



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Facultad de Traducción e Interpretación



Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Facultad de Traducción e Interpretación

Doble Titulación de Grado en Traducción e Interpretación Inglés-Francés
Inglés-Alemán

Tabú, eufemismos y disfemismos. El caso de *Ted*

Lidia Martel Navarro

Curso: 2019/2020

Tutora: Marta González Quevedo

ÍNDICE

RESUMEN	3
ABSTRACT	3
1. INTRODUCCIÓN	4
1.1 Pertinencia, interés y actualidad del tema.....	4
1.2 Motivación	5
1.3 Hipótesis y objetivos.....	5
1.4 Fundamentos y bases del trabajo	6
1.5 Estructura del trabajo	6
2. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	7
2.1 Características del texto audiovisual y modalidades de la TAV.....	8
3. EL TABÚ	17
3.1 Origen y desarrollo del tabú.....	17
3.2 El eufemismo	19
3.3 El disfemismo	21
3.4 Eufemización y disfemización.....	24
4. CORPUS Y METODOLOGÍA	24
4.1 La película.....	25
4.2 Descripción de la metodología.....	26
5. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS	27
5.1 Disfemismos y eufemismos en el doblaje de <i>Ted</i>	28
5.2 Disfemismos y eufemismos en la subtitulación de <i>Ted</i>	33
5.3 Doblaje versus subtitulación	38
6. CONCLUSIONES	41
7. BIBLIOGRAFÍA	42

RESUMEN

En la actualidad, el ser humano se encuentra restringido y, en ocasiones, controlado por determinadas convenciones sociales que convierten distintas acciones y conductas consideradas extrañas, desagradables u ofensivas en tabúes. No se deben quebrantar ni de acción, ni de palabra. Esto último implica que no se deben verbalizar en voz alta ni escribir. Así, los tabúes sociales se concretan en tabúes de tipo lingüístico, es decir, términos y expresiones insultantes o que se refieren a temas delicados preferiblemente evitables. Como traductores este hecho nos interesa, porque nos condiciona e influye en el proceso de traducción. A veces elegimos mantenerlos, a veces los rompemos. En este Trabajo de Fin de Grado, nos centraremos en el tratamiento del tabú en el ámbito de la traducción audiovisual (TAV) con el ejemplo de la película estadounidense de comedia, *Ted* (2012). Para ello, en la fundamentación teórica, estudiaremos las características de la TAV y todo lo que esta implica. Posteriormente, profundizaremos en el tabú y en los mecanismos que surgen de este, la eufemización y la disfemización. Para la parte práctica, recopilaremos los distintos tabúes que aparecen en la versión original del largometraje y analizaremos las estrategias que se han aplicado ya sea suavizándolos (eufemismo) o endureciéndolos (disfemismo) tanto en el doblaje como en la subtitulación. De este modo, descubriremos qué resultados se han obtenido en cada caso.

Palabras clave: traducción audiovisual, tabú, eufemismo, disfemismo, doblaje, subtitulación

ABSTRACT

Currently, human beings are restricted and sometimes controlled by certain social conventions that turn different actions and behaviours considered strange, unpleasant or offensive into taboos. They must not be broken either in action or in word. The latter implies that they should not be spoken aloud or written. Thus, social taboos become linguistic taboos, this means terms and expressions that are insulting or refer to sensitive and avoidable subjects. As translator, this fact interests us, because it conditions and influences us in the translation process. Sometimes we choose to keep the taboo, sometimes we break it. In this final degree project, we will focus on the treatment of the taboo in the field of Audiovisual Translation (AVT) with the example of the American comedy film, *Ted* (2012). For this, in the theoretical foundation, we will study the characteristics of the AVT and everything that it implies. Subsequently, we will examine

in greater depth the taboo and the mechanisms that arise from it, euphemization and dysphemization. For the practical part, we will collect the different taboos that appear in the original version of the film and we will analyse the strategies that have been applied either by softening them (euphemism) or by hardening them (dysphemism) both in dubbing and in subtitling. In this way we will discover what results have been obtained in each case.

Key words: audiovisual translation, taboo, euphemism, dysphemism, dubbing, subtitling

1. INTRODUCCIÓN

En este Trabajo de Fin de Grado (TFG), analizaremos la película estadounidense *Ted* (2012), del director Seth Macfarlane, con el objetivo de estudiar qué tratamiento ha recibido el tabú durante el proceso de traducción. Nos centraremos en los mecanismos lingüísticos de la eufemización y la disfemización para descubrir qué propósito se perseguía y qué resultados se han obtenido.

1.1 PERTINENCIA, INTERÉS Y ACTUALIDAD DEL TEMA

Por una parte, vivimos en un mundo en el que cualquier comportamiento, acto o hecho puede ser juzgado como tabú. A pesar de que no es algo nuevo para el ser humano, ya que ha convivido con ello desde sus orígenes más primitivos, este fenómeno es tan poderoso que limita incluso nuestra forma de comunicarnos. Convierte los términos que denotan esas realidades interdictas en tabúes lingüísticos, cuya ruptura puede suponer una grave ofensa individual o colectiva. Puede que creamos ser libres de este control, pero no es así; nuestro modo de actuar y hablar se subordina a la situación comunicativa en la que estemos y al receptor al que nos dirijamos. Como traductores, nuestra principal herramienta de trabajo es la palabra. Aun así, no solo estamos condicionados por las normas y convenciones de esta profesión, sino también por esta interdicción lingüística. Por ello, este tema merece todo el estudio e interés posible, especialmente, desde nuestro punto de vista como expertos de la comunicación que deben construir puentes entre distintas lenguas y culturas.

Por otra parte, nos hemos centrado en la Traducción Audiovisual (TAV) porque, sea cual sea el formato en el que se trabaja (cine, televisión, plataformas digitales, etc.), posee una gran difusión, llega a un gran número de destinatarios y está en constante evolución. Gracias al desarrollo de nuevas tecnologías, a la demanda de materiales audiovisuales y

a la creciente producción de la industria, la TAV se ha convertido en uno de los máximos exponentes de la adaptación lingüística y cultural.

Cierto es que España cuenta con películas nacionales bastante taquilleras como *Lo imposible* (2012), *Ocho apellidos vascos* (2014) o *Lo dejo cuando quiera* (2019). No obstante, hay que aceptar que, en nuestro país, las películas y series que más se visualizan suelen producirse en el extranjero. En esta investigación hemos optado por una película de origen estadounidense, para analizar el tratamiento que ha recibido el tabú *importado* en la traducción y adaptación hacia la lengua y cultura española como hablantes nativos.

1.2 MOTIVACIÓN

Como ya hemos adelantado en el apartado anterior, hemos elegido este tema porque es una realidad que puede pasar desapercibida, pero que influye en gran medida en nuestra profesión. Resulta relevante, además, averiguar cómo se trabaja con el tabú lingüístico y qué resultados se consiguen con las decisiones que se toman en el proceso de traducción. Saber hasta qué punto se puede o debe llegar en una traducción de elementos interdictos es fundamental para los traductores, ya que las soluciones que adopte pueden transformar un gran éxito, ya sea un libro o una película, en un auténtico fracaso. Respecto a nuestra preferencia por *Ted*, podemos adelantar que tanto el género al que pertenece, como la calificación por edades que ha recibido (en España y en Estados Unidos) han inclinado la balanza a su favor. Esperamos hallar en ella las respuestas a nuestras preguntas.

Asimismo, otro motivo importante es nuestro deseo de arrojar un poco de luz sobre los eufemismos y los disfemismos. En la TAV, encontramos los mecanismos de eufemización y disfemización. Sin embargo, el uso más habitual de otras normas de traducción parece haber descartado estas opciones tan válidas y necesarias como el resto. Por ello, queremos demostrar que tienen una gran relevancia y que son herramientas imprescindibles para los traductores.

1.3 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Partimos de la realidad en la que vivimos, una realidad en la que, desde el origen de las sociedades y culturas más primitivas, ha existido el tabú. Aún en la actualidad, convivimos con ciertos temas y asuntos que, por los motivos que especificaremos en el apartado teórico, se eluden. Pero no solo se evita pensarlos o llevarlos a cabo, sino también nombrarlos, lo que da lugar al tabú lingüístico. Sin embargo, el ser humano, en su libertad de acción y expresión, elige cómo va a proceder y qué va a decir.

Por lo tanto, nuestra hipótesis es que, como traductores, esta situación nos afecta e influye en muchas de las decisiones que tomamos en el proceso de traducción, en este caso, de la TAV. De esta manera, queremos demostrar que las decisiones lingüísticas que se toman en este campo, ya sea para sortear ese bache que constituye la prohibición (eufemismo), o para lanzarse de lleno e intensificarla (disfemismo), están absolutamente relacionadas con el tabú y poseen una gran relevancia en esta modalidad.

1.4 FUNDAMENTOS Y BASES DEL TRABAJO

Antes de comenzar con este TFG, ya teníamos una idea general sobre el tabú, los eufemismos y disfemismos. Por ello, nuestro primer paso fue elegir *Ted* (2012) para poder extraer las muestras que más tarde analizaríamos. Una vez hecho esto, debíamos centrarnos en la fundamentación teórica para investigar los conceptos y la terminología que emplearíamos en el estudio de las muestras.

Por una parte, para presentar las bases de la TAV, sus características y modalidades, hemos utilizado principalmente las obras de cinco autores: Chaume (2004), Agost (1999), Bartoll (2015), Rica Peromingo (2016) y Mayoral (2001). La sencillez, claridad y precisión con las que definen y describen nos han ayudado a configurar el bloque inicial de este trabajo.

Por otra parte, hemos tenido que profundizar en el mundo del tabú para llegar hasta el eufemismo y el disfemismo. En este caso, nuestra lista de referencias es más extensa y la descubriremos de forma general. Para introducir el origen del tabú nombramos a Freud (1975), para las explicaciones lingüísticas nos basamos en Casas Gómez (2013), Crespo Fernández (2005), Montero Cartelle (1979/1996) y Chamizo Domínguez (2004); para las estrategias eufemísticas y disfemísticas nos centramos en Crespo Fernández y Lujan García (2018); finalmente, alcanzamos los mecanismos de eufemización y disfemización con Martí Ferriol (2013).

Tras leer y descartar la información que nos iba a ser útil, realizamos la clasificación y examinamos los resultados que hemos obtenido.

1.5 ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Hemos decidido organizar este TFG en cinco partes. Las dos primeras corresponden al marco teórico que comenzamos con la definición de la TAV. Proseguimos presentando las características del texto audiovisual, en las que incluimos los canales acústicos y visuales, así como, las modalidades en las que se centra nuestra investigación, el doblaje

y la subtitulación. A continuación, introducimos nuestro eje central, el tabú. Partimos de sus orígenes hasta llegar al tabú en la actualidad y a los dos conceptos que derivan de él, el eufemismo y el disfemismo. Nos detenemos en sus características y en los mecanismos lingüísticos que se emplean en ambos casos y que exponemos en una tabla. Finalmente, concluimos el bloque teórico con la eufemización y la disfemización, es decir, la aplicación de estos dos conceptos en la TAV.

El siguiente paso es mostrar el corpus y la metodología. Iniciamos con una breve introducción del género al que pertenece nuestro largometraje y aclaramos los motivos por los que lo hemos elegido. Seguimos con un breve resumen de la película y describimos algunos datos importantes sobre ella. Para terminar, explicamos la metodología que hemos empleado para elaborar esta investigación, en la que añadimos un ejemplo de nuestra forma de clasificar.

Ya solo queda analizar los datos. Hemos dividido los resultados dependiendo de la modalidad en la que se han recogido y, dentro de cada modalidad, se han expuesto primero los disfemismos y, luego, los eufemismos. Acabamos esta parte con la comparación de ciertas muestras tanto en el doblaje, como en la subtitulación.

Como no puede ser de otra forma, terminamos con las conclusiones que hemos obtenido para comprobar si nuestra hipótesis era correcta y si nuestros objetivos se han cumplido.

2. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

En el siguiente capítulo, vamos a presentar qué se entiende por Traducción Audiovisual con las distintas aportaciones de varios autores. Posteriormente, expondremos las características de los textos audiovisuales, que servirán a su vez para aclarar las de la TAV. Para finalizar, repasaremos las distintas modalidades de la TAV, centrándonos en las que son relevantes para este TFG, que son la subtitulación y el doblaje.

