

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

Trabajo de Fin de Grado



**LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR  
AUDIOVISUAL: EL CASO DE  
*THE BIG BANG THEORY***

El subtulado y el doblaje de los chistes

(Temporadas 1 y 8)

Carmen Clavero Fernández

Tutor: David González-Iglesias González

Salamanca, 2017

## RESUMEN

La traducción del humor audiovisual constituye una de las cuestiones más complejas que ponen a prueba las habilidades y recursos del traductor. En España, donde el doblaje y el subtítulo son las modalidades más comunes, se consumen de forma masiva productos audiovisuales traducidos, lo que evidencia la necesidad de profundizar en esta cuestión. A la complejidad de trasladar el humor entre culturas, se suman las restricciones del medio y la longevidad de las producciones audiovisuales. *The Big Bang Theory (TBBT)* es una sitcom estadounidense cargada de situaciones humorísticas y de chistes de carácter nacional, internacional, lingüístico y visual. Mediante una clasificación de los chistes y un análisis de las teorías del doblaje y del subtítulo del humor, así como de su puesta en práctica y su evolución a lo largo de las temporadas de la serie, se demuestra que traducir bromas en el ámbito audiovisual no se puede limitar únicamente a cuestiones lingüísticas: el traductor deberá enfrentarse a multitud de referentes culturales y a los medios visual y sonoro. Identificar el tipo de chiste, valorar su importancia y encontrar una traducción que respete las pautas teóricas del medio audiovisual son los retos del traductor.

**Palabras clave:** *TBBT*, humor, traducción audiovisual, subtítulo, doblaje, chiste

## ABSTRACT

The translation of audiovisual humor constitutes one of the most complex matters that tests the abilities and resources of the translator. In Spain, where subtitling and dubbing are the most common methods, translated audiovisual media is consumed on a massive scale, thus highlighting the need to analyze this topic in greater depth. The complexity of translating humor from one culture to another includes the restrictions of the medium and the longevity of audiovisual productions. *The Big Bang Theory (TBBT)* is an American sitcom full of humorous situations and national, international, linguistic and visual jokes. Through the process of classifying the jokes and analyzing the dubbing and subtitling theories on humor, as well as their implementation and evolution throughout the show, it becomes clear that translating jokes in audiovisual texts is not only a question of linguistics: the translator is confronted with many cultural references in addition to the audio and the visual elements of the production. Identifying the type of joke, valuing its importance and finding a translation in line with audiovisual theories are the challenges a translator comes up against when translating audiovisual humor.

**Keywords:** *TBBT*, humor, audiovisual translation, subtitling, dubbing, joke

## ÍNDICE

<b>1. Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>2. The Big Bang Theory .....</b>	<b>5</b>
2.1. La clasificación del humor en <i>The Big Bang Theory</i> .....	7
a) Los juegos de palabras .....	9
b) La variación lingüística.....	10
c) La ironía.....	11
d) Las canciones .....	12
2.2. Las referencias culturales.....	12
2.3. Diferencias entre las temporadas 1 y 8 .....	13
<b>3. El doblaje y el subtítulado: paradigmas teóricos .....</b>	<b>15</b>
3.1. El doblaje .....	15
3.2. El subtítulado .....	15
3.3. ¿Doblar o subtítular?.....	17
3.4. El caso del humor .....	18
<b>4. La teoría de la traducción del humor audiovisual .....</b>	<b>19</b>
4.1. Las prioridades y restricciones de Zabalbeascoa .....	20
4.2. La clasificación de los chistes.....	22
a) Chistes internacionales o binacionales .....	22
b) Chistes nacionales, culturales e institucionales .....	23
c) Chistes que reflejan el sentido del humor nacional .....	24
d) Chistes lingüísticos .....	24
e) Chistes visuales.....	25
f) Chistes complejos .....	26
4.3. La variación lingüística.....	27
4.4. Las canciones .....	28

