empleado en las muestras analizadas, ya que en todo momento se ha podido preservar el elemento humorístico.

#### **4. CONCLUSIONES**

El estudio llevado a cabo a lo largo de estas páginas nos ha permitido alcanzar los objetivos planteados en la introducción de este TFG, tanto en lo relacionado con la delimitación de las herramientas conceptuales empleadas para abordar científicamente nuestro objeto de estudio como en lo relacionado con el desarrollo del estudio empírico.

Para cumplir con nuestro primer objetivo, hemos delimitado el concepto de texto audiovisual, clave para entender nuestro TFG. Hemos resaltado las especificidades de este tipo de texto, que se distingue por la convivencia de dos canales de comunicación, como son el acústico y el óptico (Zabalbeascoa, 2001: 113). En este mismo sentido, hemos delimitado el concepto de traducción audiovisual, lo que nos ha permitido sentar las bases del estudio empírico de nuestro TFG. Hemos considerado primordial remarcar la importancia de la traducción audiovisual hoy en día y hemos presentado posturas opuestas relacionadas con la consideración de este tipo de traducción como una modalidad especializada, como la de Agost (1999) o Chaume (2001), entre otros.

Como nuestro segundo objetivo adelantó, en nuestro estudio hemos podido identificar las dificultades que plantea la traducción del humor en los textos audiovisuales, entre las que podemos destacar la relevancia de la sincronía visual y sonora o la necesidad de contar con un amplio manejo lingüístico y cultural.

A propósito de nuestro tercer objetivo, hemos identificado las principales estrategias traductológicas para trasladar el humor y las referencias culturales. Como ya hemos señalado, en el caso de la traducción audiovisual no se puede recurrir a una mera traducción literal, lo que hace necesario el establecimiento de ciertas estrategias para aliviar esta labor del traductor y para resolver las dificultades específicas que plantea el trasvase interlingüístico de este tipo de textos.

Para alcanzar nuestro cuarto objetivo, hemos considerado oportuno definir el concepto de falso documental y presentar sus principales características, pues son estas las que van a determinar la traducción de esta tipología textual audiovisual. Igualmente, hemos presentado brevemente la serie y sus personajes principales, para garantizar la comprensión de las decisiones efectuadas por el traductor en las muestras analizadas.

Una vez hecho esto, hemos focalizado nuestra atención en el desarrollo del estudio empírico, que nos ha permitido identificar las estrategias empleadas en la traducción al español de referencias culturales humorísticas presentes en la serie *Modern Family*. Este estudio nos ha permitido comprobar de primera mano cómo el traductor ha hecho frente a las dificultades que plantea la traducción de estos elementos y analizar las decisiones traductológicas que se han tomado en cada muestra identificada en el corpus.

Como resultado de este análisis, hemos constatado el predominio de la estrategia de la naturalización, que aparece especialmente en aquellos casos en los que es necesario adaptar el TO a una nueva audiencia y a su cultura. Esta estrategia viene seguida de las estrategias de la adaptación y equivalencia, que se encargan de alterar el TO para acomodarlo a la nueva audiencia introduciendo elementos propios de la cultura meta.

Este TFG ha servido para reforzar la idea de la importancia del traductor audiovisual, quien no solo debe contar con grandes habilidades lingüísticas, sino que debe tener un amplio conocimiento de ambas culturas. Igualmente, hemos reflejado las dificultades que plantea la traducción audiovisual y la traducción del humor. Por último, hemos tenido la oportunidad de entender el proceso traductológico, las estrategias más empleadas y las razones que justifican las decisiones de traducción que se han tomado.

## **5. BIBLIOGRAFÍA**

Agost, R. (1999). «Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes». *Quaderns. Revista de traducción* 6, 173-192.

Agost, R., y Chaume, F. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

Aja Sánchez, J. L. (2019). *Introducción a la teoría de la traducción*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

- Baños, R. (2013). «La compensación como estrategia para recrear la conversación espontánea en el doblaje de comedias de situación». *TRANS: Revista de Traductología* (17), 71-84.
- Bordwell, D., y Thompson, K. (2004). *Film Art: An Introduction*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Botella Tejera, C. (2006). «La naturalización del humor en la traducción audiovisual (TAV): ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de Gomaespuma: Ali G Indahouse». *Tonos digital: revista de estudios filológicos* (12), 17 páginas.
- Cambridge English Dictionary and Thesaurus*. (2024). Cambridge: Universidad de Cambridge. Disponible en <https://dictionary.cambridge.org>
- Caprara, G., y Sisti, A. (2011). «Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtulado en Gomorra)». *AdVersus* (8), 150-169.
- Chaume, F. (2001): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», en R. Agost y F. Chaume, F: *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 77-88.
- (2008). «La compensación en traducción audiovisual». *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* (13), 71-84.
- Collins Online Dictionary*. (2024). En *Collins Dictionaries*. Disponible en <https://www.collinsdictionary.com/>
- Díaz Gandasegui, V. (2012). «Espectadores de falsos documentales. Los falsos documentales en la sociedad de la información». *Athenea Digital* 12(3), 153-162.
- Fry, D., y Lommel, A. (2003). *Guía de introducción al sector de la localización*. Suecia: LISA.
- García Martínez, A. (2004). «En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos)», en M. Díaz, J. Latorre y A. Vara: *Ecología de la Televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales. Actas del XVIII Congreso Internacional de Comunicación*. Pamplona: Eunate, 135-144.

