



VNiVERSIDAD  
D SALAMANCA

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
GRADO EN TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

«ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN DEL  
HUMOR EN *THE GOOD PLACE*»

Marina de Saá Fernández  
Tutora: África Vidal Claramonte

Salamanca, 2021

## **Resumen**

El humor es un concepto abstracto que no tiene definición, como el concepto de la vida o del amor. Sabemos si algo es gracioso por “sentido común”, aunque no tenga nada de común<sup>1</sup>. El presente trabajo no trata de explicar cómo generar humor, sino cómo provocar el efecto humorístico deseado en base a un cambio de audiencia y de contexto cultural. Este trabajo expone un marco teórico basado en la bibliografía principal en traducción audiovisual y en traducción del humor. Esta base teórica servirá para realizar un posterior análisis contrastivo del doblaje de la serie *The Good Place*, incluidas las estrategias y recursos empleados en su traducción al español de España, y presenta propuestas de traducción justificadas. El análisis pretende demostrar la dificultad y la importancia de imitar el efecto humorístico original y adaptar la traducción a la cultura meta.

**Palabras clave:** doblaje, comedia, traducción, humor, audiovisual

**Keywords:** dubbing, comedy, translation, humor, audiovisual

---

<sup>1</sup> Attardo y Raskin, Capítulo 5, 2017

## Table des matières

1. Introducción .....	3
2. La traducción audiovisual.....	3
2.1 Modalidades de traducción audiovisual .....	4
3. El doblaje .....	6
3.1 Historia del doblaje .....	6
3.2 Criterios de calidad.....	7
3.3 El sincronismo .....	9
3.4 La segmentación del texto .....	10
3.5 El proceso del doblaje .....	11
4. La traducción del humor .....	13
4.1 Contexto histórico .....	14
4.2 El concepto de relevancia .....	14
4.2.1 EL CONOCIMIENTO PREVIO.....	15
4.2.2 LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA .....	16
4.3 La intención humorística .....	18
4.4 La clasificación de los chistes .....	18
4.5 La traducción de los juegos de palabras.....	20
4.6 Las técnicas de traducción .....	21
5. Análisis de la traducción del humor en <i>The Good Place</i> .....	21
5.1 La serie <i>The Good Place</i> .....	21
5.2 Metodología .....	22
5.3 Modelo de ficha para el análisis.....	23
5.4 Fragmentos analizados.....	23
5.5 Resultados .....	42
6. Conclusión .....	43
7. Bibliografía .....	44

## 1. Introducción

El humor es un campo difícil de explorar. Esta problemática se une a la escasez de investigaciones sobre traducción en general, lo cual supone una escasez aún mayor de literatura sobre traducción del humor. Menos aún, sobre la traducción del humor audiovisual, que constituye el tema de este trabajo. La mayor parte de la literatura en torno a la traducción del humor la conforman trabajos de corte práctico basados en series o películas concretas, por lo que resulta difícil encontrar información teórica.

La serie objeto de estudio es *The Good Place*, una comedia de situación traducida para Netflix en 2017. Ha sido escogida por no presentar risas enlatadas y porque, con solo 12 capítulos, su primera temporada resulta lo suficientemente completa y heterogénea como para poder extraer de ella muestras de los distintos tipos de chistes que pueden suponer un reto para el traductor.

Este análisis aplica un método cualitativo y explora las distintas maneras de traducir un chiste para lograr el mismo efecto en dos culturas diferentes: la estadounidense y la española. Así mismo, estudia la relación entre el humor y el contexto cultural.

En el presente trabajo se detallan cuáles son los criterios de calidad relacionados con la traducción audiovisual y en qué consiste el principio de cooperación de Gille, que establece las normas del acto comunicativo, un aspecto básico del humor.

No obstante, como podrá observarse, no siempre es posible respetar todos los criterios y el traductor debe primar unos sobre otros. Esto conduce al planteamiento de qué es la fidelidad. ¿Respetar el principio de fidelidad consiste en replicar al máximo el significado y características del chiste original o en generar el mismo efecto humorístico? ¿Cómo se mide el éxito de un chiste?

## 2. La traducción audiovisual

La traducción audiovisual (TAV) es un tipo de traducción especializada que se ocupa de “las transferencias semióticas, interlingüísticas e intralingüísticas entre textos audiovisuales” (Chaume, 2013, p. 14).

La dificultad añadida que supone la traducción audiovisual frente a la traducción verbal se resume en la dependencia del texto con respecto a un elemento visual. El traductor no puede manipular la imagen y, por tanto, debe hallar una solución en el canal verbal (De Rosa, 2014, prólogo de Chiaro, pp. 19-20). En el pasado era frecuente encontrar chistes visuales en las películas. Ahora, tal y como señala la autora y como se puede comprobar en el análisis de este trabajo, el humor no verbal es poco habitual. Chiaro (2008, como se cita en De Rosa, 2014, prólogo de Chiaro) argumenta que este fenómeno puede deberse a la creciente consciencia de los guionistas de la dificultad añadida que suponen este tipo de chistes para su posterior traducción. Parece tenerse cada vez más en cuenta que el producto va a ser traducido a otras lenguas y que, cuanto menos se restrinja el texto, más rápida y sencilla resultará su posterior adaptación.

El presente trabajo se centra en el doblaje, pero también se tendrán en cuenta los distintos modos de traducción audiovisual.

## 2.1 Modalidades de traducción audiovisual

El doblaje y el subtítulo son las prácticas clásicas y las más utilizadas en todo el mundo (Chaume, 2013, p. 13). No obstante, con los avances en tecnología surgen nuevas submodalidades, como, por ejemplo, la localización de videojuegos o el *fandubbing*, que se explicará a continuación.

Frederic Chaume (2012) divide las modalidades de traducción audiovisual en dos categorías: *revoicing* y *subtitling*. El *revoicing* representa al doblaje en su versión más amplia y completa. El subtítulo (*subtitling*), por su parte, comprende cualquier tipo de traducción que utilice la técnica de la subtitulación.

Por un lado, la categoría de *revoicing* incluye algunas modalidades clásicas como las voces superpuestas y otras más novedosas como el doblaje parcial o el ya mencionado *fandubbing*, que hace referencia al doblaje realizado por fans de manera independiente con el objetivo de que el resto de aficionados pueda adelantarse al lanzamiento en su versión doblada oficial.

Por otro lado, la categoría de subtítulo incluye modalidades como la subtitulación para sordos, la audiosubtitulación o el *fansubbing*, la cual se asemeja al *fandubbing*, con la

diferencia de que el *fansubbing* traduce por medio de subtítulos y, el anterior, de diálogos (Chaume, 2012).

Por motivos de espacio y, dado que este análisis está basado exclusivamente en el doblaje, este trabajo se centra en la categoría “*revoicing*”, entendido como el término que abarca todas las submodalidades relacionadas con el doblaje. Entre ellas, podemos destacar las siguientes: doblaje, narración, voces superpuestas, comentario libre y audiodescripción. (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016).

Rosa Agost (1999) define el doblaje como “la sustitución de una banda sonora original por otra”. En este modo de *revoicing* se debe alcanzar una sincronización minuciosa en varios niveles, tal y como explicaremos en el siguiente apartado dedicado a esta modalidad.

La siguiente modalidad corresponde a las **voces superpuestas** o *voiceover*. En contraposición con el doblaje, en esta modalidad no se reemplaza una pista por otra, sino que se unen, es decir, se incorpora una pista con los diálogos traducidos a la pista original. Se pretende que el espectador pueda oír de fondo la pista original e incluso identificar algunas palabras, motivo por el cual el sincronismo no debe ser exacto (Agost, 1999).

La tercera técnica clásica es **la narración**, en la que aparece una voz que describe las imágenes. Se emplea un estilo literario y un tono, normalmente, formal y se tiende a condensar la información. El traductor, actor o periodista encargado de esta tarea posee una mayor libertad (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016).

Por último, el comentario libre y la audiodescripción son las modalidades de *revoicing* más recientes de las mencionadas. Por una parte, la técnica del comentario libre se emplea principalmente en programas de humor y consiste en manipular el texto traducido y añadir chistes y comentarios cómicos o sarcásticos.

Por otra parte, la audiodescripción aporta un tipo de formato adaptado a las personas con discapacidad visual. Consiste en la narración minuciosa de lo que está sucediendo. (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016).

### 3. El doblaje

El doblaje es, en esencia, la sustitución de una pista original por otra que incluye los diálogos traducidos, la pista musical y los efectos especiales correspondientes.

#### 3.1 Historia del doblaje

El doblaje es una de las modalidades de traducción audiovisual más antiguas. Surgió a finales de los años 20, de la mano del cine. Hasta entonces, en la época del cine mudo, se recurría a la interpretación simultánea para traducir los llamados “intertítulos”: fragmentos de texto que aparecían entre escena y escena. Consistía en traducir los subtítulos de forma oral a medida que aparecían en pantalla. A día de hoy, la interpretación simultánea audiovisual se sigue llevando a cabo, por ejemplo, en los festivales de cine, cuando se requiere la labor de un intérprete que traduzca los diálogos de una serie o película en tiempo real.

El cine sonoro trajo consigo grandes cambios en el mundo de la traducción audiovisual. En un primer momento, se optó por la traducción multilingüe con actores seleccionados para interpretar y traducir las escenas. Sin embargo, generaba unos costes de producción demasiado altos y no obtuvo demasiada popularidad, ya que los espectadores deseaban ver a los actores originales. El subtítulo tampoco generó los resultados esperados dada la falta de interés por aprender lenguas extranjeras y el nivel de analfabetismo (Díaz Cintas, 2008, como se cita en Chaume, 2012).

Dados los problemas que planteaban estos modos de traducción, dos ingenieros de Paramount Pictures dieron con la idea de grabar los diálogos traducidos e insertarlos en la pista con sincronía labial en la película *Beggars of Life* (William A. Wellman, 1928). La película fue todo un éxito comercial y pronto captó la atención del resto de estudios cinematográficos, que incorporaron también esta técnica.