En primer lugar, es necesario saber de qué estamos hablando cuando nos referimos a la Traducción Audiovisual. Con el objetivo de ilustrar este concepto, vamos a emplear una serie de definiciones. En palabras de Chaume (2004:30) «la traducción audiovisual es una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia lingüística». Si elegimos otra definición como, por ejemplo, la de Bartoll (2015:41) vemos que «la traducción audiovisual es la traslación de textos audiovisuales, aquellos que transmiten la información de manera dinámico-temporal mediante el canal acústico, el canal visual, o ambos a la vez». Sin embargo, Hurtado va un paso más allá y

amplía estas definiciones tan breves de la siguiente manera (2001:77): «Por traducción audiovisual nos referimos a la traducción para cine, televisión o vídeo, de textos audiovisuales de todo tipo (películas, telefilmes, documentales, etc.) en diversas modalidades: voces superpuestas, doblaje, subtitulación e interpretación simultánea de películas».

A pesar de que Hurtado no haga mención alguna del texto audiovisual, este está, sin duda, íntimamente relacionado con la TAV. En palabras de Chaume (2004:15), podemos definir el texto audiovisual como «un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no solo el código lingüístico». Cuando distinguimos estos dos canales, aludimos al «canal físico de percepción por el cual se transmite una determinada señal» (*Ibid.*:16).

2.1 CARACTERÍSTICAS DEL TEXTO AUDIOVISUAL Y MODALIDADES DE LA TAV

En cuanto a la caracterización de los textos audiovisuales, destaca Agost (1999:24), que distingue tres puntos de vista en relación con este tema: «el pragmático, por el tipo de participantes en el acto comunicativo, por las situaciones de comunicación y por la intención comunicativa»; «el de la situación comunicativa, por las variedades de uso y de usuario» y «el semiótico, por el género». Basándonos en esta división y en el estudio llevado a cabo por esta autora (*Ibid.*:24-25), diremos que este tipo de texto tiene un alcance prácticamente ilimitado y que cuenta con un público heterogéneo e indeterminado. Además, existe una gran multitud de emisores, lo que también condiciona la traducción, junto al interés económico de las grandes cadenas y productoras. Asimismo, la intención comunicativa varía. Desde informar hasta entretener, pasando por la manipulación, lo que influye en la elección de los elementos pragmáticos que se van a emplear. Por su parte, la temática puede ser infinita y los niveles de la lengua o registros también. El traductor puede encontrarse con dialectos, lenguajes especializados y registros coloquiales, entre otros. Por último, la clasificación de estos textos es bastante general: documentales, reportajes, películas, debates, etc.

Si nos centramos en la TAV, no podemos negar que una de sus características principales es que el receptor recibe la información de forma simultánea a través de dos canales de comunicación diferentes, el visual y el acústico (Chaume 2004:30). Esto quiere decir, de acuerdo con Agost (1999:15), que en la TAV contamos con «un código oral (las voces

que oímos), un código escrito (los guiones) y un código visual (las imágenes)». Cabe destacar la aparición del término «código», que Chaume (2004:17) entiende como «aquellos sistemas de significación adoptados convencionalmente por una comunidad cultural; estos sistemas disponen de sus propias reglas convencionales y transmiten ciertos significados por acuerdo de la comunidad».

Como podemos apreciar, han surgido ciertos conceptos como *canal* y *código* que requieren una explicación algo más detallada, puesto que de acuerdo con Chaume (2001:79):

El significado transmitido a través de cada uno de los códigos, así como, especialmente, el significado extra que se produce mediante la interacción de los diferentes códigos de significación en cada momento, dota a los textos audiovisuales de su particular idiosincrasia y resume la especificidad de los textos objeto de este estudio.

A continuación, procedemos a exponer, de manera general, los distintos aspectos que componen el canal visual y el canal acústico.

2.1.1 El canal acústico

Dentro de este canal, Chaume distingue cinco códigos distintos (2004:167): el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical, el código de efectos especiales y el código de colocación de sonido. Hacen referencia a todo lo que percibimos a través del canal acústico.

En primer lugar, hallamos el código lingüístico que se explica de la siguiente manera (*Ibid.*:167):

El código lingüístico transmitido a través del canal acústico llega al espectador mediante un modo de discurso oral. En él incluimos todas las intervenciones orales (excepto las paralingüísticas) de los personajes de filme, diegético y extradiegéticos, y en ambos casos, tanto las de aquellos personajes que se encuentran en pantalla (ON), como las de los que se encuentran fuera de pantalla (OFF).

En otras palabras, «[...]comprende los monólogos y diálogos de los personajes de pantalla o del narrador del texto audiovisual» (Chaume y Tamayo 2016:307).

En segundo lugar, detectamos el código paralingüístico que comprende «la información no verbal» (Chaume 2004:186). Esto es, de acuerdo con Bartoll (2015:20), «[...] las cualidades no verbales de la voz que van relacionadas a expresiones de emociones como los gritos, los suspiros o las risas». Aunque Chaume y Tamayo (2016:310) definen la paralingüística de forma más completa como «los componentes no verbales del lenguaje

humano que se transmiten a través de la voz o de los órganos de fonación humanos y abarca todo aquello que somos capaces de percibir a través del ritmo, la prosodia, el volumen, el tono de la voz, las pausas, etc.».

En tercer lugar, percibimos el código musical que comprende «tanto la música ambiental como la música argumental o diegética que es susceptible de traducirse, bien porque se traduce la letra de las canciones, o bien porque se sustituye la música» (*Ibid.*:312). Las canciones no suelen traducirse, excepto cuando se trata de películas infantiles o cuando tienen relación con la trama (Bartoll 2015:22).

En cuarto lugar, localizamos el código de efectos especiales que «[...] en términos generales, se respetan, a no ser que dificulten la audición de la grabación en lengua meta» (Chaume 2004:206). No obstante, tal y como Chaume y Tamayo (2016:314) afirman «[...] nada, ni los efectos especiales, se deja al azar en la producción de un texto audiovisual y, en contadas ocasiones, puede haber una relación directa entre el código lingüístico y los efectos especiales».

En quinto lugar, destacamos el código de colocación de sonido que, según Chaume (2004:209), «se corresponde con la procedencia de las voces de los personajes». De esta forma, identificamos dos tipos de sonido (*Ibid.*:210):

1. Diegético, es decir, procede de los personajes que forman parte de la historia o aparecen en pantalla en el momento de la intervención.
2. No diegético, esto es, que procede de personajes que no forman parte de la historia o no aparecen en pantalla en el momento de la intervención.

2.1.2 El canal visual

Dentro de este canal también se diferencian cinco códigos (*Ibid.*:22-25): el código iconográfico, el código fotográfico, el código de planificación, el código de movilidad y el código gráfico.

Dentro del código iconográfico, aparecen tres tipos de signos distintos: los índices, los iconos y los símbolos (Peirce 1931, citado en Chaume 2004:228).

- Los índices hacen referencia a objetos con los que están relacionados, pero sin explicitar el tipo de relación que mantienen. El traductor audiovisual no los representa en su traducción porque tal y como Chaume (2004:228-229) afirma «el

guionista y el director del filme, precisamente, utilizan los índices para evitar verbalizar el referente al que los índices señalan».

- Los iconos son «objetos, figuras e imágenes que representan algo sobre la cultura origen» (Chaume y Tamayo 2016:319), aunque «[...] el reto para el traductor se producirá cuando aparezca un icono que represente un objeto o figura conocidos para la cultura origen pero no para la cultura meta» (Chaume 2004:230).
- Los símbolos se vinculan a aquello que representan según las convenciones de la cultura en la que se encuentra, como la cruz roja o la hoz (*Ibid.*:230).

En cualquiera de los tres casos, el traductor deberá estudiar si el significado que connotan los índices, iconos y símbolos pertenece en exclusiva a la cultura origen (CO) y, por tanto, podría no entenderse y perderse por completo en la cultura meta (CM). Si este fuera el caso, se explicitarían en la traducción, aunque siempre respetando el género del texto, su función y su receptor (*Ibid.*:229-30).

Respecto al código fotográfico, cabe destacar la importancia de aspectos como la perspectiva, la iluminación y el color a la hora de traducir y de elegir los elementos lingüísticos más adecuados a cada escena. Por ejemplo, según se empleen colores oscuros, iluminaciones tenues o perspectivas alejadas, el traductor tendrá que adecuar el registro lingüístico para comunicar la información que estas variaciones están transmitiendo (*Ibid.*:253).

Tal y como su nombre indica, el código de planificación tiene que ver con los distintos planos. De acuerdo con Chaume, «los planos se pueden analizar desde el punto de vista de su tamaño, de su duración, de la distancia y de la movilidad». Sin embargo, el traductor prefiere clasificarlos por su tamaño y, de esta manera, se dividen en: «plano general, plano americano, plano medio, primer plano, primerísimo plano, plano de detalle, plano de conjunto y plano máster» (*Ibid.*:254). De cara a la tarea de traducción, este código es muy importante debido al movimiento labial, ya que ciertos planos como el primer o el primerísimo plano atraen la atención al rostro de los personajes. El traductor debe elegir los elementos lingüísticos con absoluto cuidado y esmero para que las palabras en la lengua meta (LM) concuerden con la articulación de la lengua origen (LO) (*Ibid.*:255).

En el código de movilidad, se disciernen dos puntos de vista respecto a la movilidad (*Ibid.*:260): «la movilidad de los objetos y personas dentro de una imagen, y la movilidad de la cámara con respecto a lo filmado». A su vez, dentro del primer punto, se aprecian

tres aspectos: la proxémica, la cinésica y los movimientos de articulación bucal (*Ibid.*:24-25).

- La proxémica designa la distancia que mantienen los personajes entre sí y con la cámara.
- Por su parte, la cinésica alude a los gestos y movimientos de los personajes.
- Por último, los movimientos de articulación bucal delimitan la duración de las oraciones en LM que deben iniciar cuando el personaje comienza a mover los labios y deben durar hasta que cesa por completo.

Para finalizar, nos quedan los códigos gráficos que se representan a través del código lingüístico y son los intertítulos (o didascalias), los títulos, los textos y los subtítulos (Chaume 2004:25).

Chaume (*Ibid.*:282) define los intertítulos o didascalias como: «[...] aquellas muestras textuales que sirven para integrar todo lo que presentan las imágenes. [...] Tienen la función de explicar el contenido de las imágenes, de servir de nexo entre una y otra imagen, y también pueden encontrarse en las propias imágenes».

Los títulos son «aquellas muestras textuales que aparecen al principio y al final de un texto audiovisual» (*Ibid.*:285). Los subtítulos pueden ser tanto la modalidad de la TAV, como una forma de remarcar algún pensamiento, una canción o un texto en otra lengua (*Ibid.*:288). Finalmente, los textos son muestras gráficas reales que se mantienen en la grabación y pueden ser diegéticos o no diegéticos (*Ibid.*:290).

Una vez desvelados los misterios escondidos tras el canal acústico y visual, es necesario regresar al tema central de este apartado, aunque sin olvidarnos de que toda la explicación anterior es de gran relevancia para la TAV, ya que en palabras de Bernal (2002:36) «en contraste con otros tipos de traducción, aquí debemos prestar atención también a los códigos del canal visual y del canal acústico, no para traducir su mensaje, sino para ceñirnos a su información de modo que no se produzcan incoherencias entre texto e imagen».

En cuanto a este último punto, Mayoral, Gallardo y Kelly hablan de «la relación que existe entre la información transmitida a través de los diferentes medios y canales» (1986:98). A partir de esta relación, presentan un concepto fundamental para la TAV conocido como *sincronismo* que consiste en «la concordancia entre señales emitidas a fin

de comunicar un mismo mensaje» (*Ibid.*:99). Existen distintos tipos de sincronismo: temporal, espacial, de contenido, fonético y de caracterización.

- El temporal hace referencia a la «concordancia en el tiempo de las distintas señales que comunican una unidad de información».
- El espacial se ocupa de que «las señales no ocupen ni más ni menos espacio del que les corresponde».
- El de contenido se encarga de que no exista ninguna contradicción entre la información transmitidas por los distintos canales y el mensaje global.
- El fonético corresponde a la conexión entre los diálogos hablados y los movimientos labiales de los personajes.
- El de caracterización trata «la armonía entre la imagen del personaje y la voz y palabras que se ponen en boca de este».