4.5.	La suspensión voluntaria de la incredulidad .....	30
<b>5.</b>	<b>Crítica y comparación: el doblaje y el subtitulado del humor en <i>The Big Bang Theory</i> .....</b>	<b>32</b>
5.1.	El doblaje y el subtitulado de los chistes .....	33
a)	Chistes internacionales o binacionales .....	33
b)	Chistes nacionales, culturales e institucionales .....	34
c)	Chistes que reflejan el sentido del humor nacional .....	36
d)	Chistes lingüísticos .....	38
e)	Chistes semivisuales .....	39
f)	Chistes complejos .....	41
5.2.	El doblaje y el subtitulado de la variación lingüística .....	43
a)	El caso de los acentos .....	43
b)	El caso de los idiomas extranjeros .....	45
5.3.	El doblaje y el subtitulado de las canciones .....	46
a)	<i>Soft Kitty</i> .....	47
b)	Otras canciones .....	48
5.4.	Diferencias y similitudes entre las temporadas 1 y 8.....	49
<b>6.</b>	<b>Conclusiones .....</b>	<b>512</b>
<b>7.</b>	<b>Bibliografía .....</b>	<b>54</b>
<b>8.</b>	<b>Referencias de los capítulos del corpus .....</b>	<b>57</b>

## 1. Introducción

El humor es, sin duda, una de las instancias de recreación verbal que más pone a prueba las habilidades del traductor, empujándolo a extremos que le obligan a activar soluciones imaginativas que, en ocasiones, se han de alejar del contenido del original si se quiere alcanzar un efecto similar (Díaz Cintas 2001, 121).

Si en algo podemos estar de acuerdo la mayoría de los traductores es en que dos de los elementos más difíciles de traducir, de y a cualquier idioma, son las bromas y los poemas. A diferencia de lo que sucedía en el pasado, cuando la literatura escrita en papel era la fuente principal de trabajo del traductor, hoy en día, en un mundo en continuo cambio en el que las nuevas tecnologías no dejan de avanzar, la traducción audiovisual se está convirtiendo en el género estrella de nuestra profesión.

En los últimos años, la traducción audiovisual ha desempeñado un papel fundamental a la hora de satisfacer la necesidad creciente de poner los productos fílmicos a disposición del espectador, rápidamente, en numerosos países del mundo y en multitud de idiomas (Perego 2014, 9). En España se consumen de forma masiva productos audiovisuales traducidos, lo que aumenta enormemente la importancia económica de esta actividad y su papel como uno de “los elementos de transmisión cultural más eficaces que se conocen” (Mayoral 2002, 2).

Al principio, cuando la traducción audiovisual empezaba a cobrar importancia, los estudios se limitaban a cuestiones generales de lingüística, técnica o traductología (Perego 2014, 10), pero pronto se abordaron otras más específicas y aquellas que entrañaban mayores retos para el traductor. Así, comenzaron a publicarse estudios en los que se analizaba cómo trasladar a la dimensión audiovisual ciertos aspectos de un texto con alto contenido cultural. Este es el caso de las bromas, es decir, del humor, pues, aunque como concepto el humor sea universal, cada idioma, país, cultura, religión o individuo tienen una forma diferente de entenderlo y, por lo tanto, de transmitirlo.

Podemos diferenciar numerosos tipos de transferencia lingüística dentro del ámbito de la traducción audiovisual, como las voces solapadas (muy habituales en documentales y entrevistas) y el sobretitulado (empleado especialmente en el marco teatral). Sin embargo, “el hábito y la costumbre han hecho del doblaje y del subtulado las modalidades traductorales más comunes en este terreno” (Díaz Cintas 2001, 37). Realizar una comparación entre las técnicas de traducción o adaptación de estas dos variantes del

medio audiovisual en el ámbito del humor podría resultar de interés. Por ello, este estudio se centrará en las teorías del doblaje y del subtulado, así como en su puesta en práctica, en lo que se refiere a situaciones humorísticas.

A la hora de indagar en la traducción audiovisual del humor, parece razonable elegir el género de la comedia, pues será, sin duda, el que resulte más complejo debido a su alto grado de comicidad. Por lo tanto, en las siguientes páginas analizaremos el subtulado y el doblaje de una producción audiovisual de género humorístico, de la que se extraerán ejemplos ilustrativos de cómo se intenta recrear y trasladar al oyente la comicidad del idioma original.

Asimismo, es interesante comprobar cómo van cambiando a lo largo del tiempo los métodos empleados para recrear el humor dentro de una misma producción audiovisual. Esto podría resultar complicado si eligiésemos como modelo una película, pues habría que buscar una con varias partes o entregas, lo que reduciría en gran medida las opciones. Por ello, se ha seleccionado como base para este trabajo una serie de televisión, lo que permitirá analizar los cambios entre temporadas e, incluso, entre capítulos de una misma temporada.