Gracias a la profesional labor de los actores de doblaje, el espectador no rendía cuentas a la falta de sincronización en ciertos aspectos y disfrutaba de la película como si la viese en versión original.

No obstante, las traducciones extrañaron a la audiencia por utilizar un español *neutro* que se reproducía en todos los países de habla hispana, “an artificial dialect that combined

features from the major Spanish dialects, particularly American localisms” (Chaume, 2012, p. 12). A día de hoy, la industria todavía hace uso del español neutro para las exportaciones cinematográficas a Latinoamérica.

La técnica del doblaje surgió en los años 30, una época de regímenes totalitarios. Los líderes de España y Japón siguieron el ejemplo de Italia y Alemania en su afán por aislar a sus países de potenciales influencias culturales, ideológicas y lingüísticas.

El auge del cine estadounidense supuso una amenaza para los líderes europeos, por lo que, para frenar su influencia, Mussolini aprobó un decreto de protección de la lengua oficial en 1930 que, unos años más tarde, adoptaría el gobierno alemán, seguido del español (Acta del 23 de abril de 1941). Estas leyes de protección les proporcionaban el derecho a censurar películas y a emitirlas exclusivamente en la lengua oficial (Katan 2010:11, como se cita en Chaume, 2012). De este modo, el doblaje se convirtió en un mecanismo de domesticación.

No obstante, no todos los países podían permitirse el lujo de usar del doblaje. Aquellos con un nivel cultural alto, como los países nórdicos, cuya población gozaba de unos niveles de analfabetismo bajos, recurrieron a los subtítulos. Otros, como Rusia, optaron por las voces superpuestas, técnica que también supone una reducción considerable de los costes, cuyo uso perdura en la actualidad en este país.

Gracias a los avances en tecnología, hoy en día el proceso del doblaje es mucho más rápido y es posible generar varias tomas en distintos idiomas simultáneamente con el uso de herramientas de software. Ahora, los nuevos protagonistas del sector audiovisual son las plataformas de retransmisión como la que estudia este análisis: Netflix. Estos servicios de *streaming* incorporan la novedad de poder elegir en qué idioma visualizar cada película o serie.

### 3.2 Criterios de calidad

Los criterios de calidad establecen una serie de parámetros que toda producción de doblaje debe cumplir. Frederic Chaume (2012) los resume en: coherencia entre palabras e imágenes, sincronía fonética y fidelidad al texto.

El autor añade la importancia de una correcta dramatización y una óptima calidad de sonido, aspectos sobre los que no se entrará en mayor detalle, ya que no son competencia del traductor.

En cuanto al criterio de coherencia entre palabra e imagen, Chaume explica que se trata de lograr la cohesión entre lo que se escucha y lo que se ve, al mismo tiempo que se mantiene la coherencia discursiva entre la trama y los diálogos. Martínez Sierra (2008, p. 17) señala que el traductor no debe contemplar la imagen como un componente que constriñe la traducción, sino como un apoyo a la hora de abordar las diversas problemáticas del doblaje. Básicamente, la imagen puede ayudarle a entender y transmitir ciertos aspectos del texto original. De este modo, cumpliría con la norma de la explicitación que menciona Goris (1993, como se cita en Chaume, 2012): intentar que el texto meta sea más coherente que el texto origen por medio de la supresión de ambigüedades y la explicación de los fragmentos complicados o ambiguos.

El segundo criterio, la sincronía fonética, consiste en la adecuación de las palabras a los movimientos articulatorios de los actores, lo explicaremos en detalle en el apartado dedicado a los sincronismos. La calidad de la sincronía labial determina, en cierta medida, la calidad del doblaje. Tal y como explica Rosa Agost (1999), el público hispanohablante es especialmente exigente con este aspecto, al igual que la crítica cinematográfica. No obstante, esta condición también puede tener consecuencias favorables. Se cree que, al lograr la sincronía fonética, el espectador no se percata de la falta de exactitud en otros aspectos del doblaje (Agost, 2008, como se cita en Agost, 1999).

Por último, el texto audiovisual dispone del criterio de fidelidad, aplicable a la forma, el contenido, la función y el efecto deseado del texto audiovisual. Dependiendo del tipo de texto, el traductor deberá premiar unos aspectos sobre otros, o bien alcanzar la fidelidad en todos ellos (Chaume, 2012). En los dibujos animados, por ejemplo, se tiende hacia la sobreadaptación, algo que, en cambio, se evita en las producciones cinematográficas.

El espectador no tolerará ningún cambio en la narrativa; sin embargo, hay una serie de modificaciones que podrá pasar por alto, estas son: un cierto grado de “censura” lingüística, distorsiones semióticas, cambios radicales en los títulos de las películas y cambios de registro, algo que puede generar oraciones no idiomáticas, especialmente cuando el vocabulario es propio de los adolescentes.

Rosa Agost (1999) añade que el nivel de sincronismo requerido en los programas y series es más laxo que en las obras cinematográficas, debido al gran tamaño y calidad de la gran pantalla.

### 3.3 El sincronismo

El doblaje está condicionado por una serie de restricciones y utiliza unas técnicas concretas para alcanzar el sincronismo entre todas las partes. Esta sincronía es también competencia del traductor y puede dividirse en tres partes: sincronía labial, sincronismo cinético e isocronía.

#### **La sincronía labial**

La sincronía labial o fonética consiste en encajar los diálogos en la lengua de partida con el movimiento articulatorio del actor original. Para ello, el traductor y el editor de diálogos deben prestar atención a fonemas que aparezcan en primer plano.

Se deben respetar las vocales abiertas (“a”) y las consonantes bilabiales (“m”) y labiodentales (“f”), así como los finales de frase. De este modo, una vocal abierta en pantalla se reemplazará en la versión para el doblaje por otra vocal abierta (Fodor 1976: 54-57, como se cita en Chaume, 2012). Dicha vocal no ha de ser necesariamente la misma, cualquier vocal abierta será un acierto, tal y como señala Chaume. En lo relativo a las bilabiales y las labiodentales, Chaume añade que son intercambiables, es decir, es posible reemplazar una bilabial por una labiodental, ya que, en ambos casos, se puede apreciar un cierre articulatorio. No obstante, se optará preferiblemente por consonantes del mismo tipo (bilabiales por bilabiales y labiodentales por labiodentales) y, en una situación ideal, la misma consonante.

#### **El sincronismo cinético**

El sincronismo cinético, anteriormente denominado “sincronismo de caracterización” (término acuñado por Fodor en 1992) trata de cuadrar los sonidos y diálogos con los movimientos corporales de los actores. De manera que, si un actor niega con la mano, su respuesta ha de ser también negativa; del mismo modo, si señala un objeto, necesariamente tendrá que añadir una interjección que concuerde con ello.

Los movimientos corporales de los actores pueden ir acompañados de palabras o sonidos, o bien pueden aparecer por sí solos. En el primer caso, simplemente hay que traducir las palabras enunciadas, en el segundo, habrá que decidir si se trata de un gesto perfectamente identificable por la audiencia meta o si, por el contrario, conviene explicitar su connotación (Chaume, 2012).

### **La isocronía**

La isocronía hace referencia a la duración de las frases cuando esta coincide en la versión original y en la traducida. Suele estar en conflicto con la sincronía labial, ya que el traductor debe buscar, a su vez, aquellas palabras que coincidan con los movimientos del habla. Dichos cambios lingüísticos a menudo alteran el número de palabras y, por ende, dificultan la isocronía. Se trata de un fenómeno que los profesionales involucrados no pueden sacrificar, puesto que es uno de los fallos más evidentes y suele conducir hacia una crítica negativa con respecto a la producción de doblaje.

### **La suspensión de la incredulidad**

Se deben respetar los sincronismos para que el espectador no pierda la ilusión de estar viendo la película original. En realidad, conoce las limitaciones del medio audiovisual pero, inconscientemente, decide ignorar este hecho y visualiza la película como si esas voces pertenecieran a los actores en pantalla y esos sonidos fueran realmente parte del ambiente, un fenómeno conocido como suspensión de la incredulidad (*willing suspension of disbelief*). Si se rompe con las convenciones del doblaje y el espectador se percata, se pierde este efecto tan elemental. (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016).

#### 3.4 La segmentación del texto

Las traducciones se dividen en segmentos que los actores de doblaje puedan fácilmente memorizar. Si los segmentos son demasiado extensos, los actores se ven obligados a releer su frase y pierden la noción de lo que está sucediendo en pantalla y, a su vez, también la sincronía con el actor de la película.

Los indicadores de segmentación del texto responden a unas normas estándar y a unos marcadores audiovisuales. Por un lado, las normas en España establecen que el texto debe dividirse cada diez líneas, en ciertos estudios, ocho, y cada personaje tiene un máximo de cinco líneas por toma. Por otro lado, hay una serie de marcadores audiovisuales que nos

indican un cambio de toma, como las pausas largas. Así mismo, entran en juego la narrativa, los cambios temporales o espaciales o las imágenes que se difuminan, todo ello designa también el inicio de una nueva toma. Por último, el editor de diálogos tendrá en cuenta los signos de puntuación. Una coma o un punto, por ejemplo, suponen un cambio de toma.

En España los actores cobran por toma grabada. Por este motivo, los estudios de doblaje y los mángers prefieren que las tomas sean lo más largas posibles para ahorrar en presupuesto, mientras que los actores de doblaje y los directores prefieren tomas más cortas (Chaume, 2012).

### 3.5 El proceso del doblaje

El traductor se puede beneficiar enormemente de conocer a fondo las fases del proceso del doblaje, no solo para entenderlo, sino para aprender a desempeñar tareas que no consisten expresamente en traducir; un perfil cada vez más demandado por los estudios de doblaje. Para segmentar el proceso se dividen las tareas por profesional que las desempeña:

#### **La cadena de televisión y la distribuidora**

Las cadenas de televisión y las distribuidoras marcan el comienzo del proceso. El mundo del cine convive con el mundo empresarial, con lo cual, uno de los principales objetivos de la industria del doblaje es el de obtener beneficios.