Es imprescindible que el traductor respete estas concordancias durante el proceso de traducción para obtener un buen resultado.

No obstante, para concluir con todo lo que integra la TAV, es necesario comentar sus dos últimas características: los aspectos técnicos y los aspectos lingüísticos (Rica Peromingo 2016:20-21). En cuanto a lo primero, Rica Peromingo (*Ibid.*:21) alude a los programas informáticos y a otras tecnologías empleadas en la traducción, con las distintas limitaciones que conllevan. Respecto a lo segundo, este autor se remite claramente a aquellos elementos lingüísticos que provocan dificultades a la hora de traducir como las referencias culturales, los refranes, las variedades dialectales y el humor, entre otros. Asimismo, también considera el «binomio canal visual-canal auditivo» y los inconvenientes que ofrece y que obligan a «ajustar y sincronizar la traducción desde el punto de vista lingüístico».

2.1.3 Modalidades de la TAV: doblaje y subtitulación

Como ya hemos completado nuestra explicación sobre las características del texto audiovisual y de la TAV, ha llegado el momento de pasar al siguiente subapartado. Existen varias modalidades de traducción audiovisual aunque, como la propia Agost (1999:16) asegura, «A la hora de hablar de las modalidades de traducción audiovisual hemos de tener presente que no todos los autores utilizan la misma terminología».

Para este TFG, hemos decidido emplear la división realizada por Agost debido a su claridad y sencillez. Según esta autora (*Ibid.*:16-20), existen cuatro modalidades de

traducción audiovisual: doblaje, subtitulación, voces superpuestas o *voice-over* e interpretación simultánea. A esta lista, Mayoral (1986:20) añade la narración y el *half-dubbing* o doblaje parcial. Sin embargo, solo vamos a centrarnos en el doblaje y la subtitulación que esclareceremos a continuación.

2.1.3.1 El doblaje

Agost (1999:16) define de forma breve el doblaje como «la sustitución de una banda sonora original por otra». Con más detalle, Chaume (2004:32) determina que «consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores».

Lo que está claro es que «el doblaje es un proceso complejo que se caracteriza por la necesidad de sincronía entre las voces de los dobladores y las imágenes del texto audiovisual» (Agost 1999:58-59). Cabe destacar que «este sincronismo afecta no sólo a la relación que existe entre la palabra y la imagen, sino también al contenido del texto traducido y a la interpretación de los dobladores».

Ya hemos tratado el tema del sincronismo y sabemos que existen diversos tipos. En este caso, se distinguen solo tres (*Ibid.*:16-17): el sincronismo de contenido, el de caracterización y el sincronismo visual, que engloba la sincronía fonética, la isocronía y la sincronía quinésica (*Ibid.*:65). Aunque, la aplicación de estos sincronismos puede variar según el medio al que se dirija; por ejemplo, el doblaje para el cine exige un mayor cuidado debido al tamaño de la pantalla y a su gran detalle.

Es necesario explicar los conceptos de isocronía y sincronía quinésica, ya que la sincronía fonética (también conocida como *sincronía labial*) ya la conocemos. La isocronía se basa en modificar la extensión las oraciones originales en la traducción para que las nuevas tengan la misma duración y coincidan con los movimientos labiales del actor (*Ibid.*:66). Respecto a la sincronía quinésica, esta se ocupa de la coherencia entre la traducción y el lenguaje corporal (movimientos, gestos) del actor (*Ibid.*:67).

Para finalizar con este subapartado, no podemos olvidarnos de las convenciones del doblaje en España. Chaume (2004:95) habla de «la unidad de traducción audiovisual», conocida como toma o *take*, que «suele consistir en un fragmento escrito de unos cinco a diez renglones». Las convenciones se fundamentan en esta unidad y son las siguientes (*Ibid.*:95):

- En una misma toma, la intervención de un actor no puede superar las cinco líneas.
- A su vez, una toma no puede exceder las diez líneas de extensión.
- La toma se cortará si existe una pausa de más de 15 segundos en el texto audiovisual.
- Se aconseja cambiar de toma si se produce un cambio de escena.

Dentro de las convenciones se encuentran los símbolos de doblaje que todo traductor debe conocer y añadir en su traducción, normalmente, delante de la intervención del personaje (*Ibid.*:96-97). Como ejemplos, tenemos:

- (OFF) cuando el personaje que habla no aparece en pantalla.
- (ON) cuando el personaje que habla aparece en pantalla y su boca se ve con claridad.
- (DE) cuando el personaje que habla aparece en pantalla, pero está de espaldas.
- (SB) cuando el personaje que habla aparece en pantalla, pero su boca no se ve.

Aunque la lista continúa, lo importante es saber que forman parte del doblaje.

Como conclusión, destacamos las palabras de Agost (1999:17): «(...) el traductor tiene que intentar superar las restricciones antes mencionadas y hacer que su traducción sea tan natural y creíble como en el discurso oral del texto original».

2.1.3.2 La subtitulación

Para Chaume (2004:33), la subtitulación «[...] consiste en incorporar un texto escrito (subtítulos) en la lengua meta a la pantalla en donde se exhibe una película en versión original, de modo que estos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla». Como Rica Peromingo (2016:92) pone de manifiesto:

«[...] [la subtitulación] implica el trasvase del código oral (lo que se escucha en el producto audiovisual) al código escrito (las líneas de subtítulos que aparecen en pantalla), y al mismo tiempo, el trasvase de una lengua (el texto original que se escucha) a otra (la lengua en la que se escriben los subtítulos en pantalla)».

Una de las mayores dificultades de esta modalidad, según Agost (1999:17), es «la necesidad de sintetizar lo que los actores dicen en pantalla», ya que el traductor también se enfrenta a ciertas convenciones que debe respetar.

En primer lugar, «un subtítulo no puede exceder las dos líneas, de entre 28 y 40 caracteres cada una, según el medio en que se exhibirá el texto audiovisual» (Chaume 2004:99). Aunque la media más generalizada suele estar entre los 32 y los 35 caracteres. Cuando

nos referimos a *caracteres*, hablamos de «toda letra o signo (incluidos los espacios) empleados en los subtítulos» (Rica Peromingo 2016:97). El número de caracteres está relacionado con la velocidad de lectura de los espectadores que, «según diversos estudios, [...] ronda los 12 caracteres por segundo» (*Ibid.*:100).

En España, «el vídeo doméstico suele aceptar subtítulos de 40 caracteres, la televisión suele preferir subtítulos de 32-35 caracteres -aunque tiende a ser flexible- y el cine trabaja con subtítulos de unos 32 caracteres por línea» (Chaume 2004:100). Además, como añade Rica Peromingo (2016:97): «los subtítulos tienen un máximo de dos líneas», aunque, si es posible, se prefieren los subtítulos que ocupan una línea a los que ocupan dos (Chaume 2004:100). Si es necesario dividir el subtítulo en dos líneas, no se separarán «[...] las unidades sintáctico-semánticas propias de la lengua» como el artículo de su sustantivo (Rica Peromingo 2016:97-98).

En segundo lugar, encontramos la disposición de los subtítulos que, según Rica Peromingo (*Ibid.*:97), «[...] deben aparecer centrados en la pantalla». También suelen ser de color blanco, a pesar de poder utilizarse otros colores de ser necesario. Permanecerán en pantalla, como mínimo, «entre 1 segundo y 16 fotogramas». Como máximo, si es de una sola línea estará cuatro segundos y si es de dos, seis segundos. Asimismo, para que el espectador identifique el cambio de subtítulos, habrá que dejar 100 milisegundos entre uno y otro (*Ibid.*:101).

En tercer lugar, cabe destacar el sincronismo, esto es la «[...] correspondencia entre el principio y el final de cada intervención en el original y el principio y el final del subtítulo» (Agost 1999:18). A esto hay que sumarle que los subtítulos tienen que respetar, dentro de lo que cabe y si es posible, los cambios y cortes de plano (Rica Peromingo 2016:102).

En cuarto lugar, existe una serie de convenciones ortotipográficas (Ivarsson 1992, citado en Chaume 2004:99), pero solo nombraremos algunas:

- No emplear el guion para dividir las palabras.
- Evitar usar los puntos suspensivos para indicar *etcétera*.
- Evitar, si es posible, el uso de la coma.
- No emplear paréntesis.
- Utilizar la cursiva para marcar a aquellos personajes en OFF.

En último lugar, pero no menos importante, queda mencionar la importancia de sintetizar. Todas las convenciones que hemos explicado exigen que el traductor mantenga solo la información necesaria para entender y seguir la película con facilidad (Agost 1999:18). Para lograr esta misión, habrá que «prescindir de la información redundante» (Chaume 2004:103-104) como los vocativos, los conectores y marcadores del discurso, las interjecciones, las repeticiones y las redundancias con la imagen, entre otras.

3. EL TABÚ

En este capítulo, abordaremos el tema central del presente TFG: el tabú, que constituye el punto de partida de nuestra investigación. Explicitaremos cómo nació este concepto y nos centraremos en el impacto que tiene en el lenguaje. A partir de ahí, abarcaremos los eufemismos y disfemismos: qué son, en qué consisten, cómo han evolucionado, hasta finalizar con los procesos de eufemización y disfemización como normas de la TAV.

3.1 ORIGEN Y DESARROLLO DEL TABÚ

Según Freud (1975:29), la palabra *tabú* es propia de las lenguas polinesias y traducirla supone una gran dificultad porque «no poseemos ya la noción correspondiente». Asimismo, presenta una gran complejidad debido a su significado.

Para nosotros, presenta el tabú dos significaciones opuestas: la de lo sagrado o consagrado y la de lo inquietante, peligrosos, prohibido o impuro. [...] El concepto de tabú entraña, pues, una idea de reserva y, en efecto, el tabú se manifiesta esencialmente en prohibiciones y restricciones. Nuestra expresión «temor sagrado» presentaría en muchas ocasiones un sentido coincidente con el de tabú (*Ibid.*:29-30).

Si analizamos este concepto, podríamos decir que, originalmente, denotaba tres nociones: «a) el carácter sagrado (o impuro) de personas u objetos; b) la naturaleza de la prohibición que de este carácter emana, y c) la consagración (o impurificación) resultante de la violación de la misma» (Northcote W. Thomas, citado en Freud 1975:30).

A modo de resumen, diremos que el tabú comprende ciertas restricciones y prohibiciones sin ningún tipo de fundamento, que los pueblos primitivos cumplían a rajatabla por temor a lo que podría ocurrir si las violaban (*Ibid.*:33).

A pesar de su origen polinesio, Casas Gómez (1986:16-17) declara que este concepto se introdujo en la lengua española por el inglés *taboo*. De hecho, en la versión digital de la *Enciclopedia Británica* hallamos la historia de este descubrimiento.

The term *taboo* is of Polynesian origin and was first noted by Captain James Cook during his visit to Tonga in 1771; he introduced it into the English language, after which it achieved

widespread currency. Although taboos are often associated with the Polynesian cultures of the South Pacific, they have proved to be present in virtually all societies past and present.

Como ya hemos explicado, la noción del tabú es prácticamente primigenia, pero, sin duda, sigue presente en las sociedades modernas. Hay quien afirma, incluso, que «Far from being a relic of the past, taboo is deeply woven into every society nowadays» (Crespo Fernández 2018:9).

En la actualidad, existen diversos temas de los que no se habla y que constituyen tabúes por tres motivos (Crespo Fernández 2005:15): el miedo, el pudor y el respeto. Basándose en estas tres causas, Crespo Fernández (*Ibid.*:16) realiza una clasificación por subcategorías:

- En cuanto al miedo, resaltan los temas de la muerte, la enfermedad (grados de gravedad y consecuencias) y lo sobrenatural (la religión y lo desconocido).
- Respecto al pudor, destaca el sexo (el acto en sí mismo, las partes del cuerpo involucradas y las conductas sexuales) y las funciones corporales.
- Por último, dentro del respeto hacia el receptor para evitar cualquier discusión, se distinguen la falta de cortesía, las diferencias personales (la raza, el sexo, las deficiencias físicas o psíquicas) y los contextos desfavorecidos (dependencias, pobreza, violencia).