- García, M. J. C. (1996). «La traducción del texto audiovisual», en E. Alonso Montilla, M. Bruña Cuevas y M. Muñoz Romero (coords.): *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 123-130.
- Gil Bardají, A., y Presas, M. (2008). *Procedimientos, técnicas estrategias; operadores del proceso traductor*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- González Davies, M., y Scott-Tennent, C. (2005). «A problem-solving and student-centred approach to the translation of cultural references». *Meta* 50(1), 160-179.
- Hight, C. (2007). «El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico». *Archivos de la Filmoteca* (57/58), 176-195.
- Jáuregui, E. (2008). «Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor». *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana* 3(1), 46-63.
- León, B. (2002). «La divulgación científica a través del género documental. Una aproximación histórica y conceptual». *Mediatika* (8), 69-82.
- López Ligeró, M. (2015). *El falso documental: evolución, estructura y argumentos del fake*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- (2006). «La Manipulación Del Texto: Sobre La Dualidad Extranjerización/ Familiarización en la Traducción del Humor En Textos Audiovisuales». *Sendebarr* (17), 219-231.
- (2008). *Humor y traducción. Los Simpsons cruzan la frontera*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- (2009). «El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿un problema o una ayuda?» *TRANS. Revista de Traductología* (13), 139-148

- Martínez Sierra, J. J., y Zabalbeascoa, P. (2017). «El humor como síntoma de la innovación en la investigación traductológica». *MonTI* (9), 29-48.
- Mateos, A. R. (2010). «El doblaje y subtítulado de películas alemanas: efectos para la transmisión lingüística y cultural». *Revista de filología alemana* (2), 131-141.
- Mayoral, R. (1998). «Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural». *Seminario de Traducción subordinada* (12). Granada: Universidad de Granada, 18 páginas.
- Nedergaard-Larsen, B. (1993). «Culture-bound problems in subtitling». *Perspectives* 1 (2), 207-240.
- Nida, E. (1999). «Lengua, cultura y traducción», en M.A. Vega y R. Martín-Gaitero: *Lengua y Cultura. Estudios en torno a la traducción: volumen II de las actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, 6 páginas.
- (2012). *Sobre la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Oxford Learner's Dictionaries*. (2024). Oxford: Universidad de Oxford. Disponible en <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>
- Paladines Castro, K. J. (2019). «La traducción en la localización de videojuegos». Trujillo: Universidad César Vallejo, 29 páginas.
- Ponce Márquez, N. (2008). «Diferentes aproximaciones al concepto de equivalencia en la traducción y su aplicación en la práctica profesional». *Revista electrónica de estudios filológicos* (15). Documento de Internet consultado el 29 de enero de 2024 en [www.um.es/tonosdigital](http://www.um.es/tonosdigital).
- Real Academia Española. (2024). *Diccionario de la lengua española* (23.<sup>a</sup> ed.). Disponible en <https://www.rae.es/dle/lengua>
- Sánchez, M. T. (2005). «Aspectos culturales en la localización de productos multimedia». *Quaderns: revista de traducción* (12), 151-160.

- Tamayo Masero, A., y Chaume, F. (2016). «Los códigos de significación del texto audiovisual: implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad». *Revista Linguae* (3), 301-335.
- Valle, M. T. G. S. (2002). «¿Traduces o localizas? La localización, futuro y presente de la traducción». En «El español, lengua de traducción: Actas del I congreso internacional». *El Español, Lengua de Traducción (ESLEtRA)*, 365-378.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French, and Spanish*. Frankfurt am Main y Nueva York: *Peter Lang AG*.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Madrid: *T&B editores*.
- Zabalbeascoa, P. (2001). «El texto audiovisual: factores semióticos y traducción». *Doble o nada* (1), 112-126.

## **6. ÍNDICE DE GRÁFICAS**

Gráfica 1. Porcentaje de aparición de cada una de las estrategias de traducción. .... 35