#### **La compañía de doblaje**

Las compañías o estudios de doblaje están especializados en sonido y posproducción. Destinan una cabina para las grabaciones, a través de la cual el actor puede ver las imágenes audiovisuales controladas por el técnico de sonido.

#### **El traductor**

Una vez la compañía de doblaje recibe un encargo, comienza un nuevo proceso. La compañía contrata a un traductor que, normalmente, se encarga de realizar un borrador inicial. Esta traducción está desvinculada de las imágenes y debe ser lo más literal posible. De hecho, muchas veces el traductor no dispone de las imágenes en esta fase por motivos

de derechos de autor, lo cual conlleva una pérdida de información por parte del traductor. Cuando el traductor adapta un juego de palabras o un término ligado a la cultura origen debe añadir una nota y justificar este cambio.

### **El editor de diálogos**

A continuación, el editor de diálogos recibe la traducción y adapta los diálogos para que suenen de un modo más natural con el uso de la llamada *oralidad prefabricada*. Este fenómeno consiste en escribir diálogos que se alejen del lenguaje escrito y se asemejen al lenguaje oral. La audiencia debe percibirlos como espontáneos, a pesar de que ellos saben que están premeditados. No obstante, no pueden ser diálogos completamente naturales; han de respetar el criterio de relevancia, por lo que se descartan titubeos, dubitaciones, repeticiones, etc.

El editor deberá respetar, a su vez, la sincronía labial y la visual. En algunos países, los editores de guiones también se encargan de segmentar el texto en varias tomas.

### **El director de doblaje**

El director de doblaje es el encargado de escoger a los actores de doblaje y guiarlos durante el proceso ya que estos, normalmente, solo conocen sus frases y no han tenido la oportunidad de ver la cinta entera. Necesitan a alguien que les cuente la trama y les indique cómo deben interpretar cada parte y cuál es la entonación correcta en cada momento. Además, el director de doblaje tiene el poder de alterar ligeramente el guion original para, por ejemplo, para explicitar un mensaje (Whitman-Linsen, 1992:82, como se cita en Chaume, 2012).

### **El ingeniero**

Una vez finalizada la grabación, comienza el trabajo de posesición. En esta fase, se sincronizan y se unen las pistas: se añade la música y los ruidos de fondo y se realizan una serie de ajustes de sonido para, por ejemplo, lograr que las conversaciones de fondo se difuminen. Los ingenieros también pueden hacer sugerencias acerca de la traducción.

### **Las tareas del traductor**

Como se ha mencionado al comienzo de este punto, algunas empresas solicitan que el traductor lleve a cabo varias de las tareas mencionadas, como en el caso de las cadenas de televisión regionales de España. Estas son las funciones que puede desempeñar el traductor: Traducción + Edición de diálogos (oralidad prefabricada y/o sincronismo) + Segmentación del texto en varias tomas + Inserción de los símbolos de doblaje. (Chaume, 2012)

#### 4. La traducción del humor

El humor es un concepto complicado de definir. Tal y como afirma Delia Chiaro, “humor is inherently an emotional as well as a cognitive process.” (De Rosa, 2014, prólogo de Chiaro). Añade, además, que el humor se genera por medio de fenómenos sociales normalmente espontáneos.

A la difícil tarea de definir qué es el humor se le añade la problemática de explicar por qué algo es gracioso. Tal y como señala Delia Chiaro (De Rosa, 2014, prólogo de Chiaro, p. 22), ciertos chistes generan un efecto humorístico inesperado en una cultura concreta mediante su uso reiterado en el ámbito social. Como veremos ejemplificado en nuestro análisis, estos chistes pasan a formar parte del humor nacional.

Los desafíos que supone la traducción del humor no son los que encontramos en otros tipos de texto, aunque, tal y como señalan Hockett y Sherzen, pueden igualarse a las problemáticas que presenta la poesía. Por un lado, la poesía rompe con las normas lingüísticas (el orden sintáctico, la repetición, etc.). Por otro, es necesario sacrificar ciertos aspectos para conservar su naturaleza, es decir, la rima (Chiaro, 2017). Del mismo modo, el traductor debe moldear el lenguaje para conservar ese efecto humorístico tan fundamental.

Hans Vermeer (1989) explica en su teoría del escopo que, si el texto origen comparte función con el texto meta, entonces funciona. En el caso del humor, mientras la audiencia sea capaz de reconocer que el texto es de carácter humorístico, el texto traducido habrá alcanzado su *escopo*, su propósito.

#### 4.1 Contexto histórico

El término “humor” proviene de la palabra latina humor- humóris que significa “fluidos”. El pensamiento medieval se basaba en que las personas están compuestas por cuatro fluidos internos que idealmente deben estar en equilibrio, en cuyo caso la persona estaría en un estado de armonía. En caso de no estarlo, la persona mostraría un comportamiento inadecuado y un temperamento exaltado (melancólico, colérico...).

Este significado adquirió un matiz de burla con Ben Jonson a principios del siglo XVII. Entonces, se consideraba humor señalar las excentricidades y peculiaridades del carácter de las personas y ridiculizarlas. No obstante, autores clásicos como Demetrio en el S.III a.c, Cicerón en el S.I a.c e incluso Aristóteles distinguían entre el humor a modo de burla por excentricidades y el humor inteligente y culto, basado en juegos de palabras, el elemento sorpresa, etc.

Este trabajo realiza una distinción entre chiste y elemento lingüístico. Al igual que Martínez Sierra (2008), consideramos que un chiste puede estar formado por varios elementos lingüísticos.

#### 4.2 El concepto de relevancia

La pragmática es el estudio de las relaciones interpersonales en un acto comunicativo Agost (1999) y uno de sus ejes es el concepto de relevancia.

El concepto de relevancia es la base del principio de cooperación de Grice. Este principio establece que la comunicación es un contrato entre los participantes del acto comunicativo por el cual se comprometen a proporcionar información adecuada, relevante y precisa. Nash (1985) señala que este contrato puede romperse o cumplirse solo parcialmente y que es un recurso que emplean los humoristas a su favor para romper los esquemas del público y generar humor. No obstante, el uso de este recurso en textos humorísticos no debería considerarse un incumplimiento del contrato, ya que el espectador conoce la intención humorística y por tanto espera que se rompan con lo previsible (Mateo 1995, como se cita en Martínez Sierra, 2008).

Rosa Agost (1999) diferencia entre tres aspectos pragmáticos clave para la traducción audiovisual. De ello deducimos que el traductor debe cuidar estos aspectos para que se cumpla el principio de cooperación en el acto comunicativo:

**Las máximas conversacionales:** el traductor debe asegurarse de que los diálogos de los personajes cumplan con los principios de cooperación y la comunicación sea clara, eficaz y concisa.

**La intencionalidad:** el traductor debe respetar la intencionalidad del humor en cada momento. De este modo, si se presenta en forma de ironía, humor o ambigüedad, el traductor deberá conservarla.

**El foco contextual:** está estrechamente relacionado con el género textual. A la hora de abordar la traducción del texto deben tenerse en cuenta tanto el dominante como el secundario.

#### 4.2.1 EL CONOCIMIENTO PREVIO

Rosa Agost (1999) relaciona estos conceptos con la idea del **conocimiento compartido:** aquel **conocimiento previo** que es mutuo entre emisor y receptor. Tal y como explica Martínez Sierra (2008), se trata de referencias a “las connotaciones colectivas, las creencias comunes o los clichés”. Agost sostiene que el tipo de información que se adquiere en base a un conocimiento compartido es más difícil de adaptar que aquel que se da por medio de, por ejemplo, expresiones idiomáticas o juegos de palabras, tal y como comprobaremos en el análisis. Esto se debe a que, en caso de que la cultura meta no comparta este conocimiento previo, la información tendrá necesariamente un efecto distinto en la audiencia.

Martínez Sierra repasa esta teoría aplicada al humor por Sperber y Wilson (1986: 49), quienes sostienen que el emisor y el receptor deben disponer de **conocimiento previo compartido** (al menos, en cierto grado) para lograr el efecto humorístico deseado.

Este conocimiento compartido forma parte de un acto de comunicación ostensivo-inferencial. Se trata del acto de explicitar la intención del mensaje (Sperber y Wilson, 1986: 49, como se cita en Martínez Sierra, 2008).

Martínez Sierra repasa la aportación de Blakemore, quien sostiene que el oyente está más interesado en descifrar el significado detrás de las palabras (*utterance meaning*) que el significado literal de las palabras (*sentence or word meaning*).

Blakemore añade que, debido a este fenómeno, el emisor debe procurar que su chiste se interprete correctamente en caso de que el receptor aplique el mínimo esfuerzo posible.

Al interpretar un mensaje procesamos ambos significados (*utterance meaning* y *word meaning*) junto con el contexto. Entendemos por contexto el entorno físico que enmarca la situación, así como las experiencias vividas y el entorno cultural y social del receptor (Martínez Sierra, 2008).

#### 4.2.2 LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA

A partir del principio de Grice, Sperber y Wilson (1986) idearon la teoría de la relevancia para tratar de explicar “*underlying mechanisms, rooted in human psychology, which explain how humans communicate with one another*”.

Francisco Yus (2017) señala que la teoría de la relevancia estudia el proceso inferencial que lleva al receptor a interpretar el mensaje de una determinada manera. Esta teoría también explora las expectativas que posee el orador sobre cómo se percibirá su mensaje y el proceso por el cual expresa la información más relevante pero, por motivos de espacio, nos centraremos más en el proceso que realiza el receptor y no el portador del mensaje.

Martínez Sierra explica este proceso mediante el cual el receptor forma distintos efectos contextuales en base a la información nueva que recibe y en base a su conocimiento previo. Estos efectos contextuales son lo que Yus denomina *inferential steps*. El receptor medirá la relevancia de estos supuestos mediante el proceso denominado *inferencia*. De este modo, el efecto contextual más relevante será el que le lleve a interpretar el mensaje de una determinada manera en detrimento de otra.