Como podemos apreciar, nos enfrentamos a todas estas cuestiones en nuestro día a día, ya que nos rodean y, por supuesto, afectan a nuestra elección del lenguaje. «El tabú social conduce inevitablemente al tabú lingüístico como manifestación verbal de los tabúes que recaen sobre un determinado individuo o grupo social» (*Ibid.*:17).

Así nos referimos al tabú lingüístico, también conocido como interdicción lingüística, que Coseriu define como «el fenómeno por el cual ciertas palabras relacionadas con supersticiones y creencias se evitan y se sustituyen por préstamos, eufemismos, circunlocuciones, metáforas, antífrasis, etc.» (1977:90).

Otros autores como Allan y Burridge lo explican de la siguiente manera (2006:1-2):

People constantly censor the language they use. [...] Taboo and the consequent censoring of language motivate language change by promoting the creation of highly inventive and often playful new expressions, or new meanings for old expressions, causing existing vocabulary to be abandoned.

Sin embargo, Casas Gómez presenta una definición en la que tiene en cuenta el carácter original del tabú (1986:20-21):

El tabú lingüístico, llamado también interdicción de vocabulario, tiene sus raíces en las sociedades primitivas. [...] Así, una expresión tabú se evita porque el hablante primitivo cree evocar con la palabra la cosa misma. Se trata, en consecuencia, de una total identificación del nombre con la cosa significada.

Para concluir y siguiendo la línea original de la noción *tabú*, es necesario realizar un pequeño psicoanálisis. Los pueblos primitivos que nombramos anteriormente tenían un doble pensamiento, que Freud ilustra como «una actitud ambivalente» (1975:47), ya que desean profanar esos tabúes que les rodean, pero el temor a llevarlo a cabo les paraliza. Temor y deseo se unen en una reñida batalla psicológica en la que, dependiendo de la persona, ganará un bando u otro. Esta lucha, como ya hemos visto, también se aplica al plano lingüístico y así nacen los eufemismos y los disfemismos de los que hablaremos a continuación.

3.2 EL EUFEMISMO

De acuerdo con el diccionario de la *Real Academia Española* (2020), en su versión electrónica, este vocablo procede «Del latín *euphemismus*, y este del griego εὐφημισμός *euphēmismós*» y supone la «Manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante». Por lo tanto, si retomamos la conclusión del apartado anterior, el eufemismo supondría la victoria del temor frente al deseo.

No obstante, originalmente esta palabra formaba parte del vocabulario sagrado, lo que explica su conexión con el mundo religioso. Autores como Zumthor (1953:177) subrayan la transformación que ha sufrido el eufemismo que, aunque en sus inicios era un «fenómeno psicológico primario», a medida que el ser humano pierde ese carácter primitivo, el eufemismo también se despoja de su valor religioso y cumple una función más moral e, incluso, «estética».

Zumthor (*Ibid.*:177) recalca una idea muy importante para la comprensión de este concepto, el ideal del decoro y de la armonía colectiva a los que se encuentra unido tras perder su valor religioso. Además del temor, se introduce la importancia de la presión social, del círculo externo, lo que, según Montero Cartelle (1981:22), «quiere decir que la motivación que induce al hombre actual al eufemismo es [...] el desasosiego que produce la actualización de aquellas formas lingüísticas que han sido proscriptas por la sociedad». Así, en la actualidad, el uso del eufemismo se basa en causas sociales («la

presión del medio cultural sobre el individuo») y en causas afectivas-asociativas, porque se ha perdido el temor a la palabra en sí misma, pero continúa el temor a lo que esta connota o a lo que se le asocia (*Ibid.*:21-22).

Como podemos apreciar, se trata de un fenómeno complejo y hemos decidido emplear la definición de Casas Gómez para ilustrarlo (1986:35-36):

[...] un acto de habla, como la actualización discursiva por parte del hablante de unos sustitutos léxicos -habituales o lexicalizados u ocasionales o creativos- que, a través de un conjunto de recursos lingüísticos y paralingüísticos, permiten, en un contexto y situación pragmática determinada, neutralizar léxicamente el término interdicto.

Lo interesante de esta definición es la expresión «sustitutos léxicos», ya que realmente es lo que trataremos en la parte práctica de este TFG, los distintos sustitutos tanto eufemísticos, como disfemísticos.

3.2.1 Características del eufemismo

Si partimos de las palabras de Orr (1953:167) sobre el eufemismo podríamos afirmar que la exactitud y precisión que posee están sujetas a una gran variabilidad. De esta forma, comprendemos que una de sus características es lo que Casas Gómez llama «su relatividad, su inestabilidad tanto espacial como temporal» (1986:40). La razón es sencilla, no todos los individuos tienen o respetan los mismos tabúes. Estos, así como sus eufemismos correspondientes, varían según la época y el lugar en el que vivan los sujetos, la cultura a la que pertenezcan, el sexo, la edad y la formación que posean (Montero Cartelle 1981:31).

Igualmente, la vida del eufemismo pasa por tres fases diferentes que Chamizo Domínguez (2004:46) clasifica de la siguiente manera:

- «Eufemismo novedoso». Aquel que, a pesar de surgir de forma espontánea en un determinado momento, es comprendido por los receptores gracias al contexto en el que se encuentran.
- «Eufemismo semilexicalizado». Aquel que forma parte de una lengua y se emplea y comprende sin ningún problema, pero sigue distinguiéndose como eufemismo.
- «Eufemismo lexicalizado o muerto». Aquel que no se reconoce como eufemismo porque el hablante ya no conoce el «significado literal original» de la palabra.

Aunque no debemos olvidar que el eufemismo puede incluso degenerar en un disfemismo cuando el tema tabú termina por contaminarlo, tal y como afirman Allan y Burridge (2006:43).

Para finalizar con esta explicación, es necesario resaltar el impacto de la sustitución eufemística en el léxico. Existen autores como Chamizo Domínguez que defienden que «La creación y el uso de los eufemismos nos permiten mantener viva una lengua y adaptarla a las cambiantes circunstancias sociales e históricas» (2004:48). Por el contrario, hay quienes recuerdan que el sustituto eufemístico tal y como nace, muere por las mismas presiones sociales que lo originaron, como Montero Cartelle (1979:47). Si bien reconoce que lo que suele ocurrir es que su categoría en cuanto al registro lingüístico disminuya y pase a formar parte del habla familiar, vulgar o, incluso, de las jergas (*Ibid.*:49).

3.3 EL DISFEMISMO

Este fenómeno es lo opuesto al eufemismo. Si nos remitimos al último párrafo sobre el tabú, no nos equivocamos al afirmar que el disfemismo supondría la victoria del deseo frente al temor. Para Gavilanes Laso (2011) se basa en utilizar expresiones peyorativas con el objetivo de humillar o desmerecer a personas, objetos o situaciones. El hablante ya no quiere esquivar determinados contextos desagradables, ni ser políticamente correcto, ni mantener el decoro y el pudor. En palabras de Casas Gómez (1986:84), «[...] no busca la ruptura de las asociaciones con el vocablo interdicto, sino, contrariamente, motivarlas e intensificarlas». No obstante, debemos matizar este concepto porque como defiende Crespo Fernández (2005:31-32):

«No estamos necesariamente ante un recurso de hablantes vulgares o con poca formación, sino ante una opción de estilo. [...] El disfemismo es sencillamente la otra cara de la moneda, tan necesario en ciertas ocasiones como el eufemismo y tan enriquecedor del léxico como su antónimo».

En cuanto a las causas que provocan su empleo, Casas Gómez relaciona este «fenómeno de acentuación del concepto proscrito» con «el deseo de romper con el convencionalismo social [...], así como el afán de ser enérgico, brutal, agresivo, irónico, burlesco, humorístico, etc... en momentos de cólera, trivialidad, excitación o de máxima jocosidad» (1986:85).

3.3.1 Características del disfemismo

Como antónimo del eufemismo que es, el disfemismo se caracteriza por ser mucho más estable, menos susceptible de cambiar. Aun así, es cierto que su uso es más limitado porque se restringe a contextos sociales muy específicos. De hecho, según Casas Gómez (*Ibid.*:91-92), los factores que determinan su empleo son la clase social, el grado de conocimiento entre las personas, la situación comunicativa y la igualdad de sexo. Las clases sociales menos elevadas tienden a huir de los eufemismos y se decantan por términos más directos y vulgares. Asimismo, si la relación entre los interlocutores es una de confianza, estos suelen preferir un lenguaje más obscuro que serían incapaces de pronunciar ante personas extrañas o de menor confianza. También, en los registros informales y la agrupación de personas de un mismo género (sobre todo de los hombres) se opta por vocablos menos remilgados (*Ibid.*:91-92).

En cuanto a su evolución, ya hemos expuesto los motivos por los que surge, pero, al igual que el eufemismo, puede desaparecer. Montero Cartelle (1996:332) lo clarifica de la siguiente forma:

[...] la distinta evolución que suelen seguir los eufemismos y los disfemismos, Los primeros tienden con el uso a adquirir las connotaciones que, en un primer momento, evitaban y, en consecuencia, a pasar a la categoría de los disfemismos o a desaparecer. Los segundos nunca hacen el recorrido contrario, permaneciendo, por tanto, siempre como disfemismo o restringiendo su uso hasta que se olvidan.

3.3.2 Mecanismos lingüísticos

Ya sabemos que los eufemismos y los disfemismos no son más que sustituciones léxicas que se diferencian en el objetivo que persigue cada uno. Para poder crearlas, el hablante tiene a su disposición toda una serie de mecanismos y estrategias lingüísticas. Vamos a presentar la clasificación realizada por Crespo Fernández y Luján García (2018:30) que hemos elegido por su claridad y sencillez.

Tabla 1 Extraída de Crespo Fernández y Luján García (2018:30)

Nivel formal			Nivel de significado	
fonético	morfológico	sintáctico	léxico	semántico
Modificación	Derivación	Omisión	Préstamo	Metáfora
<i>Acollonar</i>	<i>mariconazo</i>	<i>J***r</i> ‘joder’	<i>Escort</i>	<i>Churro</i> ‘pene’
‘acojonar’			‘prostituto/a de lujo’	
Elisión	Composición	Elipsis	Cultismo	Metonimia

<i>Mari</i> ‘marica’	<i>Soplanucas</i> ‘homosexual activo’	<i>Club</i> ‘club de alterne’	<i>Cunnilingus</i> ‘sexo oral’	<i>Yacer</i> ‘fornicar’
Paronimia	Siglas/acrónimos	Atenuador	Tecnicismo	Lítotes
<i>Conejo</i> ‘coño’	<i>MQMC</i> ‘Mamá que me cogería’	<i>Cierta edad</i> ‘vieja’	<i>Disfunción eréctil</i> ‘impotencia’	<i>no apto</i> ‘suspender’
Metátesis	Descripción de palabras <i>las cuatro letras</i> ‘puta’	Intensificador	Antonomasia	Hipérbole
<i>Tapu</i> ‘puta’		El <i>puto</i> amo	<i>Lolita</i> ‘prostituta joven’	<i>Salto del tigre</i> ‘coito’
Reduplicación		Fórmulas de disculpa	Voz afectiva	Hiposemia
<i>Kiki</i> ‘coito’		¿Te importa...?	<i>Pilingui</i> ‘prostituta’	<i>Intimar</i> ‘copular’
			Onomatopeya	Hiperonimia
			<i>Pis</i> ‘orina’	<i>Chica</i> ‘prostituta’
			Voz jergal	Voz genérica
			<i>Griego</i> ‘sexo anal en prostitución’	<i>Cosa</i> ‘pene’
				Perífrasis
				<i>trabajadora del amor</i> ‘puta’
				Antífrasis
				<i>tormento</i> ‘orgasmo’

3.3.3 ¿Eufemismo o disfemismo?

Se reconoce la dificultad que existe para determinar si un término es eufemístico o disfemístico, puesto que ninguno de los mecanismos lingüísticos empleados para crearlos es exclusivo de uno u otro. Por tanto, ese carácter eufemístico o disfemístico lo aportará tanto la semántica del propio vocablo, como la situación pragmática (Casas Gómez 1986:89-90). No obstante, estos dos fenómenos pueden combinarse y, entonces, dan vida a otras dos fórmulas: los eufemismos disfemísticos, es decir, eufemismos con valor

ofensivo o negativo y los disfemismos eufemísticos, esto es, disfemismos suavizados, con valor positivo (*Ibid.*:93-94).