La globalización aumenta de forma exponencial los contactos con otras culturas, en especial con la estadounidense, que está cada vez más presente en nuestro día a día. La traducción de series, películas y programas de televisión de alto contenido cultural está detrás de este proceso de transmisión. Motivos culturales, que en un principio nos podrían parecer chocantes, terminan resultándonos familiares y llegan, incluso, a introducirse en nuestra cultura. Reuniones y ágapes entre amigos y familiares antes de un funeral o tradiciones como los “proms” de fin de curso se repiten en muchas series y películas españolas y evidencian esta contaminación cultural.

A medida que una comunidad integra las costumbres propias de otra, será capaz de entender parte del humor que requiere ciertos conocimientos de una cultura específica (Romano 2014, 2). Es posible que este aspecto se haya convertido en una ventaja a la hora de traducir series norteamericanas, pues la audiencia ya conoce la cultura original y la traslación puede verse, de alguna forma, aliviada. Por todo lo expuesto, se ha tomado la decisión de analizar la traducción del humor audiovisual a partir de una serie de televisión estadounidense: *The Big Bang Theory*.

La decisión también se debe al alto contenido cultural (referencias a la cultura estadounidense, pero también a otras, como la india) y humorístico, tanto verbal (ironía, juegos de palabras, sarcasmo, etc.), como visual (ruidos, risas enlatadas, gestos, muecas, etc.), todo ello condensado en 231 episodios de apenas 25 minutos.

En las próximas páginas analizaremos este producto televisivo apoyándonos en las herramientas y en las teorías de la traducción relacionadas con el humor. Se extraerán ejemplos de la primera y octava temporadas, tanto en el caso del subtítulo como en el del doblaje. Los objetivos son mostrar cómo se tradujeron fragmentos humorísticos en ambos casos, qué aciertos y fallos se cometieron (para los segundos se proponen posibles mejoras) y cómo evolucionó la traducción dentro de una misma temporada y entre ambas temporadas.

## **2. *The Big Bang Theory***

*The Big Bang Theory* (en adelante *TBBT*) es una sitcom estadounidense creada por Chuck Lorre y Bill Prady y emitida por la cadena CBS. La primera temporada se estrenó en 2007 y la última, en 2016. Con un total de 10 temporadas hasta la fecha, *TBBT* es todo un clásico: se ha llegado a emitir en 77 países y se ha doblado, entre otros idiomas, al español (variante peninsular y mexicana), alemán, italiano, francés y checo. Además, países como Croacia, China y Estonia la han subtítulo. Debido a su gran éxito, la serie y sus actores han sido galardonados en numerosas ocasiones. En los People's Choice Awards de 2016 fue la gran serie triunfadora acaparando tres premios: mejor serie, (por delante de *Juego de tronos* y *The Walking Dead*), mejor serie de comedia y mejor actor de serie de comedia, concedido a Jim Parsons por su interpretación de Sheldon (uno de los personajes principales de la sitcom).

La serie se desarrolla en Pasadena, California, y cuenta la historia de cinco personajes: dos genios de la física que comparten piso (Leonard y Sheldon), su atractiva vecina (Penny) y sus dos amigos y compañeros de trabajo en el California Institute of Technology (Howard, ingeniero aeroespacial, y Rajesh, astrofísico). Los cuatro amigos, a pesar de sus mentes brillantes capaces de comprender cómo funciona el universo, carecen de habilidades a la hora de interactuar con la gente, sobre todo con las mujeres. Pero todo empieza a cambiar cuando conocen a Penny, su nueva vecina, una atractiva camarera que sueña con ser actriz y que se convierte en un miembro más del grupo de amigos: las extravagantes personalidades de los cuatro chicos, junto con su intelecto y su

desmesurada obsesión con la ciencia ficción, se contrastan con las habilidades sociales y el sentido común de Penny para crear situaciones humorísticas (Hu 2012, 1186).

El género de la comedia ha sido uno de los más exitosos y variados de la historia de la televisión. Posiblemente la sitcom (comedia de situación) sea el formato con mayor tradición en la industria televisiva de los últimos tiempos. *TBBT* reúne muchas de las características que comparten las sitcom estadounidenses, como las que Bonaut y Grandío señalan en “Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI”:

CARACTERÍSTICAS DE UNA SITCOM CLÁSICA		OBJETIVOS
Duración y estructura narrativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Capítulos cortos (de unos 22 minutos).</li> <li>– La historia empieza y acaba en un mismo capítulo.</li> <li>– Trama principal y una o dos subtramas que se van alternando.</li> </ul>	Brindar al espectador la oportunidad de ver capítulos sueltos y seguir disfrutando de la serie.
Distribución de las escenas	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Prólogo: escena corta que sirve para captar la atención de la audiencia.</li> <li>– Risas enlatadas: recurso sonoro que simula risas de un público e indica al espectador cuándo debe reírse.</li> <li>– Epílogo: breve escena de cierre que se presenta como chiste final.</li> </ul>	Elementos de carácter humorístico con los objetivos de captar la atención del espectador para que vea el episodio (prólogo), esté entretenido (risas enlatadas), “dejarle un buen sabor de boca” y que, así, continúe viendo la serie (epílogo).
Contenido humorístico	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Prevalencia del humor verbal: chistes, malentendidos, ironías, sarcasmos, etc.</li> <li>– Humor no verbal (visual): sorpresas, cambios de roles, muecas, gestos, vestimenta de los personajes, etc.</li> </ul>	Cautivar al público y producir risa. Cabe apuntar que “según algunos manuales, un buen diálogo en una comedia de situación provee una ocurrencia o comentario gracioso cada 10 o 15 segundos” (Heredia 2013, 14).
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Principales: sin los que la historia desaparecería.</li> <li>– Secundarios: apoyan a los principales.</li> <li>– Transitorios: aportan problemas y complicaciones a la trama, o simplemente se les necesita para una escena (como un dependiente, por ejemplo).</li> <li>– Estrellas invitadas.</li> </ul>	Las sitcom suelen contar con pocos personajes principales para no desorientar al espectador: cuando hay muchos, el público debe hacer un mayor esfuerzo mental, lo cual se considera como un aspecto negativo.

(Bonaut y Grandío 2009, 2-4)

Bajo estos parámetros, podemos concluir que *TBBT* es una serie que reúne los requisitos fundamentales para ser clasificada dentro de la categoría de sitcom:

EL CASO DE <i>THE BIG BANG THEORY</i>	
Duración y estructura narrativa	Los capítulos nunca duran más de 25 minutos y en cada uno se cuenta una historia con un principio y un final definidos. La trama principal es la vida de cinco personajes, que se entrelaza con subtramas, como la aspiración de Sheldon de encajar en la sociedad y los intentos de sus amigos por mantener relaciones sexuales con una mujer.
Distribución de las escenas	Prólogo de duración variable (entre 2 y 5 minutos), seguido de una canción introductoria (que se mantiene fija a lo largo de la serie). El epílogo (de entre 1 y 2 minutos) aparece después de la escena final, justo antes de los créditos. También se emplea el recurso de las risas enlatadas.
Contenido humorístico	Prevalencia del humor verbal, sobre todo de la ironía y del sarcasmo, y uso de recursos no verbales para crear situaciones humorísticas.
Personajes	Los personajes principales son Leonard, Sheldon, Penny, Howard y Rajesh (al que llaman Raj), aunque podría argumentarse que, con el transcurrir de la serie, algunos que en un momento fueron secundarios pasan a convertirse en principales, como Bernadette (casada con Howard) y Amy (novia de Sheldon). Leslie Winkle es uno de los personajes secundarios, mientras que Stephen Hawking y Wil Wheaton son dos de las estrellas invitadas que aparecen en la serie.

Todas estas características nos muestran lo complejo que es traducir y adaptar este tipo de series televisivas, pues comprobamos que cuentan con un alto contenido humorístico, no solo verbal, sino también visual y sonoro. Para abordar el estudio aquí propuesto, parece necesario considerar los distintos mecanismos empleados por los productores a la hora de crear situaciones humorísticas. Para ello, realizaremos un análisis clasificatorio del humor de *TBBT* a partir del modelo propuesto por Vincenza Minutella (2014, 69) para la película *Shrek*.

### 2.1. La clasificación del humor en *The Big Bang Theory*

Centrándose en un análisis del humor transmitido verbalmente, Vincenza Minutella diferencia tres tipos: 1) humor basado en alusiones y referencias culturales, 2) humor basado en juegos de palabras y 3) humor generado por variaciones de la lengua (2014, 69). Cuando se trata del humor parece que toda nuestra atención debería centrarse en las palabras, pues indudablemente la traducción tiene mucho que ver con ellas. Sin embargo, el fenómeno del humor abarca mucho más que palabras, en particular cuando es

audiovisual: “as expression is not limited to verbal output alone, humour may of course be created in absence of a verbal code<sup>1</sup>” (Chiaro 2014, 18). Además, Chiaro añade: “what makes humour occurring within audiovisual texts more problematic is the fact it may be visually anchored<sup>2</sup>” (Chiaro 2014, 19). Por lo tanto, aunque la clasificación de Minutella pueda tomarse como punto de partida, es evidente que habrá que profundizar más en la taxonomía del humor audiovisual e incluir los elementos no verbales.