Martínez Sierra recuerda que los efectos contextuales requieren un esfuerzo mental. Por ese motivo, el receptor siempre tratará de realizar el menor número de efectos contextuales posibles para obtener su “recompensa”, en este caso, el humor. Yus considera que para evaluar una traducción es necesario tener en cuenta el número de

efectos contextuales (*inferential steps*) que debe realizar el receptor hasta llegar a la interpretación relevante. Este no debe ser mayor en la versión traducida que en la original.

Yus resume la teoría de la relevancia en cuatro puntos que convergen en el acto comunicativo:

1. Las máximas conversacionales se cumplen y los diálogos respetan el principio de cooperación.

2. El orador tiene ciertas expectativas sobre la forma en que reaccionará el receptor y puede dirigir sus inferencias en una dirección u otra. Esta máxima es de especial interés para el humorista o traductor de textos humorísticos.

3. Según el principio de relevancia de Grice, existen varias formas lógicas de interpretar un mismo mensaje. El receptor escogerá la interpretación que más le interese y menos esfuerzo requiera y extraerá la información más relevante. Inconscientemente, descartará las interpretaciones menos relevantes, un recurso que los humoristas utilizan a su favor: dirigen al público hacia una interpretación lógica pero incompleta del mensaje que seguidamente se solapará con la interpretación acertada, aunque inicialmente pareciera poco relevante.

4. Yus señala que hay un gran salto entre lo que el orador dice y lo que pretende decir y entre lo que el receptor escucha y lo que finalmente entiende. El proceso de interpretación de un chiste se divide en dos fases: fase de descodificación y fase de inferencia. La fase de descodificación (*decoding*) es aquella en la que se descifra el significado lingüístico del mensaje, no el semántico. La segunda fase corresponde al proceso de inferencia mediante el cual se le otorga validez a un efecto contextual.

Yus (2012, como se cita en Yus, capítulo 14, 2017) aplica la teoría de la relevancia a la traducción y añade que, para evaluar una traducción, se debe tener en cuenta, tanto la cadena de supuestos que ha seguido el público en ambas versiones, como el grado de proximidad entre los chistes; así como los efectos que tiene en ambos públicos. Sostiene que la traducción de los chistes se divide en tres planos:

**Plano cultural** (*cultural scenario*): En este plano se analiza si se ha realizado un trasvase de los elementos ligados a la cultura, o bien si no se ha realizado adaptación alguna por ser elementos internacionales o binacionales.

**Plano semántico** (*semantic scenario*): El plano semántico se refiere a la forma en que está codificada la información y los elementos lingüísticos empleados.

**Plano pragmático** (*pragmatic scenario*): en el plano pragmático se tiene en cuenta el número de efectos contextuales derivados del chiste y el esfuerzo requerido para entenderlo el mensaje humorístico.

En el presente trabajo se utilizan estos planos para evaluar la traducción, de tal manera que se estudia si se ha respetado la traducción en el plano cultural, semántico o pragmático.

#### 4.3 La intención humorística

Nash sostiene que el primer paso para traducir un chiste es reconocer la intención humorística, entonces, “we can proceed through explanatory stages that take us from the cultural history of the specimen down to its actual wording” (Nash, 1985)

A menudo, el chiste se anuncia de alguna manera, tal y como explica Nash:

*“sometimes with a crude forewarning signal: “have you heard this one?; a funny thing happened..., that reminds me of... Sometimes more subtly, the listener or reader recognizes a convention, realizes that he has met something like this before.”* (Nash, 1985, p. 6.).

Estas frases introductorias suponen una evidente ventaja para el traductor si sabe identificarlas.

Por otro lado, Nash (1985) señala la importancia del elemento sorpresa, que suele encontrarse en el *punch line*. El *punch line* es el lugar sobre el que recae la carga humorística y donde se realiza la inferencia.

#### 4.4 La clasificación de los chistes

En este trabajo se emplea la clasificación elaborada por Zabalbeascoa (2001) sobre los tipos de humor audiovisual de interés para el traductor.

**El chiste *internacional* y *binacional***: Zabalbeascoa define el chiste *internacional* como aquel que no depende de la cultura origen, aunque señala que es más acertado hablar de

**chiste binacional**, que se corresponde con las unidades humorísticas que no requieren adaptación cultural entre dos culturas.

**El chiste cultural-institucional**: este tipo de chiste incluye referencias a elementos culturales o instituciones propios de una comunidad en concreto. En la versión traducida deben reemplazarse por un equivalente fácilmente reconocible por la audiencia de llegada.

**El chiste nacional**: estos chistes están estrechamente ligados a la cultura origen y requieren una adaptación cultural. Hacen referencia a temas, tipos de humor o estereotipos propios de su cultura que son menos conocidos en la cultura de llegada.

**El chiste lingüístico-formal**: esta categoría abarca los chistes que recurren a fenómenos lingüísticos como la polisemia o la homonimia, así como aquellos que hacen referencia al lenguaje, como los juegos de palabras. Para conservar la carga humorística, el traductor deberá, o bien utilizar el mismo efecto lingüístico, o bien jugar con el lenguaje en la lengua meta.

**El chiste no verbal**: se trata del chiste generado por una imagen o sonido que no involucra el lenguaje ni hace referencia a él. Los chistes no verbales o sonoros también suponen una dificultad para el traductor, ya que tienden a estar ligados a la cultura de origen. No obstante, a menudo en las comedias televisivas existe algún elemento lingüístico o de cualquier otro tipo involucrado directa o indirectamente, por lo que para nuestro análisis hablaremos en su lugar de **chiste visual**. Tal y como explica Martínez Sierra en su clasificación de los chistes, se trata de elementos visuales que generan humor, que pueden estar o no en relación con el lenguaje.

**El chiste paralingüístico**: el chiste paralingüístico incluye elementos verbales y no verbales. Por elementos verbales entendemos aquellos no puramente lingüísticos, como acentos, tonos de voz o formas de hablar. Los silencios también pueden adentrarse en esta categoría.

**El chiste complejo**: es el chiste que puede asociarse a una o más de las categorías mencionadas.

#### 4.5 La traducción de los juegos de palabras

Delabastita define los juegos de palabras como:

*Wordplay is the general name for the various textual phenomena in which structural features of the language(s) used are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings* (Delabastita, 1996. En: Attardo 2002)

De acuerdo con el autor y, tal y como resalta Attardo, los juegos de palabras están delimitados por el lenguaje y ocupan diversos planos, desde el sintáctico hasta el fonético. De este modo, la carga humorística depende también del sonido y del significado que se asocie al juego de palabras en cuestión.

Por otro lado, no solo basta con mantener el juego de palabras, pues este no es siempre el único responsable del efecto humorístico. El orden de los elementos, por ejemplo, también es un aspecto clave. Tal y como afirman Attardo y Raskin:

“The presence of a given linguistic phenomenon in a humorous text is not reason enough to assume that that phenomenon is responsible for the humorous nature of the text” (Attardo y Raskin, 2017, p. 58).

Attardo y Raskin se formulan la siguiente pregunta entorno a la traducción de juegos de palabras: “¿is absolute translation posible?” Es decir, ¿es posible traducir un juego de palabras respetando su plano pragmático y semántico y, a su vez, mantener todos los significados y connotaciones que comprende?

Los juegos de palabras parten de una forma y un significado, por lo que, aunque se consiga replicar de manera idéntica todos los aspectos formales del texto origen, las connotaciones o el plano pragmático variará por fuerza mayor. Por este motivo, (Attardo y Raskin, 2017) sostienen que la traducción absoluta es imposible de alcanzar.

## 4.6 Las técnicas de traducción

En nuestro análisis del doblaje de la serie de comedia *The Good Place* hemos empleado las técnicas de traducción principales que recoge Hurtado (2001). Esta clasificación se sigue utilizando en la docencia universitaria y es aplicable a cualquier tipo de traducción, incluida la traducción del humor.

Adaptación Ampliación lingüística vs compresión lingüística Ampliación vs elisión Calco Compensación Creación discursiva Descripción	Equivalente acuñado Generalización vs particularización Modulación Préstamo Sustitución Traducción literal Transposición Variación
---	---

Figura 1. Técnicas principales de traducción. Adaptado de *Principales Técnicas de traducción*, de Hurtado, A., 2001., p.269.

## 5. Análisis de la traducción del humor en *The Good Place*

### 5.1 La serie *The Good Place*

Como objeto de estudio se ha escogido la serie *The Good Place*, una comedia de situación o *sitcom* estadounidense dirigida por Michael Schur. Fue emitida por primera vez en 2016 en Estados Unidos a través de la distribuidora NBC y se estrenó en Netflix EEUU y Netflix España en 2017.

La trama gira en torno a Eleanor Shellstrop y su experiencia en el cielo. El factor cómico se basa en que, al parecer, ella no debería estar en “El Lado Bueno”, como lo llaman en la serie, y no comparte la faceta altruista del resto de personas que están allí.

Mientras que muchas comedias pertenecen también al género del drama, esta serie está calificada por Netflix como comedia de situación y fantasía. Por tanto, su objetivo principal es crear humor. El servicio digital también la califica como no apta para menores de 13, lo cual indica que el público meta es adulto y adolescente.

Se divide en cuatro temporadas. Para este análisis se ha escogido la primera porque presenta a los personajes y el mundo en el que se encuentran y, en esta vista panorámica, se muestra una mayor variabilidad de chistes que en el resto de temporadas.

La temporada en cuestión ha sido traducida por Paco Vara y adaptada por el ajustador David Cortés bajo la dirección de Teresa Manresa. El estudio de grabación en cuestión es Deluxe 103 (Imdb, s.f).

## 5.2 Metodología

El siguiente análisis compara muestras de diálogos extraídos de la primera temporada de *The Good Place*, compuesta por 13 capítulos. Los fragmentos corresponden con la versión original en inglés estadounidense (V.O) y la versión doblada al español de España (V.D).

El objeto de estudio son los elementos humorísticos. Se han escogido dos muestras de todos los tipos de chistes nombrados por Zabalbeascoa (2001), a excepción de los chistes visuales, pues solo se ha hallado un ejemplo de interés para el traductor. No obstante, en el apartado de *chistes complejos* figuran varios de ellos con un elemento humorístico visual.