3.4 EUFEMIZACIÓN Y DISFEMIZACIÓN

El eufemismo y el disfemismo también tienen un impacto en el acto de traducción. Durante el proceso de traducción para la subtitulación y el doblaje, Martí Ferriol (2013:71-72) expone una serie de normas que se aplican a la TAV. En este caso, serían:

- Estandarización lingüística o neutralización.
- Naturalización o adaptación.
- Explicitación.
- Fidelidad lingüística.
- Eufemización.
- Disfemización.

Como podemos observar, la eufemización y la disfemización se engloban dentro de este grupo, y Martí Ferriol (*Ibid.*:72) las define como «alteración[es] del signo ético de algún elemento del texto original» que, en el caso del eufemismo, se basarían en suavizar el término en la lengua meta mientras que, en el caso del disfemismo, se centrarían en endurecerlo.

4. CORPUS Y METODOLOGÍA

Una vez concluida la fundamentación teórica del presente TFG, es necesario introducir la película de la que parte esta investigación. Siendo el cine un mundo tan amplio, hemos tenido que centrarnos en un género, en este caso, el de la comedia. Esta decisión se basa no solo en el propósito que tiene este tipo de filmes, sino también en las técnicas de las que se vale para lograrlo. Aun así, cabe destacar la riqueza de este género en el que, a su vez, se distinguen otras variantes como la comedia nacional (con características propias de cada país), la comedia dramática, la comedia erótica y la comedia de enredos, entre otras (Romaguera i Ramió 1999:57). De acuerdo con las palabras de este autor, el objetivo que persigue lo que él denomina la «comedia pura» es «[...] lo grotesco, o lo burlesco» (*Ibid.*:56). La búsqueda de los mecanismos que se emplean para obtener este resultado y nuestro interés en relacionarlos con el tabú, nos han impulsado a elegir este género.

4.1 LA PELÍCULA

El filme en el que se centra esta investigación es *Ted* (Macfarlane 2012). Este largometraje estadounidense de 106 minutos de duración cuenta la historia de un hombre, John Bennet, y su malhablado oso de peluche viviente, Ted. Ambos personajes comparten los mismos gustos y, aparentemente, tienen personalidades y comportamientos similares. Sin embargo, John tiene un trabajo y lleva una larga relación estable con Lori. La novia de John quiere que este se centre para que su relación pueda prosperar y considera que la inmadurez de su pareja se debe a la constante presencia de Ted que, además, vive con ellos. Ante este grave problema de pareja, John y Ted intentan salvar su amistad mientras se sumergen en el camino hacia la madurez y la responsabilidad, sin muchos resultados.

Resulta interesante destacar que, según el *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* (ICAA 2012), encargada del sistema de calificación por edades de las películas, *Ted* no está recomendada para menores de 16 años. A pesar de no aportar mayor información sobre el porqué de esta decisión, nos permite presuponer qué contenido se incluye en este filme, así como imaginar qué tipo de lenguaje se emplea. Este último aspecto es el que nos atañe. Si el objetivo ya no es mantener el pudor y el decoro, ni ser políticamente correcto, el uso y la elección del lenguaje serán reflejos de esta decisión, inclinando la balanza hacia la disfemización.

En el país de origen de este largometraje, la institución homóloga del ICAA, la *Asociación Cinematográfica de Estados Unidos* (*Motion Picture Association of America*, abreviado MPAA) le otorga una R. El sistema de calificación estadounidense es, claramente, diferente al español. En el documento de clasificaciones y normas de calificación publicado por esta entidad, se explicita el significado de la R, que procede del inglés *Restricted*, e implica que los menores de 17 años que deseen ver *Ted* deben ir acompañados por sus padres o tutores (*Motion Picture Association of America y National Association of Theatre Owners 2010:6*). No obstante, la página web de la MPAA ofrece más detalles respecto a esta resolución y afirma que se debe al contenido y al lenguaje. Por lo tanto, aún sin haber visualizado la película, hemos hallado indicadores que demuestran, en un principio, que es una opción más que adecuada para descubrir lo que buscamos y defender nuestra hipótesis.

4.2 DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA

El primer paso tras haber elegido *Ted* ha sido ver la película. Hemos visionado el filme dos veces, una de ellas en versión original con los subtítulos en inglés y la otra en su versión doblada al español también con los subtítulos en español activados. La subtitulación que hemos empleado para esta investigación pertenece a la plataforma de contenidos audiovisuales *Netflix*.

Durante el transcurso del filme, anotamos todos los casos en los que se detectaran diferencias entre las versiones de ambos idiomas tanto en el doblaje, como en la subtitulación, y en las que, a su vez, pudiéramos identificar un eufemismo o un disfemismo. Cuando nos referimos a este proceso de identificación, debemos explicar que nos basamos en el texto original (TO) para hallar en el texto meta (TM) de ambas modalidades lo que ya hemos definido como «sustitutos léxicos» (Casas Gómez 1986:36) con carácter eufemístico o disfemístico. De manera que, si el signo lingüístico no ha sufrido ninguna alteración durante la traducción, no es válido para nuestra recopilación.

Una vez registrados todos los fragmentos era necesario ordenarlos y clasificarlos, por lo que se tabularon para facilitar esta tarea. La tabla elaborada incluía en todo momento el título de la película, el número de cada muestra, el momento en el que aparece (en formato horas, minutos y segundos) bajo las siglas TCR (*Time Code Reading*), la versión original, la traducción en ambas modalidades y la clasificación.

Tabla 2 Tabla de extracción original

Título	TCR	V.O	Traducción Doblaje	N.º	Clasificación	Traducción Subtitulado Netflix	N.º	Clasificación
Ted	0:03:30	<i>It is an unbelievably impressive complement of weaponry</i>	Es una jodida máquina mortal	1	D	Es un armamento completo increíblemente impresionante.		NO
Ted	0:03:32	<i>An absolute death machine.</i>	Una puta máquina de matar	2	D	Una absoluta máquina mortal.		NO
Ted	0:05:25	<i>Jesus H. Fuck!</i>	Me cago en la leche puta		NO	¡Me cago en la ostia!	3	D

Después de terminar la tabla, clasificamos y enumeramos las muestras. Es necesario explicar que, en cuanto a la clasificación, se ha optado por una «D» mayúscula en caso

de disfemismo, una «E» mayúscula en caso de eufemismo y un «NO» cuando no se trata de ninguna de los dos. Por lo tanto, aquellas traducciones que llevan el «NO» no se consideran muestras y no se enumeran. En el momento de extraer las muestras, cada una se registró con su respectiva «pareja de modalidad» y, a pesar de que una de las dos no sea ni un eufemismo, ni un disfemismo, se han mantenido en la tabla para apreciar con claridad los casos en los que ocurre en una modalidad y en la otra no. Simultáneamente, hemos optado por crear otras dos tablas (con los mismos parámetros) para poder separar las muestras según la modalidad en la que se detectaron. De esta manera, contamos con una gran guía general en la que se ha registrado todo y otras dos más concretas.

5. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

A continuación, examinaremos las muestras recopiladas que dividiremos, por una parte, en los resultados obtenidos en el doblaje y, por otra, en la subtitulación. Asimismo, destacaremos ciertos casos en los que se han optado por soluciones diferentes en cada modalidad. Cabe recordar que, aunque en el TO ya exista un eufemismo o un disfemismo, solo hemos seleccionado aquellos ejemplos en los que se haya mitigado (eufemización) o intensificado (disfemización) durante el proceso de traducción.

En total, hemos obtenido 120 muestras de esta película de 1 hora y 46 minutos de duración. El siguiente gráfico nos ayudará a plantear de forma general los resultados que hemos extraído.

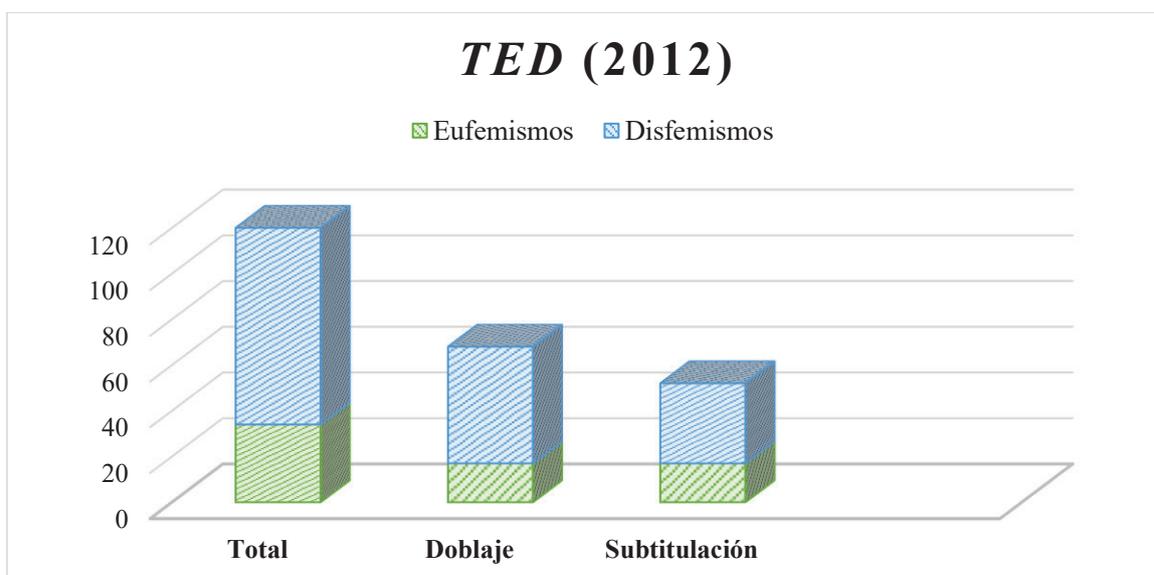


Gráfico 1 Eufemismos y disfemismos en TED

Podemos apreciar que la mayor cantidad de casos corresponde a los disfemismos, es decir, a lo que Casas Gómez (1986:85) describe como un «fenómeno de acentuación» de las realidades tabúes con el objetivo de causar burla, ofensa, incomodidad o gracia entre otros.

5.1 DISFEMISMOS Y EUFEMISMOS EN EL DOBLAJE DE *TED*

De todas las muestras que hemos recopilado, en la versión doblada de la película hemos hallado más de la mitad, en concreto, 68, de las cuales 51 corresponden a disfemismos y 17, a eufemismos.

5.1.1 Disfemismos con origen neutro

Tabla 3 Disfemismos «neutros» en el doblaje de *Ted*

Título	TCR	V.O	Traducción Doblaje	Clasificación	N.º
Ted	00:03:30	<i>It is an unbelievably impressive complement of weaponry</i>	Es una jodida máquina mortal	D	1
Ted	00:03:32	<i>An absolute death machine.</i>	Una puta máquina de matar	D	2
Ted	00:11:48	<i>Oh, man!</i>	Mierda	D	15
Ted	00:16:58	<i>You kind of just reworded my joke but, uh...</i>	Te lo he puesto a huevo para que nos llames julandrones.	D	27
Ted	00:18:48	<i>Do you want to get nasty?</i>	¿Hacemos guarradas?	D	33
Ted	00:28:59	<i>Look, that was a tough night for all of us.</i>	Oye, fue una noche muy jodida para todos	D	44
Ted	00:31:44	<i>The live ones must feel awful.</i>	Los que siguen vivos se sentirán como el culo	D	54
Ted	00:32:54	<i>Take it easy.</i>	Venga, a mamarla	D	57
Ted	00:40:17	<i>No way, that's awesome!</i>	Es cojonudo	D	63
Ted	00:47:36	<i>Who did this to us?</i>	¿Quién coño ha sido?	D	73
Ted	00:49:39	<i>Sometimes you feel like a nut.</i>	A veces te tocan los huevos	D	78
Ted	00:50:01	<i>[...] I just want to say I really hope you fucking get Lou Gehrig's disease.</i>	[...] te digo que espero que pilles una puta infección en los huevos	D	80

Ted	00:54:14	<i>You know, you guys seem pretty cool.</i>	Parecéis unos tíos de puta madre	D	84
Ted	01:04:52	<i>Because, how can you have any pudding if you don't eat your meat?</i>	La postura del arado, o espabilas o date por follado	D	97
Ted	01:40:15	<i>[...] and died of Lou Gehrig's disease.</i>	[...] y murió de una infección en los huevos.	D	120

En esta selección de muestras, hay un factor común que nos ha impulsado a exponerlas de esta manera. Tras evaluarlas, podemos observar que en los distintos TO de cada fragmento no existe ningún tipo de término ofensivo o malsonante. Sin embargo, en el proceso de traducción, se optó por la norma de la disfemización que, en este caso, ha dotado de una gran carga humorística a los TM. Ciertamente autores como Crespo Fernández (2005:134) se oponen a la teoría que defiende la comicidad como una característica intrínseca del disfemismo. No obstante, este mismo autor no puede negar que, en gran medida, el humor impregna los sustitutos disfemísticos que se valen de esta naturaleza burlesca para romper el tabú e, incluso, intensificarlo (*Ibid.*:143). Así, podemos señalar las muestras 54, 57 y 78, en las que expresiones como «feel awful» se ha traducido por «sentirse como el culo», «take it easy» se ha convertido en «venga, a mamarla» y «Sometimes you feel like a nut» ha llegado a ser «A veces te tocan los huevos».