Los chistes se han seleccionado con la premisa de que presenten un problema de trasvase semántico, cultural o pragmático, independientemente de si el producto final presenta un problema de traducción o si, por el contrario, transmite el efecto deseado.

El presente análisis es descriptivo y prescriptivo. En primer lugar, se expone el problema que podría suponer el fragmento en cuestión para el traductor y, en segundo lugar, la decisión tomada para su traducción, así como una propuesta en caso de que los *efectos contextuales* varíen. Los fragmentos que no se analicen en su totalidad, sino que posean algunos elementos humorísticos de interés, tendrán la correspondiente señalización con el uso de la negrita.

Para evaluar el doblaje de la serie *The Good Place* se han tenido en cuenta los criterios de calidad aplicables a una producción de doblaje que Frederic Chaume (2012) resume en: coherencia entre palabras e imágenes, sincronía fonética y fidelidad al texto.

Con el fin de evaluar la traducción se examinan las posibles técnicas empleadas por el traductor. Dicha evaluación se realizará conforme a las técnicas enumeradas por Hurtado (2001). Seguidamente, se comparan los efectos que genera la traducción en el T.O y el T.M mediante un análisis de los planos que plantea Yus (2012, como se cita en Yus, capítulo 14, 2017): plano cultural, semántico y el pragmático y una comparación.

En base a lo anterior, se evaluarán los efectos que pueden tener los chistes en ambas audiencias para conocer el efecto que tiene sobre la audiencia. Se considerará, así mismo, si la traducción respeta las máximas conversacionales, los criterios de calidad audiovisuales y la intencionalidad.

### 5.3 Modelo de ficha para el análisis

<b>S1E0</b> Name of the chapter	Título del capítulo
<b>TCR:</b> 00:00:00	
<b>Contexto:</b>	
<b>V.O</b>	<b>V.D</b>
Character 1:	Personaje 1:
<b>Propuesta:</b>	

### 5.4 Fragmentos analizados

A continuación, se dividen las muestras por tipo de chiste según la clasificación de Zabalbeascoa (2001): chiste lingüístico, paralingüístico, nacional, binacional, cultural-institucional, no verbal y complejo. La selección de chistes complejos comprende todos los chistes de este tipo que se han identificado como problemáticos a la hora de ser doblados al español.

#### **Chiste lingüístico**

<b>S1E3</b> Tahani Al-Jamil	Tahani Al-Jamil
<b>TCR:</b> 00:09:01	

<b>Contexto:</b> Janet, la asistente robot humanoide, les interrumpe con un dato curioso.	
<b>V.O</b>	<b>V.D</b>
Michael: Yeah, sorry about this, I steered her away from colloquialisms and into "fun facts" and trivia tidbits. <b>I thought it'd be more in her wheelhouse.</b>	Michael: Ah sí eh..., lo siento mucho, la he apartado del coloquialismo y ahora se dedica a los datos <i>diver</i> y triviales. <b>Pensé que así no me daría tanto el remo.</b>
Janet: <b>Fun fact: a "wheelhouse" is a part of a boat.</b>	Janet: <b>Dato diver: los remos se usan en las embarcaciones.</b>
Michael: Okay thank you Janet, thank you.	Michael: Vale gracias Janet, gracias.
<b>Propuesta:</b>	
Michael: Pensé que así no metería la gamba tanto	
Janet: “Dato curioso: la gamba nace macho”	

La polisemia en la palabra “*wheelhouse*” ha obligado al traductor a realizar una sustitución para poder conservar este recurso.

De este modo, se ha establecido la polisemia en “remo” y se ha conservado el plano semántico. “Meter el remo” es un coloquialismo de uso poco frecuente en España, por lo que el plano cultural no se ha respetado. Tampoco se conserva el pragmático, ya que, para experimentar el humor, se necesitan más efectos contextuales que en el T.O.

La propuesta se basa en sustituir la polisemia de “*wheelhouse*” por la de “gamba”. Ambas frases parecen respetar la isocronía y la sincronía labial, ya que se podrían unir las vocales abiertas y ambas terminan en la vocal abierta “o”.

La propuesta incluye el cambio de “dato diver”, que resulta de una traducción literal de “*fun fact*”, por “dato curioso”. Un posible motivo para optar por “dato diver” en lugar de “dato curioso” es la reducción en el número de sílabas. En la propuesta se ha tenido en cuenta este inconveniente y se ha reducido el número de sílabas del siguiente enunciado.

<b>S1E7</b> The Eternal Schriek	El grito eterno
<b>TCR:</b> 00:10:57	

<b>Contexto:</b> Michael se despide y enumera una serie de cosas actividades propias de los humanos que le hubiese gustado realizar.	
<b>V.O</b>	<b>V.D</b>
Michael: I wanted to get a rewards card, any rewards card.  I-I wanted to talk briefly to someone and then say, " <b>take it sleazy.</b> "	Michael: Quería recibir una tarjeta descuento, pero la que fuera...  Quería hablar brevemente con alguien y decirle: " <b>Agur Ben-Hur</b> ".
<b>Propuesta:</b> ¡Hasta luego, Lucas!	

Este chiste lingüístico se corresponde con un cambio de registro que en la V.D se ha sustituido por un dialecto geográfico. La expresión juvenil del T.O se sustituye por una expresión local vasca. El plano cultural se mantiene, pero no respeta el principio de cooperación de Grice, ya que se trata de una frase que solo puede ser descodificada por una parte reducida de la población española. Esto, causa un fallo en los planos semántico y pragmático.

Seguramente el traductor en cuestión provenga del País Vasco y considerase que es una expresión extendida como otros localismos españoles. De ser el caso, se habrían respetado los tres planos.

La frase seleccionada como posible solución respeta los tres planos, así como la isocronía. La sincronía labial no es exacta, pero el final de frase coincide por ser sibilante.

### Chiste paralingüístico

<b>S1E1</b> Everything is Fine	Todo va bien
<b>TCR:</b> 00:16:40	
<b>Contexto:</b> Tahani ha invitado a todos los asistentes a la fiesta a usar sus numerosas pistas de tenis.	

V.O	V.D
<p>Eleanor: Tahani, what a condescending <b>bench</b>.</p> <p>Chidi: Okay, okay, okay, okay.</p> <p>Eleanor: Am I right? Why does she still have that British accent, right? No one else here has an accent. <b>She's choosing to have that accent.</b></p> <p>Chidi: Shh-shh-shh-shh.</p> <p>Eleanor: "<b>Oh, helloooo. "I am just a big, beautiful, utterly perfect cartoon giraffe."</b></p>	<p>Eleanor: Tahani, qué <b>frutorra</b> condescendiente.</p> <p>Chidi: venga, venga, venga, venga.</p> <p>Eleanor: ¿A que sí? ¿Y por qué habla en plan estirado? ¿Qué no? Aquí nadie habla así. <b>Le gusta hacerse la estirada.</b></p> <p>Chidi: Shh-shh-shh-shh.</p> <p>Eleanor: <b>Hola, hoooola, soy una bellísima y perfectísima jirafa de tebeo.</b></p>
<p><b>Propuesta:</b> Se recomienda imitar el tono empleado en el doblaje de Tahani de la manera más próxima posible.</p>	

Este chiste incluye dos elementos lingüísticos humorísticos. El chiste está vinculado con el siguiente aspecto de la trama: en el cielo está prohibido decir palabras malsonantes, por lo que a estas palabras se les aplica una especie de autocorrector que las transforma en sustantivos o adjetivos fonética o morfológicamente similares, como se observa en el primer elemento subrayado.

Para este elemento humorístico la V.D aplica el mismo recurso morfosintáctico y conserva todos los planos. A pesar de que las vocales del elemento humorístico original y de la versión doblada no coinciden se logra la isocronía porque se genera un cambio de posición derivado del orden sintáctico natural del español y ambas frases terminan en vocal cerrada.

Los siguientes elementos se refieren al acento del personaje. Por medio de la adaptación se sustituye este dialecto geográfico por una entonación que alude a un grupo social determinado. De este modo, se conserva el elemento cultural y el humor, pero se cambia el significado, por lo que se alcanza la fidelidad en todos los aspectos salvo en el semántico.

No obstante lo anterior, para lograr la inferencia deseada, es decir, que el público asocie la imitación de Eleanor con la forma de hablar de Tahani, es importante que la actriz de

doblaje de Eleanor se coordine adecuadamente con la actriz de doblaje de Tahani o bien con el director de doblaje para que la entonación de ambas sea lo más similar posible.

<b>S1E4</b> Jason Mendoza	Jason Mendoza
<b>TCR:</b> 00:03:10	
<b>Contexto:</b>	
<b>V.O</b>	<b>V.D</b>
Tahani: Oh, hello, darling. I would like to model tonight's event on my most successful gala.	Tahani: ¡Ah!, Hola, cielo. Querría inspirar el evento de esta noche en mi gala más exitosa.
Janet: That would be 2006 fundraiser for stem cell research in <b>Barcelona</b> .	Janet: Sería la recaudación para la investigación con células madre en 2006 en <b>Barcelona</b> .
Tahani: " <b>Barthelona</b> ," actually.	Tahani: <b>Barselona en catalán</b> .
<b>Propuesta:</b>	

En esta ocasión se realiza una referencia a una lengua que coincide con la lengua meta, por lo que se requiere una adaptación para conservar la variación lingüística.

Los traductores han hallado la solución en una lengua cooficial que coincide con la referencia geográfica del T.O, de manera que se respeta la lógica discursiva. Al usar el mismo recurso paralingüístico se respeta la inferencia y se logra el efecto humorístico.

### **Chiste binacional**

<b>S1E4</b> Jason Mendoza	Jason Mendoza
<b>TCR:</b> 00:01:35	
<b>Contexto:</b>	

<b>V.O</b>	<b>V.D</b>
Eleanor: What did you do for a living?	Eleanor: ¿Cómo te ganabas la vida?
Jason: I was an amateur DJ specializing in <b>EDM</b> .	Jason: era DJ aficionado especializado en música <b>MEB</b> .
Eleanor: [shrinks]	Eleanor: [se encoge de hombros]
Jason: Electronic dance music.	Jason: Música electrónica de baile
<b>Propuesta:</b>	
Jason: era un DJ aficionado especializado en EDM.	
Música dance electrónica.	