Tampoco podemos dejar pasar la ingeniosa rima de la muestra 97, «La postura del arado, o espabilas o date por follado» que, en su versión original «Because, how can you have any pudding if you don't eat your meat?», carece de cualquier connotación jocosa. Si comparamos esta complicada solución con la muestra 2 «An absolute death machine», en la que solo se ha sustituido el adjetivo original por términos malsonantes en el TM («Una puta máquina de matar»), comprobamos que se ha logrado el mismo efecto que en los casos anteriores. Por último, resultan especialmente relevantes las muestras 80 «I just want to say I really hope you fucking get Lou Gehrig's disease» y 120 «[...] and died of Lou Gehrig's disease». En ambas se menciona el nombre de una enfermedad que, en la versión doblada al español, queda de la siguiente manera «[...] te digo que espero que pilles una puta infección en los huevos» y «[...] y murió de una infección en los huevos». Estos disfemismos no solo emplean un lenguaje soez, sino que también rompen claramente un tabú que puede resultar mucho más ofensivo y bastante menos cómico, el de las enfermedades.

5.1.2 Disfemismos variados

Tabla 4 Disfemismos variados en el doblaje de Ted

Título	TCR	V.O	Traducción Doblaje	Clasificación	N.º
Ted	00:10:39	<i>Did you ever hear a Boston girl have an orgasm?</i>	¿Has oído alguna vez a una tía de Boston cuando se corre?	D	6
Ted	00:11:01	<i>I think it sucks.</i>	Es una mierda.	D	12
Ted	00:29:22	<i>I know it sucks, but otherwise I'm going to lose her.</i>	Sé que es jodido, pero si no la perderé	D	45
Ted	00:30:05	<i>Look, I know it sucks, okay?</i>	Mira, ya sé que es una mierda	D	51
Ted	00:28:49	<i>Oh, my God! I got some on my thumb!</i>	No me jodas, tengo un poco en el dedo gordo.	D	43
Ted	00:48:12	<i>Oh, my God! This house is fucking huge!</i>	Madre mía, que grande es esta puta casa	D	76
Ted	01:10:29	<i>Oh, my God.</i>	Ay, la leche	D	103
Ted	01:15:32	<i>My God, America is imploding.</i>	Por Dios, este país se va a la mierda	D	106
Ted	00:29:35	<i>Fuck it.</i>	Qué coño, a joderse	D	47
Ted	00:32:33	<i>Why the fuck would he say that?</i>	¿Qué puta forma de hablar es esa?	D	55
Ted	01:00:44	<i>My fucking life just ended!</i>	Mi puta vida se ha desmoronado	D	91
Ted	01:04:30	<i>[...] you're out of your fucking mind.</i>	[...] es que estás como una puta cabra	D	95
Ted	01:25:50	<i>Yes! Fucking-A right!</i>	Sí, me cago en la puta	D	112
Ted	01:26:44	<i>Jesus!</i>	¡Joder!	D	114

En esta tabla hemos recogido distintos tipos de disfemismos. Así, la muestra 6 es un ejemplo de metonimia en el que «have an orgasm» se ha transformado en «correrse». De acuerdo con la versión digital del diccionario de la *Real Academia Española* (2020), este verbo pronominal pertenece meramente al habla coloquial, pero en el contexto en el que se encuentra, va más allá del simple coloquialismo y alcanza la vulgaridad.

También destacan los disfemismos que comparten los mismos términos en la LO como el «my God» de las muestras 43, 76, 103 y 106. A pesar de que las cuatro son ejemplos de disfemización, las causas son diferentes. Por un lado, en la 76 «my God» se ha traducido por «Madre mía» y solo el intensificador «puta» añade el valor disfemístico. En la 106, ha permanecido la literalidad con el «Por Dios» y la perífrasis «se va a la mierda» en el lugar de «imploding» nos ha hecho recopilarla. Por lo tanto, parece que no se tiende a *profanar* esta expresión religiosa. Por otro lado, en las muestras 43 y 103 la situación cambia. Nos encontramos con «No me jodas» y «Ay, la leche». A pesar del efecto humorístico que añaden y que no estaba en la versión original, estos casos coinciden con momentos de tensión e ira de los personajes en los que se puede justificar el uso de palabras soeces. Otra manifestación religiosa («Jesus!») se produce en la muestra 114 que se ha convertido en una interjección malsonante «¡Joder!».

Para concluir con esta clasificación, queda mencionar los casos de la expresión «it sucks» y del verbo «to fuck» y sus derivados semánticos. En cuanto al primero, es necesario esclarecer el significado de este verbo. Según el Diccionario *Cambridge* (2020), en su versión electrónica, este vocablo tiene varias acepciones. En este contexto, solo puede ser una de ellas «If someone or something sucks, that person or thing is bad or unpleasant», es decir, algo o alguien malo o desagradable. Por lo tanto, con el objetivo de crear comicidad y acercarse al receptor español, se ha preferido traducir, como vemos en las muestras 12 y 51, por «es una mierda». Respecto al segundo punto, es evidente que «to fuck» ya resulta ofensivo por sí mismo. Llamen la atención las muestras 47 «Fuck it» en la que se intensifica el disfemismo con una doble expresión «qué coño, a joderse» y 112 «Yes! Fucking-A right!» en la que se han decidido por una locución verbal ofensiva «Sí, me cago en la puta».

5.1.3 Eufemismos

Tabla 5 Eufemismos en el doblaje de *Ted*

Título	TCR	V.O	Traducción Doblaje	Clasificación	N.º
Ted	00:10:30	[...] <i>What about Lori? She's hot.</i>	[...] ¿Y Lori? Está como un queso.	E	4
Ted	00:12:34	<i>All you got to do is not fuck up</i>	Lo único que tienes que hacer es no cagarla	E	17

Ted	00:13:51	<i>I got fucking wasted last night.</i>	Anoche cogí un colocón que te cagas	E	19
Ted	00:15:45	<i>Oh, fuck me, Nice.</i>	Ah, vale, muy bien.	E	23
Ted	00:16:07	<i>Put it on my fuzzy finger, you fuck!</i>	Colócamelo en mi dedo peludo	E	24
Ted	00:17:03	<i>How's your dickhead boss?</i>	¿Y el capullo de tu jefe?	E	29
Ted	00:29:38	<i>Bring it in, you bastard.</i>	Ven aquí capullín	E	49
Ted	00:45:44	<i>I could kick your fucking ass.</i>	Puedo darte dos yoyas.	E	71
Ted	00:47:54	<i>Is it okay if I kick your boss's ass?</i>	¿Pasa algo si inflo a hostias a tu jefe?	D	74
Ted	01:07:01	<i>Ow! Fuck! Cocksucker!</i>	Joder, no	E	100
Ted	01:36:40	<i>Son of a bitch!</i>	La madre que me parió	E	117
Ted	01:38:31	<i>My daughter better be alive, you sick son of a bitch.</i>	Más vale que mi hija siga viva, secuestrador de mierda	E	119

Es innegable que en este filme el uso del eufemismo es menor que el del disfemismo, hecho que probablemente se deba al género de la película y a los componentes culturales del país receptor. Aun así, en esta tabla podemos observar que los casos de eufemización son bastante remarcables. Recordemos que este mecanismo consiste en suavizar el término interdicto en la LM y para lograr este resultado las estrategias lingüísticas varían. Por ejemplo, en las muestras 4, 23 y 24 se ha optado por suprimir el término ofensivo que existe en el TO en el TM. En la primera, «she's hot» y en la segunda, «Oh, fuck me. Nice», se han preferido traducciones más neutras («Está como un queso» y «Ah, vale, muy bien») que, en el contexto, siguen produciendo un efecto cómico. Sin embargo, en la tercera «Put it on my fuzzy finger, you fuck!», directamente se ha omitido el insulto del final («Colócamelo en mi dedo peludo»). Asimismo, la muestra 100 presenta esta táctica, puesto que de las dos expresiones en el TO, «Fuck!» y «Cocksucker!», se ha eliminado el agravio y se han decantado por «Joder, no».

También encontramos múltiples ocasiones en las que se han atenuado los conceptos interdictos de las versiones originales como en las muestras 17 y 19. Observamos como

«to not fuck up» y «[...] I got fucking waste» se han sustituido por «no cagarla» y «[...] cogí un colocón que te cagas», expresiones similares con valores suavizados. Ocurre algo parecido en las muestras 29 y 49 que parten de graves insultos como «dickhead» y «bastard», pero en las que se ha seleccionado el mismo vocablo soez para los TM (capullo), aunque con ligeras variaciones. En la 49, se ha añadido el diminutivo *-ín* al eufemismo «capullo» para disminuir la ofensa y otorgarle una mayor carga afectiva, ya que Ted está hablando con John, algo que no ocurre en el caso anterior. En cambio, las muestras 117 y 119 cuentan con el mismo impropio, «son of a bitch», en el TM y se han adoptado soluciones completamente diferentes. «La madre que me parió» expresa el enfado, la sorpresa del personaje de una forma coloquial, mientras que «secuestrador de mierda» es una injuria. Ambas opciones mantienen el tono humorístico de la película y como el resto de eufemismos, ayudan a caracterizar a los distintos personajes (Crespo Fernández 2005:129).

Para concluir, solo queda la muestra 71 que vamos a presentar en oposición a la única muestra de disfemismo que hemos incluido en esta tabla, la 74, porque ambas comparten la expresión «kick your ass». En el primer caso, «I could kick your fucking ass», se ha seguido la norma de eufemización y se ha traducido por «Puedo darte dos yoyas». De esta manera, se ha ocultado la cruda ofensa, la agresividad de esta oración y se ha convertido en una amenaza más sutil. Por el contrario, en la segunda opción, y a pesar de carecer de cualquier intensificador como «fucking» en el TO, se han decantado por la disfemización con la perífrasis «inflar a hostias». Esta resolución probablemente se haya debido a los celos que sufría John en esta escena y a su deseo de parecer agresivo.

5.2 DISFEMISMOS Y EUFEMISMOS EN LA SUBTITULACIÓN DE *TED*

Durante el visionado de la versión subtitulada del largometraje, hemos obtenido un total de 52 muestras, que se clasifican en 35 disfemismos y 17 eufemismos. Si lo comparamos con los resultados conseguidos en el doblaje, se aprecia que hay no solo menos casos, sino también menos disfemismos. Este hecho puede deberse al impacto de lo visual, porque no es lo mismo decir palabras malsonantes de forma oral, que reflejarlas en la escritura, sobre todo, si se emiten a gran tamaño en, por ejemplo, pantallas de cine (Díaz Cintas y Remael 2007:196).

Cabe recordar que, como hemos aclarado en la fundamentación teórica, la subtitulación requiere un gran trabajo sintetizador debido a las convenciones que existen (número de

caracteres por línea, sincronismo, normas ortotipográficas, etc.). A continuación, vamos a exponer los casos de disfemización y, posteriormente, los de eufemización.