Como la mayoría de los chistes binacionales, no debería suponer un problema, pero para ello es necesario reconocerlo como tal.

EDM es un tipo de música conocida por los aficionados a la electrónica tanto en el país de origen como meta y se le conoce con sus siglas en inglés. Al existir un conocimiento previo compartido entre dos grupos sociales de ambas culturas, el equivalente EDM conservaría el mismo efecto.

El traductor ha decidido adaptar la sigla para que cuadre con el posterior desglose de la información. A pesar de haber sacrificado la inferencia, se ha conservado el humor absurdo, ya que se mantiene el *punch line* al final del diálogo.

La propuesta opta por mantener las siglas en inglés y, seguidamente, desglosarlas en español. Como los estilos de baile estadounidenses suelen conocerse en otras culturas por su nombre en inglés, al decir Jason “Música dance electrónica”, el oyente entiende que EDM es la sigla para referirse a ese estilo.

<b>S1E2</b> Flying	Volar
<b>TCR:</b> 00:04:43	
<b>Contexto:</b>	

<b>V.O</b>	<b>V.D</b>
Chidi: Okay, this is my fear about you, Eleanor. You are too selfish to ever be a good person.	Chidi: Eso es lo que me temo de ti, Eleanor. Que eres muy egoísta para ser buena persona.
Eleanor: Well, I think you're wrong.	Eleanor: Pues creo que te equivocas.
Chidi: What country am I from, again?	Chidi: ¿En qué país me crié?
Eleanor: <b>Sen... sodyne.</b>	Eleanor: ¡ <b>Sen..dentine!</b>
Chidi: That is a brand of toothpaste.	Chidi: Es una marca de dentífrico.
<b>Propuesta: ¡Sen..soden!</b>	

De nuevo, nos encontramos con un chiste binacional que supone un problema. En esta ocasión, el traductor seguramente sepa que Sensodyne es una marca conocida, pero haya optado por sustituirla por un sustantivo genérico que recuerde a una marca de dentífrico por evitar la alusión a un producto. Es una estrategia efectiva, pero se necesitan más efectos contextuales para llegar a visualizar este objeto de uso cotidiano, puesto que es necesario descodificar lingüísticamente la palabra:

Sen → Sensodine + dentine → dientes = pasta de dentífricos

Aunque se alcanza el humor, se podría potenciar si se mantuviera el mismo número de efectos contextuales.

En caso de querer conservar el marco pragmático, se podría unir la partícula “sen..” a la siguiente de manera que forme la palabra Sensoden que recuerda claramente a la marca Sensodent. No obstante, la traducción original cumple con la máxima de la fidelidad y conserva el objetivo principal: transmitir el humor y el fallo de Eleanor.

### **Chiste nacional**

<b>S1E8</b> Most Improved Player	La superación
<b>TCR: 00:02:18</b>	

**Contexto:** Michael le plantea unas preguntas a Eleanor para saber si debería estar en El Lado Malo o El Lado Bueno. La primera pregunta trata sobre delitos graves, a continuación figura la siguiente pregunta.

V.O	V.D
Michael: Did you ever have a vanity license plate, like "MAMASBMW," "LEXUS4LIZ," or "BOOBGUY"?	Michael: ¿Has tenido alguna matrícula chorra como BMW de mamá Lexus de Liz o Tetorras?

**Propuesta:**  
Michael: ¿Has tenido alguna matrícula chorra como: LEXUSDELIZ, AUDIVINA o TETORRAS?

Michael hace referencia a un fenómeno cultural estadounidense con una serie de connotaciones, por lo que no es posible conservar la referencia y lograr la misma inferencia, ya que los españoles no tienen un conocimiento previo de este tipo.

Este chiste, a su vez, hace uso de recursos fonéticos como la rima que hallamos entre “BMW y Liz” y la aliteración utilizada en Lexus for Liz con el uso de sonidos sibilantes y la letra “l”. Estos recursos son habituales en la lengua inglesa con un fin humorístico, mientras que en español no es tan común usarlo de este modo, por lo que podrían considerarse humor nacional y, como tal, no generan el mismo efecto en la audiencia.

El traductor ha optado por la traducción literal de dos de las referencias, lo cual conlleva un cambio de inferencia y, por ende, no logra el mismo efecto humorístico. El primer elemento: BMW de Mamá, no presenta carga humorística en la V.D. El segundo elemento que se conserva es “Lexus”. Tal vez el traductor quisiera respetar la inferencia que se dará más adelante en el capítulo, concretamente, en el momento en que la compañera de piso rica de Eleanor afirme que han pintado su Lexus.

El humor se da por medio de la palabra “*tetorras*”, que conlleva una inferencia similar al término original. En cuanto a Lexus de Liz, es importante conservarlo para respetar la cohesión discursiva. No obstante, se sugiere realizar el cambio de la marca “BMW” por “Audi”. Esto permite reemplazar el chiste nacional por un chiste lingüístico y formar un juego de palabras como: “Audivina”.

### Chiste nacional

S1E8 Most Improved Player	La superación
TCR: 00:04:11	
<b>Contexto:</b>	
<b>V.O</b> Tahani: You know, I haven't been this upset since my good friend Taylor was rudely upstaged by my other friend Kanye who was defending my best friend, Beyonce.	<b>V.D</b> Tahani: No estoy tan disgustada desde que mi amigo Kanye fue eclipsado por mi otro amigo Taylor, que defendía a mi mejor amiga, Beyoncé.
<b>Propuesta:</b> Tahani: No estoy tan disgustada desde que mi amiga Taylor fue eclipsada por mi amigo Kanye, que defendía a mi mejor amiga, Beyoncé.	

El siguiente chiste trata de un evento cultural sucedido en EEUU que puede suponer un problema si el traductor lo ignora.

El primer problema surge al cambiar el sexo de Taylor. Esto evidencia que el traductor desconoce el evento y por ese motivo no ha captado la alusión a la cantante Taylor Swift. La segunda forma en que se manifiesta este desconocimiento es en un contrasentido, ya que Kanye no fue eclipsado por Taylor, sino al contrario: el rapero Kanye West ridiculizó a la cantante al expresar que, según él, se había llevado un premio que le correspondía a Beyoncé.

La propuesta opta por conservar la referencia original, ya que se trata de un evento de polémica internacional que los medios de comunicación recuerdan continuamente dadas las muchas redadas en las que se encuentra el cantante. De hecho, ha resurgido recientemente tras su controvertida candidatura a las elecciones presidenciales estadounidenses de 2020.

### Chiste cultural-institucional

S1E8 Most Improved Player	La superación
---------------------------	---------------

TCR: 00:04:18

**Contexto:** Michael le plantea una serie de preguntas a Eleanor para averiguar si pertenece al Lado Malo o al Lado Bueno.

V.O	V.D
Michael: And finally, a multi-part question: Did you ever appear on the American television program " <b>The Bachelor</b> " or its companion shows " <b>The Bachelorette</b> " and " <b>Bachelor in Paradise</b> ," or post on any social media site that you were emotionally invested in any of the relationships the contestants were pursuing?  Eleanor: No.	Michael: Y, finalmente, una pregunta en varias partes: ¿has aparecido en algún programa televisivo tipo <i>Masterchef</i> o bien en plan, <i>Bailando con las estrellas</i> , o <i>Amas de casa auténticas</i> , o desempeñado algún puesto en un medio social en que tuvieras implicación emocional con las relaciones que buscaban los concursantes?  Eleanor: No.

**Propuesta:**

Michael: Y, finalmente, una pregunta en varias partes: ¿has aparecido en programas de televisión como **Gran Hermano** o las demás ediciones **Gran Hermano Dúo** o **Gran Hermano Revolution**? ¿O has compartido en las redes sociales que mantienes una relación sentimental con uno de los concursantes?

Como todo chiste cultural, es imprescindible conocer las connotaciones de la referencia en cuestión. En este caso, no solo se debe reconocer que se trata de un *reality*, sino entender de qué trata y hallar un programa televisivo de características similares.

Sería lógico pensar que el traductor ha decidido primar el efecto humorístico ante la fidelidad, pero la realidad es que la decisión de traducir estos programas por otros tan diferentes es fruto del desconocimiento. Esto se puede apreciar en la traducción de la pregunta de Michael, cuando el personaje hace referencia a la naturaleza de los tres programas: "*or post on any social media site that you were emotionally invested in any of the relationships the contestants were pursuing?*". La traducción literal de este fragmento ha dado lugar a expresiones como "desempeñar un puesto" (en las redes sociales) en lugar de "publicar" o "compartir", que podrían ser equivalentes válidos para "*post*".

Esta oración demuestra que el traductor no ha relacionado este enunciado con el tipo de programa que es *The Bachelor*. Las expresiones derivadas de una traducción literal dan

lugar a un texto obtuso que rompe con el principio de cooperación al alejarse de la precisión y, debido a que no se respeta la norma del mínimo esfuerzo, el efecto humorístico no se alcanza.

Más adelante se conserva el humor absurdo al traducir *The Bachelor* por *Masterchef*, pero no el plano cultural. Existen programas españoles que siguen el formato de *The Bachelor*, como *La Isla de las Tentaciones*, pero poner estos programas nacionales en boca de un personaje de esta serie rompería la suspensión de la credulidad.

Por tanto, nuestra solución viene dada por cambiar el tipo de chiste cultural por uno binacional con la referencia a un programa de formato internacional como es Gran Hermano. Este programa presenta varios formatos, lo cual nos permite conservar el elemento de repetición que participa del humor absurdo. Por otra parte, comparte la misma naturaleza que *The Bachelor*, así como el perfil de la audiencia y de los concursantes, de modo que conserva el plano cultural.

En cuanto a la segunda parte, hemos adaptado esta referencia a la cultura meta y al programa en cuestión. Este tipo de programas no son en directo y se les prohíbe a los concursantes desvelar el estado de cualquier relación sentimental con alguno de los concursantes. Por tanto, tendría sentido que, si se diera el caso, Eleanor fuese al lado malo.

<b>S1E10</b> Chidi's Choice	La decisión de Chidi
<b>TCR:</b> 00:19:45	
<b>Contexto:</b> Eleanor y Tahani hablan sobre Yianju en la boda de este.	
<b>V.O</b>	<b>V.D</b>
Tahani: [...] He's a simple man.  Eleanor: I once watched him eat electrical tape right off the roll. He thought it was a <b>Fruit by the Foot that had gone bad.</b>	Tahani: [...] Es un hombre simple.  Eleanor: Una vez le vi comer cinta aislante del rollo. Creía que era una <b>tira de regaliz revenida.</b>
<b>Propuesta:</b>  Eleanor: Una vez le vi comer cinta aislante. Creía que era un <b>rollo de "picapica" revenido.</b>	

En esta ocasión se expone un chiste que evoca una imagen visual concreta de una chuchería popular en los EEUU.

En la V.D se ha optado por la generalización y se ha traducido el concepto en sí para conservar el paralelismo entre ambos objetos y así respetar el plano pragmático. No obstante, on esta generalización el espectador debe realizar más *efectos contextuales* para evocar esa misma imagen.

Consideramos que esto se puede solucionar al incluir la palabra “rollo”. No solo porque conserva la polisemia con el “rollo” de cinta aislante, sino porque este tipo de chuchería también es popular en España y el público meta lo suele denominar así para distinguirlo de las “lenguas de picapica”, cuyo formato es en tiras y, como tal, no recuerdan a un rollo de cinta aislante.

La solución propuesta puede cuadrar en cierta medida en el plano de la sincronía labial y la isocronía en caso de aplicar un ajuste preciso y hacer coincidir las bilabiales, el número de consonantes y el final de frase, ya que ambas versiones terminan en la vocal abierta “a”.

### Chiste visual



Figura 2. Tomado de Netflix. The Good Place. Episodio 1. 2017.

<b>S1E1</b> Everything is fine	Todo va bien
<b>TCR: 00:04:50</b>	

<p><b>Contexto:</b> Michael muestra una presentación a los recién llegados con una explicación de cómo han ido a parar al Lado Bueno y cómo los demás han acabado en el Lado Malo mientras en la imagen se muestran ejemplos de acciones buenas y malas.</p>	
<p><b>V.O</b></p>	<p><b>V.D</b></p>
<p>Michael: Every sandwich you ate, Every time you bought a magazine, Every single thing you did... [had an effect that rippled out over time...]</p>	<p>Michael: cada bocata que os comisteis, Cada vez que comprasteis una revista. Toda y cada cosa que hicierais... [Tuvo un efecto que perduró en el tiempo...]</p>
<p><b>Propuesta:</b>  (Doblaje)  Cada vez que comprasteis una revista <b>del corazón.</b>  Cada acción..  [Tuvo un efecto que perduró en el tiempo...]</p>	

El humor se encuentra en la imagen y no en el doblaje porque la inferencia surge del *punch line* en el adjetivo “*trashy*”.

Se ha optado por la traducción literal y no se han subtitulado los chistes, por lo que no se ha trabajado el plano pragmático y, por tanto, la V.D no produce humor.

En esta presentación, Michael adopta un registro formal, por lo que traducir *trashy* de forma literal rompería con el registro. Por eso, la propuesta se basa en añadir un completo del nombre y decir “revista del corazón”. De este modo se mantiene el registro formal, se conserva la fidelidad en el plano semántico y se genera la misma inferencia en el plano pragmático.

El problema de esta propuesta es que, al superar el número de sílabas, no respeta la isocronía. Por este motivo optaríamos por acortar la siguiente frase, la cual figura en la tabla entre corchetes, y aprovechar que van apareciendo progresivamente fragmentos de texto en pantalla (ver la imagen a continuación) y que la figura de Michael se va haciendo cada vez más pequeña, por lo que la audiencia fijará su vista en los recuadros de texto y no en la gesticulación labial de Michael.

Otra opción es optar por el subtulado, pero se ha fijado el foco audiovisual de este trabajo exclusivamente en las técnicas de doblaje.



Figura 3. Tomado de Netflix. *The Good Place*. Episodio 1. 2017.

## El chiste complejo

### Chiste lingüístico + visual



Figura 4. Tomada de Netflix. *The Good Place*. Episodio 4. 2017

S1E4 Name of the chapter	Título del capítulo
TCR: 00:12:10	
<b>Contexto:</b>	
<b>V.O</b>	<b>V.D</b>
Michael: Welcome to the opening of <b>The Good Plates</b> .	Michael: Bienvenidos a la inauguración de <b>Los Platos Buenos</b> .
[Laughs] I just got that.	[Ríe] se me ha ocurrido ahora
[Laughs] That's hilarious!	[Ríe] ¡Qué gracioso!

**Propuesta:**

Michael: Bienvenidos a la inauguración de The Good Plates.

En este ejemplo encontramos, en primer lugar, un letrero con un chiste lingüístico creado por el recurso de la homonimia y, en segundo lugar, un diálogo en torno al chiste. Esto supone que tanto el plano semántico como el visual están restringidos.

El traductor ha respetado el chiste en su plano semántico al traducir la homonimia de forma literal pero, con el uso del plural, se necesitan más efectos contextuales para entender el juego de palabras.

En el doblaje de series al español es habitual ver los nombres propios originales. Es el caso de Friends y el bar que frecuentan los personajes: Central Perk. La propuesta sigue el ejemplo de la exitosa serie y opta por conservar el nombre original del restaurante. Aunque se necesitan más efectos contextuales, se conserva la inferencia entre el letrero y la frase que enuncia Michael cuando nombra el bar, además del título original de la serie, que en la V.D se ha mantenido. De este modo, se transmite el humor.

En caso de querer explicitar el mensaje se podría traducir la broma y sustituir una de las frases siguientes por: ¡oh, los platos buenos! [ríe] No obstante, la propuesta parte del supuesto de que el plano semántico no es el más relevante, por lo que sería suficiente con mantener la inferencia y, así, respetar el plano pragmático.

**Chiste lingüístico + visual**



Figura 5. Tomada de Netflix. The Good Place. Episodio 1. 2017

<b>S1E1</b> Everything is fine	Todo va bien
--------------------------------	--------------

<b>TCR: 00:19:35</b>	
<b>Contexto:</b>	
<b>V.O</b>	<b>V.D</b>
Eleanor: Oh, fork.	Eleanor: sho-der.
<b>Propuesta:</b>	
Eleanor: Ostra fruta.	

En este caso, el humor surge de la sincronía entre imagen y sonido, puesto que el tenedor cae del cielo justo cuando Eleanor dice “*oh, fork*”. Esto dificulta la tarea de conservar el plano pragmático, ya que decir “tenedor” en este contexto no produciría humor.

La V.D conserva la isocronía pero cambia el plano semántico y el pragmático. Presenta también una palabra malsonante pero, en lugar de utilizar un juego de palabras, se cambia la pronunciación de la palabra. Al no conservar el plano pragmático ni semántico se pierde el humor.

Con la propuesta dada se pierde la referencia a la imagen visual, pero se conserva el chiste lingüístico. Se considera que el *punch line* se halla en el juego de palabras y, por tanto, al conservarla se respeta el propósito del texto.

**Chiste paralingüístico + nacional**



<b>S1E9</b> ...Someone Like Me as a Member	...un miembro como yo
<b>TCR: 00:13:53</b>	
<b>Contexto: Las demonias Dana y Chad cantan en el karaoke</b>	

V.O	V.D
Dana: Ooh, let's do <b>the Nixon Tapes...</b> that's my jam!	Dana: venga, <b>la grabación de Nixon</b> me gusta. ¡Me pone!
Chad: Yeah!	Chad: ¡Sí!
Daba: [in Nixon's voice] " <b>What you always have to remember about the Irish is they get mean. Virtually every Irish I've known gets mean when he drinks.</b> "	Dana [con la voz de Nixon] " <i>What you always have to remember about the Irish is they get mean. Virtually every Irish I've known gets mean when he drinks</i> " [subtitulado en español]
<b>Propuesta:</b>	

Este chiste complejo incorpora un elemento visual que abarca el plano cultural y lingüístico. Debido a ello, no es posible cambiar la referencia nacional por una internacional como, por ejemplo, el famoso discurso de Kennedy.

La V.D conserva la imitación en inglés, de modo que respeta el plano paralingüístico y traslada el humor absurdo. Mantiene, además, el plano semántico, al traducir el discurso de forma literal por medio del subtitulado. No obstante, debido a esta literalidad, no se traslada el humor en el plano cultural.

La V.D no iguala el chiste original en todos los planos, pero logra la función humorística en la medida de lo posible y transmite el mensaje original, por lo que cumple con la máxima de la fidelidad.

#### **Chiste lingüístico + binacional**

S1E4 Jason Mendoza	Jason Mendoza
<b>TCR: 00:03:15</b>	
<b>Contexto:</b>	
V.O	V.D
Tahani: Oh, it was a perfect evening. Princess Stephanie was there, as were <b>Posh and Becks.</b>	Tahani: Oh, fue una velada perfecta. La princesa Estefanía estaba <b>¡y la pija! ¡y Beckham!</b>

**Propuesta:**

Tahani: La princesa Estafanía estaba, ¡y la pija y Beckham!

Se aprecian tres referentes internacionales y un chiste lingüístico. La problemática deriva de la unión entre ellos.

En la V.D se adapta el chiste lingüístico *Posh* pero no se transmite el mote de *Becks*. El traductor seguramente optó por referirse al futbolista como Beckam con el fin de asegurar que se traslada la alusión. En caso de decir: la pija y Becks, es probable que la audiencia no captase la referencia a la famosa pareja.