5.2.1 Disfemismos con origen neutro

Tabla 6 Disfemismos «neutros» en la subtitulación de *Ted*

Título	TCR	V.O	Traducción Subtitulado Netflix	Clasificación	N.º
Ted	00:11:48	<i>Oh, man!</i>	Coño...	D	16
Ted	00:16:58	<i>You kind of just reworded my joke but, uh...</i>	Te lo he puesto a huevo.	D	28
Ted	00:18:47	<i>And you're nasty.</i>	Y eres una guarrilla.	D	32
Ted	00:26:40	<i>What the hell is this?</i>	¿Qué coño es esto?	D	38
Ted	00:41:07	<i>What the hell?</i>	¿Qué coño pasa?	D	66
Ted	00:45:23	<i>You know, you're a freaking snob.</i>	Eres una puñetera pija.	D	69
Ted	00:49:39	<i>Sometimes you feel like a nut.</i>	A veces te tocan los huevos...	D	79
Ted	01:13:19	<i>Not looking at your funny business.</i>	No te veo el felpudo ahí debajo.	D	105

En esta lista, advertimos el mismo fenómeno que en la primera tabla del subapartado del doblaje. Todos los sustitutos disfemísticos proceden de versiones en LO *neutras*, es decir, sin ningún tipo de insulto, ofensa o término malsonante. Además, podemos captar que muchos coinciden con otras muestras ya analizadas como la 79 «Sometimes you feel like a nut» o la 28 «You kind of just reworded my joke but, uh...» que incluso se han traducido igual que en el doblaje «A veces te tocan los huevos...» y «Te lo he puesto a huevo».

No obstante, también contamos con casos nuevos. Por ejemplo, en las muestras 38 y 66 distinguimos una cierta similitud, dado que las dos son preguntas que comienzan por «What the hell...». En ambas se ha optado por «¿Qué coño...?» con el objetivo de endurecer el signo ético de *hell* y destacar la sorpresa e ira del emisor ante lo que está

sucediendo. Este aspecto parece repetirse en la muestra 16 («Oh, man!»), en la que «Coño...» se emplea con ese deseo de liberarse de la frustración. Para finalizar, solo nos quedan las muestras 32, 69 y 105 que ilustran la importancia de la situación pragmática. En la primera, el vocablo «nasty» se ha sustituido por «guarrilla». Sin embargo, este disfemismo podría considerarse casi eufemístico. Si se deja de lado la semántica, esta palabra posee un valor suavizado que aporta el diminutivo *-illa* y que se desprende del contexto y de la relación entre los personajes, puesto que John se lo dice a su novia en un momento de pareja. En la segunda, «freaking» que, de acuerdo con la versión electrónica del Diccionario *Cambridge* (2020), sirve para enfatizar o mostrar enfado, se ha transformado en «puñetera» durante una discusión. En la tercera, se han decantado por «felpudo» en el lugar de «funny business» porque se remiten a la parte femenina que Ted puede o no estar viendo en ese momento.

5.2.2 Disfemismos variados

Tabla 7 Disfemismos variados en la subtitulación de *Ted*

Título	TCR	V.O	Traducción		
			Subtitulado Netflix	Clasificación	N.º
Ted	00:05:25	<i>Jesus H. Fuck!</i>	¡Me cago en la ostia!	D	3
Ted	00:22:03	<i>I want to scare the shit out of somebody.</i>	Para acojonar a alguien.	D	36
Ted	00:29:35	<i>Fuck it.</i>	Qué coño, ven aquí.	D	48
Ted	00:32:33	<i>Why the fuck would he say that?</i>	¿Por qué coño ha dicho eso?	D	56
Ted	00:50:47	<i>Holy shit! What?</i>	¡Ostia puta! ¿Qué?	D	81
Ted	00:54:52	<i>We better start doing stupid shit.</i>	Vamos a hacer gilipollices.	D	86
Ted	00:56:02	<i>You son of a bitch!</i>	¡Hijo de la gran puta!	D	88
Ted	01:02:48	<i>Look, I'm going to cut the shit, here.</i>	Voy a dejarme de ostias	D	94

Ted	01:16:44	[...] <i>I don't think you want to hear any of that crap.</i>	No querrás oír esas gilipolleces	D	108
------------	----------	---	----------------------------------	---	-----

En esta tabla hemos incluido distintos disfemismos que proceden de términos malsonantes, insultos e imprecaciones en TO, alguno con una mayor carga ofensiva que otros. Por ejemplo, expresiones como «scare the shit out of somebody», «doing stupid shit» o «cut the shit», que comparten el vocablo *shit*, se han traducido por «acojonar a alguien», «hacer gilipolleces» y «dejarse de hostias» respectivamente. Un sinónimo de *shit* es *crap* y este aparece en la muestra 108, «[...] hear any of that crap», en la que vuelven a recurrir al concepto *gilipolleces*. Sin duda, estos sustitutos disfemísticos no solo recrudescen los signos lingüísticos de las versiones originales, sino también presentan una mayor cercanía a la cultura meta (CM). No hay que olvidar que el lenguaje *tabú* y todo lo que este conlleva (desde la temática, hasta las palabras interdictas) depende del contexto sociocultural (Díaz Cintas y Remael 2007:196).

Aunque no lo hemos destacado con anterioridad, en múltiples ocasiones se han detectado disfemismos que rompen con el tabú religioso. Quizás ya no tenga el mismo peso en nuestra sociedad que en la antigüedad, pero tal y como Crespo Fernández afirma «La invocación irreverente quebranta el tabú religioso, mediante la referencia, más o menos insultante, a lo sagrado o a lo divino» (2005:141). De esta manera, las muestras 3 «Jesus H. Fuck!» y 81 «Holy shit! What?» mantienen ese carácter de ofensa religiosa con el uso de la palabra *ostia* («¡Me cago en la ostia!» y «¡Ostia puta! ¿Qué?»).

No podemos concluir sin mencionar un curioso detalle. A pesar del gran impacto que posee el texto escrito en el espectador, lo que justifica la disminución de disfemizaciones en la subtitulación, se distinguen casos que parecen contradecir este hecho. Así, la muestra 88 ilustra nuestro inciso: ha aumentado aún más la intensidad del insulto «You son of a bitch!» gracias al «gran» que se añade en el TM.

5.2.3 Eufemismos

Tabla 8 Eufemismos en la subtitulación de Ted

Título	TCR	V.O	Traducción Subtitulado Netflix	Clasificación	N.º
--------	-----	-----	--------------------------------------	---------------	-----

Ted	00:10:30	<i>That's bullshit. What about Lori? She's hot.</i>	¡Y una mierda! Lori está cañón.	E	5
Ted	00:40:59	<i>I got you, motherfucker.</i>	Ahora te pillo.	E	64
Ted	00:45:15	<i>You just worry about your own "snatch". How about that, honey?</i>	Preocúpate de tu propio bacalao, ¿vale?	E	67
Ted	00:45:44	<i>I could kick your fucking ass.</i>	Puedo darte una paliza.	E	72
Ted	00:47:54	<i>Is it okay if I kick your boss's ass?</i>	¿Puedo coser a hostias a tu jefe?	D	75
Ted	01:09:27	<i>How are you doing, you fuzzy little asshole?</i>	¿Cómo va, capullín peludo?	E	102
Ted	01:18:53	<i>That's a nice fucking example you're setting</i>	Vaya mierda de ejemplo para...	E	109
Ted	01:36:40	<i>Son of a bitch!</i>	¡Hay que joderse!	E	118

El hecho de que ambas modalidades compartan el mismo número de eufemismos, 17 en cada una, es un hecho llamativo, pero fortuito. Como en los análisis anteriores, en esta tabla, también se reúnen casos que ya han aparecido con anterioridad. Por ejemplo, la muestra 5, en la que «[...] she's hot» se ha transformado en «[...] está cañón». Con esta fórmula se mantiene este peculiar piropo, con un registro coloquial (no vulgar), que evita la ofensa que podrían aportar otros términos. Tampoco es nueva la expresión «kick your ass», que nuevamente plantearemos en oposición a un disfemismo. Mientras que en la muestra 72, «I could kick your fucking ass», incluso aparece un intensificador «fucking», se ha elegido una eufemización «dar una paliza». Por el contrario, la 75, «Is it okay if I kick your boss's ass?», parte de una versión original bastante neutra, pero se ha sustituido por un disfemismo «¿Puedo coser a hostias a tu jefe?» para marcar los sentimientos de celos e ira del personaje en ese momento. De este modo, valoramos la importancia del contexto tanto en la traducción, como en la comprensión del texto.

También distinguimos una supresión del término ofensivo del TO en el TM; como en la muestra 64, «I got you, motherfucker», que pierde ese insulto, «Ahora te pillo». De igual manera, en la 67, «You just worry about your own "snatch". How about that, honey?», se

ha realizado una sustitución del término «snatch». En la versión electrónica del Diccionario *Cambridge* (2020), se registran distintas acepciones para esta palabra. Solo la situación nos permite saber que se trata de una forma ofensiva para referirse a la vagina. No obstante, esta ofensa desaparece porque se ha cambiado por «bacalao». Por último, quedan las muestras 102, 109 y 118. La primera y la tercera presentan insultos, «asshole» y «son of a bitch» que se suavizan con otras manifestaciones que, quizás, por su uso más extendido y coloquial, pueden llegar a perder ese factor ofensivo como «capullín» y «¡Hay que joderse!».

5.3 DOBLAJE VERSUS SUBTITULACIÓN

Para concluir con nuestro análisis, hemos seleccionado una serie de muestras que merecían ser tratadas por separado. Nos hemos percatado de que existen fragmentos en los que se han aplicado las normas de eufemización y disfemización de forma contraria en cada modalidad.

Tabla 9 Comparativa de eufemismos y disfemismos en el doblaje y la subtitulación

Título	TCR	V.O	Traducción Doblaje	N.º	Clasificación	Traducción Subtitulado Netflix	N.º	Clasificación
Ted	00:10:48	<i>Now I'm going to stuff my fucking face with Pepperidge Farm!</i>	Me voy a poner hasta el culo de bombones rellenos buenísimos	8	D	Ahora me voy a atiborrar de bollos.	9	E
Ted	00:32:57	<i>Can you imagine what that little shit would do to me?</i>	¿Te imaginas lo que me haría ese niño capullo?	58	E	¿Sabes lo que me haría ese mamón?	59	D
Ted	00:51:55	<i>I'm going to have sex with your girlfriend.</i>	Voy a tirarme a tu novia	82	D	Voy a enrollarme con tu novia.	83	E
Ted	01:05:31	<i>[...] you're making yourself look like a pussy.</i>	[...] solo acabarás quedando como un soplapollas	98	D	[...] solo quedas como un moñas.	99	E

Ted	01:24:26	<i>Let me out of here, you crazy bastard!</i>	Déjame salir de aquí, tontolaba	110	E	Sácame de aquí, cabrón chalado.	111	D
Ted	01:27:48	<i>Holy shit.</i>	Ay, Dios	115	E	¡Ostia puta!	116	D

Tres de estas parejas, cuentan con disfemismos en la versión doblada y eufemismos en la subtitulación, aunque parten del mismo TO. En la pareja formada por las muestras 8 y 9, «[...] stuff my fucking face» significa *llenarse*. Los sustitutos han sido «ponerse hasta el culo», que recruce el signo ético original y no resulta ofensivo, pero sí vulgar; y «atiborrarse», un verbo pronominal de uso coloquial suavizado que se acopla al estilo lingüístico del filme. Algo similar sucede con las muestras 98 y 99. El elemento clave es «pussy» que es una forma ofensiva para referirse a la vagina. En el doblaje, se ha traducido por «soplapollas», un insulto grave y ofensivo y, en cambio, en la subtitulación, se atenúa con «moñas». En el par 82 y 83, el cambio entre intensificar y mitigar puede llegar a afectar a la propia semántica de la oración. En el TO se utiliza «have sex» que pasa a «tirarse» y «enrollarse». El disfemismo aumenta la intensidad sexual y el eufemismo casi la esconde, ya que queda a la interpretación del espectador.

Por el contrario, lo más interesante es el fenómeno inverso, es decir, una eufemización en el doblaje y una disfemización en la versión subtitulada. Recordemos la gran impresión que tiene el texto escrito en el receptor, algo que puede llegar a incomodar u ofender con mayor facilidad que las palabras que solo se oyen y desechan. Por ello, estas muestras son tan singulares: la expresión «Holy shit», los agravios «crazy bastard» y «little shit». Se han convertido en eufemismos, «Ay, Dios», «tontolaba» y «niño capullo», en el doblaje; y en disfemismos, «¡Ostia puta!», «cabrón chalado» y «mamón», en la subtitulación.

Para finalizar con nuestro análisis, nos gustaría comentar, de forma global, los resultados obtenidos en nuestro estudio. Como ya hemos comentado en la introducción, nuestro punto de partida era una convicción: como personas no somos inmunes a las creencias e ideas interdictas y como traductores lo somos aún menos. El tabú forma parte de nuestra realidad y afecta al plano lingüístico y semántico con el que debemos trabajar.

La película estadounidense *Ted* (2012) pertenece al género humorístico que prejuzgábamos como una gran fuente de eufemismos y disfemismos. Hemos conseguido

120 muestras tras examinar las versiones de doblaje y subtitulación del filme. La mayor cantidad de muestras las hemos hallado en el doblaje, siendo el claro ganador el disfemismo (51 casos) frente al eufemismo (17 casos). En la subtitulación, por el contrario, hemos encontrado menos muestras, aunque el número de disfemismos (35) sigue siendo superior al de eufemismos (17).

Para ilustrar con mayor claridad estos datos, hemos elaborado un último gráfico que expone la frecuencia de aparición de estas estrategias lingüísticas en cada modalidad.

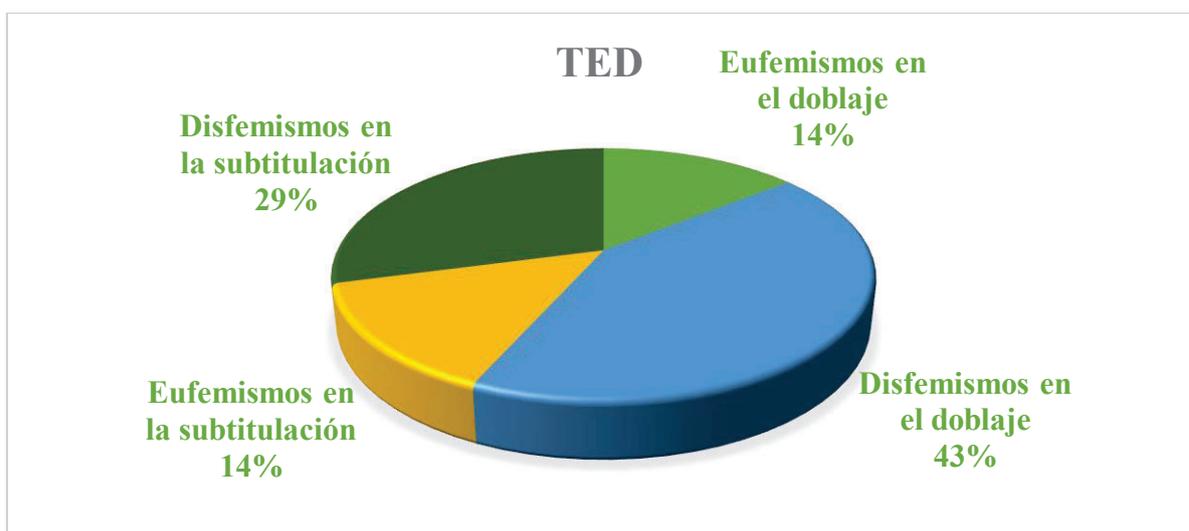


Gráfico 2 Empleo de eufemismos y disfemismos en Ted

Por lo tanto, podemos apreciar que el procedimiento más abundante ha sido el de la disfemización con un 72%. Este mecanismo se ha representado de diferentes formas. Hemos detectado ejemplos en los que la versión del TM carecía de cualquier componente ofensivo, peyorativo o vulgar, pero que se han traducido por sustitutos disfemísticos; así como disfemismos en el TM que se han mantenido en el TO, aunque con ligeras variaciones.

Aunque no se le ha otorgado un papel tan destacado, ya que solo alcanza un 28%, la eufemización sigue siendo relevante. Cuando examinamos las muestras, descubrimos casos opuestos a los de la disfemización. Con esto nos referimos a disfemismos ya existentes en el TM, en múltiples ocasiones más de uno por muestra, que se han suavizado, ya fuera con la supresión total de los términos ofensivos en el TO, ya fuera con la sustitución por otro concepto más *políticamente correcto*.

6. CONCLUSIONES

En este capítulo final, explicaremos las conclusiones a las que hemos llegado. A través de este TFG, hemos podido entender mejor en qué consiste la TAV y qué la convierte en lo que es. Hemos profundizado especialmente en el tabú: cómo surgió, en qué se ha transformado, las implicaciones que posee, cómo nos afecta lingüísticamente y cómo lidiar con él. Hemos abordado los dos mecanismos que nacen de esta prohibición, la eufemización y la disfemización, tan importantes que Martí Ferriol (2013:72) las considera normas de la TAV. Además, gracias al análisis de la película, hemos identificado las muestras de estas dos estrategias de traducción, estudiado de dónde han surgido, cómo se han constituido y qué aportan al TM y a la traducción.

Por una parte, la disfemización está presente en casi toda la película. Con el uso de insultos, imprecaciones, formulas no respetuosas y expresiones soeces se han roto multitud de tabúes lingüísticos, como el de la religión o la enfermedad. Pero el propósito de estos disfemismos ha cambiado dependiendo de la situación: añadir humor, crear tensión, incomodar al espectador y caracterizar tanto la película, como a los personajes. Es una estrategia mucho más compleja de lo que puede parecer a primera vista, ya que exige un gran conocimiento de la lengua y la cultura meta. El traductor debe saber hasta qué punto puede llegar; debe entender que, a veces, un vulgarismo coloquial es mejor solución que una grosería muy grave, y, al contrario, en determinadas situaciones, esa misma grosería es la que marca la diferencia.

Por otra parte, es evidente que en la mayoría de las muestras de eufemismos siguen utilizándose insultos o expresiones malsonantes, por lo que se puede creer que esta estrategia no se aplica. A diferencia del mecanismo anterior, la eufemización no aporta ese punto tan descarado, tampoco incomoda o muestra sentimientos incontrolables. Contribuye a mantener la atmósfera cómica del largometraje con coloquialismos propios del país y de la cultura meta; con palabras quizás consideradas vulgares que, por su uso extendido, pueden haber perdido ese aspecto negativo. Asimismo, ayuda a crear un diálogo en el que se alterna la moderación y el exceso, ya que una película se basa en más que palabrotas.

Desde el punto de vista de las modalidades de la TAV, hemos captado mejor los parámetros que se aplican en el doblaje y en la subtitulación. A pesar de que en ambas es necesario respetar ciertas convenciones, a la hora de traducir parece haber una mayor

libertad en el doblaje, donde predominan los disfemismos. Aun así, en la subtitulación los disfemismos siguen superando a los eufemismos, con casos en los que no parece tenerse en cuenta el impacto visual del lenguaje escrito del que hemos hablado.

Ahora bien, somos conscientes de que no hemos realizado un estudio exhaustivo completo de los eufemismos y disfemismos recopilados, ni hemos podido comparar todas las muestras según la modalidad en la que se han detectado. Los motivos son las limitaciones de tiempo y espacio que conlleva un trabajo con estas características y condiciones. No obstante, hemos intentado incluir en nuestra clasificación y explicación no solo las muestras más abundantes según su origen y tipología, sino también aquellos ejemplos puntuales pero relevantes por el mecanismo elegido o por la solución adoptada. De esta manera, hemos abarcado todo aquello que destacara tanto por su cantidad, como por su unicidad para ofrecer, dentro de nuestras posibilidades, el análisis más completo posible. Está claro que este tema aún puede dar mucho más de sí; es necesario seguir investigando el uso de estas normas en otro tipo de género cinematográfico e, incluso, dirigirse a textos literarios. Otra vía podría ser el estudio del lenguaje eufemístico y disfemístico en el panorama periodístico y político, por ejemplo, en situaciones graves que se quieren normalizar o en plena campaña electoral.

7. BIBLIOGRAFÍA

Agost, Rosa. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

Allan, Keith; Kate Burridge. 2006. *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.

Bartoll, Eduard. 2015. *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: UOC.

Bernal Merino, Miguel Ángel. 2002. *La traducción audiovisual : Análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. Alicante: Universidad de Alicante.

Cambridge University Press. 2020. Freaking. Documento de Internet consultado el 1 de abril de 2020 en <https://bit.ly/2LL2PTT>.

— 2020. Snatch. Documento de Internet consultado el 1 de abril de 2020 en <https://bit.ly/36fGSWB>.

— 2020. Suck. Documento de Internet consultado el 1 de abril de 2020 en

<https://bit.ly/2zSpL0P>.

Casas Gómez, Miguel. 1986. *La interdicción lingüística mecanismos del eufemismo y disfemismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Chamizo Domínguez, Pedro José. 2004. «La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo». *Panacea*, 5, 15. 45-51.

Chaume, Frederic. 2001. «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción». *La traducción en los medios audiovisuales*. Ed. Rosa Agust. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I. 77-88.

— 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chaume, Frederic; Ana Tamayo. 2016. «Los códigos de significación del texto audiovisual: implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad». *Linguae – Revista de la Sociedad Española de Lenguas Modernas*, 3. 301-333.

Coseriu, Eugenio. 1977. *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.

Crespo Fernández, Eliecer. 2005. «El eufemismo, el disfemismo y los procesos mixtos: la manipulación del referente en el lenguaje literario inglés desde mediados de siglo XIX hasta la actualidad». Universidad de Alicante.

— 2018. «Taboo in Discourse: An Overview». *Taboo in Discourse Studies on Attenuation and Offence in Communication*. Ed. Eliecer Crespo Fernández. Berna: Peter Lang. 9-23.

Crespo Fernández, Eliecer; Carmen Luján García. 2018. *Anglicismos sexuales en español El inglés como recurso eufemístico y disfemístico en la comunicación virtual*. Granada: Editorial Comares, S.L.

Díaz Cintas, Jorge; Aline Remael. 2007. *Audiovisual translation: Subtitling*. St. Jerome Publishing.

Freud, Sigmund. 1975. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Gavilanes Laso, José Luis. 2011. «Eufemismos y disfemismos». *Fundéu BBVA*. Documento de Internet consultado de 15 de diciembre de 2019 en <https://bit.ly/2X84zMb>.

- Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- ICAA. 2012. «Ted». Documento de Internet consultado el 20 de marzo de 2020 en <https://bit.ly/2XaNPns>.
- Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Stockholm: Transedit.
- Macfarlane, Seth. 2012. *Ted*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Martí Ferriol, José Luis. 2013. *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I.
- Mayoral Asensio, Roberto; Natividad Gallardo; Dorothy Kelly. 1986. «Concepto de “traducción subordinada” (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)». *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España. Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Ed. Francisco Fernández. Valencia: Asociación Española de Lingüística Aplicada. 95-105.
- Montero Cartelle, Emilio. 1979. «Eufemismo: sus repercusiones en el léxico». *SENARA revista de filología*, I. 45-60.
- 1981. *El eufemismo en Galicia: (su comparación con otras áreas romances)*. Burgos: Universidad de Santiago de Compostela.
- Motion Picture Association of America, Inc; Inc. National Association of Theatre Owners. 2010. «Classification and Rating Rules».
- MPAA. 2012. «Film Rating Ted». Documento de Internet consultado el 20 de marzo de 2020 en <https://bit.ly/3dYI8jy>.
- Northcote Whitridge, Thomas. 1911. «Taboo». *Encyclopaedia Britannica*, 26. 337-341.
- Orr, John. 1953. «Le rôle destructeur de l’euphémie». *Cahiers de l’Association internationale des études francaises*, 3, 1. 167-175.
- Real Academia Española. 2020. Correr. Documento de Internet consultado el 1 de abril de 2020 en <https://dle.rae.es/correr>.
- 2020. Eufemismo. Documento de Internet consultado el 20 de noviembre de 2019 en <https://dle.rae.es/eufemismo>.

- Rica Peromingo, Juan Pedro. 2016. *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Berna: Peter Lang.
- Romaguera i Ramió, Joaquim. 1999. *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Sanders Peirce, Charles. 1931. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. I: The Principles of Philosophy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Zumthor, Paul. 1953. «Euphémisme et rhétorique au Moyen Age». *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, 3-5. 177-184.