A pesar de respetar la máxima de la precisión, no se conserva el plano pragmático, ya que el actor de doblaje pronuncia ambos nombres de forma separada y, por tanto, el público debe realizar más efectos contextuales para identificar a la celebridad que se halla detrás de “la pija”.

Se recomienda, por tanto, nombrarlos de forma contigua: ¡y la pija y Beckham! Como se realiza en la V.O.

**Chiste lingüístico + visual + cultural + paralingüístico + nacional**

<b>S1E6</b> What We Owe to Each Other	Qué nos debemos mutuamente
<b>TCR:</b> 00:16:35	
<b>Contexto:</b> Chidi le aconsejó a Jason que le regalase un cuadro impresionista a Tahani y ahora Jason le muestra el cuadro que ha escogido para ella.	

V.O	V.D
<p>Jason: Oh, hey, homey. Thanks for your advice. I'm about to give Tahani the best gift ever. Check it. [shows painting]</p> <p>Chidi: What?</p> <p>Jason: She likes impressionist paintings, right? I got her a painting of <b>the best impressionist of all time, Frank Caliendo. He can do it all... fat Al Pacino, fat Jerry Seinfeld, regular John Madden.</b></p> <p><b>"Say hello to my little friend." "Forget about it."</b></p>	<p>Jason: Hola, colega, gracias por tu consejo. Voy a hacerle a Tahani un regalo estupendo. Al loro: [muestra el cuadro]</p> <p>Chidi: ¿qué?</p> <p>Jason: ¿Le gusta el impresionismo, no? Le llevo un cuadro <b>del imitador más impresionante de la historia: Frank Caliendo. ¡Los imita a todos! A Al Pacino, A Jerry Seinfeld a John Madden.</b></p> <p><b>Saluda a mi pequeño amigo. ¡Olvidalo!</b></p>
<p><b>Propuesta:</b></p> <p>Jason: Los imita a todos: a <b>Al Pacino a Morgan Freeman, a Bush... Saluda a mi pequeño amigo, ¡fake news!</b></p>	

La primera de las dos imitaciones: “*say hello to my little friend*”, tiene su origen en una escena que protagoniza Scarface en la película El precio del poder (1983). En realidad, fue doblada al español peninsular como “saluda de mi parte a mi amigo Sosa”. Esta frase está desvinculada de la escena, por lo que no obtuvo popularidad en España. No obstante, debido a su gran impacto mundial, la frase llegó a nuestra cultura como: “saluda a mi amiguito” y, a día de hoy, se sigue asociando a la escena de la película.

Junto a las imitaciones de Frank Caliendo se crea humor en base al sobrepeso del imitador. Este tipo de chistes sobre las personas con sobrepeso forma parte del humor nacional estadounidense. Esto, sumado al hecho de que Frank Caliendo no es conocido en España, implica que en el caso de traducir de forma literal el adjetivo “*fat*”, el público pasaría por más efectos contextuales para visualizar a un Al Pacino “gordo” en la persona del imitador.

Los traductores han optado por hacer uso de la omisión de ese adjetivo, de tal manera que han sacrificado esa parte humorística para ser fiel al plano cultural. Para adaptar la polisemia de “*impressionist*” se ha recurrido a un vocablo de la misma familia léxica que “*impresionismo*”: impresionante, de manera que se conserva el plano semántico y se

transmite el juego de palabras. Además, con la traducción literal de “*painting*” para referirse a la fotografía, se refleja la referencia al cuadro artístico del que hablaba Chidi.

Los personajes y frases propuestas se han obtenido del repertorio de imitaciones de Frank Caliendo. La última frase, a pesar de estar en inglés, se trata de un anglicismo arraigado en la cultura meta popularizado por el mismo político.

## 5.5 Resultados

En base al análisis se puede concluir que la versión en español suele mantener el tipo de chiste en cuestión, es decir, se traducen los chistes paralingüísticos por otros chistes paralingüísticos; lo mismo ocurre con los chistes lingüísticos, los culturales y los binacionales. Incluso, se puede apreciar que tiende a usar el mismo recurso que la versión en inglés, ya sea polisemia, homonimia... aunque, a menudo, esta fidelidad conlleva una pérdida de significado.

La excepción a esta norma son los chistes nacionales, que han sido sustituidos por medio de referencias binacionales con el fin de conservar la suspensión de la incredulidad. Los chistes visuales también difieren de la norma, pues, en base a las muestras, no se traducen ni se emplea otro recurso para conservar el humor que transmiten.

La técnica preferida es la traducción literal, aunque también se emplea la adaptación y la variación en detrimento de la generalización, especialmente en los chistes cultural-institucionales.

El doblaje tiende a conservar el plano semántico por encima del resto, lo cual genera un cambio en el plano pragmático, ya que los efectos contextuales que derivan del chiste varían y el efecto que genera no es el mismo. El plano pragmático también sale perjudicado cuando no se respeta el plano cultural y se conservan las referencias originales en casos en los que no existe un conocimiento previo compartido.

En general, la V.D es fiel a la forma y al contenido a pesar de que, a menudo, la falta de adaptación genera un resultado diferente. Por ende, se mantiene la coherencia discursiva, pero se pierde parte del efecto humorístico.

## 6. Conclusión

En base al análisis he llegado a las siguientes conclusiones: en primer lugar, la traducción absoluta no es posible. Es decir, resulta imposible respetar la fidelidad con respecto a un chiste audiovisual en todos sus planos con el mismo grado de exactitud. En segundo lugar, he podido comprobar que, para conservar el fin último: generar humor, no siempre es recomendable seguir las mismas técnicas que la versión original. He llegado a dicha conclusión al observar que en el doblaje de *The Good Place* se tiende a mantener la forma de expresar el chiste, pero el efecto a menudo varía. Esto me ha llevado a la cuarta conclusión: que la importancia no reside en igualar la forma de presentar el humor (campo semántico), sino el efecto que tiene el chiste sobre la audiencia (campo pragmático y cultural).

Lo importante, en mi opinión, es saber utilizar los distintos recursos (lingüísticos, visuales...) a nuestro favor. Vemos que un mismo tipo de chiste puede presentarse de distintas formas. Los chistes lingüísticos analizados utilizan predominantemente la polisemia y los juegos de palabras. Los chistes nacionales, por su parte, suelen partir de un evento o un fenómeno cultural. El traductor puede mantener el mismo tipo de chiste mediante un recurso diferente.

Este análisis evidencia también la necesidad de adaptar los chistes a la cultura en cuestión, ya que, normalmente, cada audiencia tiene un conocimiento previo distinto. Por otro lado, es importante identificar cuál es el conocimiento compartido de la audiencia meta en su conjunto para poder generar un chiste que sea interpretado del mismo modo por el total o la mayoría de los espectadores. De lo contrario, si se hace referencia a una expresión o chiste propio de un grupo social o geográfico concreto, es posible que solo una minoría capte la referencia.

He podido comprobar que lo complicado no es identificar el chiste, puesto que lo habitual es que se manifieste e incluso se explicita la intención de bromear, el problema reside en saber identificar el motivo concreto de risa. Para ello, como hemos visto, es importante entender el contexto en el que se mueve la audiencia para saber qué conocimiento compartido posee y así identificar el motivo de risa. Como hemos visto en los ejemplos, a menudo no se transmite el chiste correctamente porque se ha malinterpretado el

verdadero motivo de risa, en ocasiones, debido a un desconocimiento de la referencia, lo cual puede incluso derivar en un contrasentido.

A pesar de sus numerosos premios y reconocimientos, *The Good Place* no goza de la popularidad que cabría esperar, como otras comedias de situación, tales como *Modern Family* o *Cómo conocí a vuestra madre*. Espero que esta pequeña aportación ayude a poner de manifiesto la importancia del doblaje y la necesidad de que plataformas multimedia como Netflix, que ofrecen contenido de manera prácticamente simultánea en varias lenguas, tengan en consideración la dificultad de doblar una serie, especialmente una serie de comedia, así como el tiempo y dedicación que requiere. Al fin y al cabo, de ello depende, en gran parte, el alcance y el éxito de la serie.

## 7. Bibliografía

- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje, palabras, voces e imágenes*. Ariel
- Attardo, S. (2002). Translation and Humour. *The Translator*. 8(2), pp. 173-194.  
<https://doi.org/10.1080/13556509.2002.10799131>
- Attardo S., Raskin, V. (2017). Linguistics and Humor Theory. En *The Routledge handbook of language and humor*. (1ª ed., pp. 49-53). Routledge
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: dubbing*. Routledge.
- Chaume, F. (2013) La traducción audiovisual y el doblaje. *TRANS. Revista de Traductología*(17), pp. 13-34. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3225>
- Chiaro, D. (2017) Humor and Translation. En *The Routledge handbook of language and humor*. (1ª ed., pp. 414-429). Routledge
- De Rosa, G.L (Ed.). (prólogo de Chiaro, D.). (2014). *Translating Humour in Audiovisual Texts*. (pp. 11-23). Peter Lang
- Díaz Cintas, J. (2008). *The didactics of Audiovisual Translation*. John Benjamins
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología*. Cátedra.
- IMDB.com, Inc. (s.f). *The Good Place*. Recuperado el 3 de febrero de 2021 de <https://www.imdb.com/title/tt4955642/>
- Martínez Sierra, J. J. (2008). *Humor y traducción: los Simpson cruzan la frontera*. Universitat Jaume I.
- Nash, W. (1985). *The Language of Humour*. Longman
- Schur, M. (Productor). (2017-2020). *The Good Place* [Serie]. Recuperado de: <https://www.netflix.com/>
- Talaván, N., Ávila-Cabrera J. J. y Costal, T. (2016). *Traducción y Accesibilidad Audiovisual*. UOC.

Yus, F. (2017). *Relevance-Theoretic Treatments of Humor*. En S. Attardo (Ed.) *The Routledge handbook of language and humor*. (1ª ed., pp. 189-203). Routledge

Zabalbeascoa, P. (2001). La traducción del humor en textos audiovisuales. En Miguel Duro (Coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (Signo e imagen. Vol. 63, pp. 251-263). Cátedra.