Comenzaremos por una clasificación en dos grupos: 1) el humor verbal y 2) el humor no verbal. El primero comprende el humor basado en juegos de palabras y el generado por variaciones de la lengua, que a su vez pueden apoyarse en alusiones y referencias culturales. También entrarían en este grupo las canciones y las voces en *off*. Por otro lado, el humor no verbal incluye los gestos y actuaciones exageradas de los personajes, así como cualquier otro elemento visual que se emplee para crear situaciones humorísticas, como por ejemplo la ropa de los protagonistas.

A la hora de traducir una serie como *TBBT*, casi todo el trabajo consistirá en una traslación a nivel verbal, pues la imagen no se modifica. Sin embargo, habrá que tener muy en cuenta los elementos no verbales si queremos conseguir una traducción que, en la medida de lo posible, transmita lo mismo que el original. Además, en *Teoría y práctica de la subtítulos: Inglés-Español*, Díaz Cintas presenta los elementos visuales como una ventaja, argumentando que la gran aportación semiótica de la imagen “hace que el humor viaje mejor en formato audiovisual” (2003, 254).

Por ello, es importante recordar que en ciertos momentos nos podremos encontrar con situaciones humorísticas que no hay que traducir. Sería el caso de determinados aspectos del humor no verbal, como la actuación de los personajes, sus movimientos o su apariencia, que conforman imágenes capaces por sí mismas de transmitir el mensaje. Pese a que el estudio de estos mecanismos de transmisión humorística pueda resultar francamente interesante, “su análisis desde el punto de vista de la traducción es ciertamente limitado” (Díaz Cintas 2003, 262), por lo que centraremos nuestra atención

---

<sup>1</sup> Traducción: Como la expresión no se limita únicamente a lo verbal, el humor puede ser, por supuesto, generado en ausencia de un código verbal.

<sup>2</sup> Traducción: Lo que hace que el humor audiovisual sea más problemático, es el hecho de que esté visualmente subordinado.

en la problemática relacionada con la traslación del humor transmitido mediante elementos verbales.

A continuación se muestran los recursos más empleados en la serie para generar situaciones humorísticas: juegos de palabras, variación lingüística (desde idiomas diferentes y acentos hasta el registro del lenguaje), ironía y canciones.

a) Los juegos de palabras

Un juego de palabras es un recurso retórico que consiste en explotar la plurivalencia de uno o más elementos en un enunciado con el objetivo de hacer reír (Mateo 1995, 39). Este mecanismo dirige la atención del espectador hacia el sonido de las palabras y no hacia su sentido, lo que nos produce un cierto placer y admiración. A continuación se muestran dos ejemplos de situaciones de *TBBT* en las que se emplea este recurso.

– Temporada 1

Juego de palabras	Referente
Leslie Winkle: I admire your fingering. [...] Maybe sometime you can try that on my instrument.	Doble sentido de “fingering” e “instrument”.

En el capítulo 1x05, Leslie Winkle, un personaje secundario que es violinista y que trabaja como física teórica en el California Institute of Technology, intenta seducir a Leonard durante un ensayo del cuarteto de su departamento de física. Leslie juega con el doble significado de “fingering” (tocar con/mover los dedos) para referirse a la música y al acto sexual. Lo mismo ocurre con “my instrument” (mi instrumento), utilizado en alusión al violín, pero también a sus órganos genitales.

– Temporada 8

Juego de palabras	Referente
Bernadette: Muffin much?	Expresión “nothing much”.

En este caso, extraído del capítulo 8x09, Bernadette y Howard visitan a Raj. Le llevan magdalenas (“muffins”) porque se acaba de enterar del divorcio de sus padres y quieren animarle. Raj les pregunta qué les trae por allí y Bernadette contesta con la expresión “nothing much” (nada en particular), pero emplea “muffin” en lugar de “nothing” para resultar graciosa. Vuelve a usar este juego de palabras unos segundos después dentro de la expresión “there is nothing you can do about it” (no hay nada que puedas hacer al respecto), una vez más sustituyendo “nothing” por “muffin”.

## b) La variación lingüística

*TBBT* es una serie ambientada en los EE.UU. y, aunque el inglés americano prevalece, se utilizan otras variedades lingüísticas y acentos para crear situaciones humorísticas. Algunas de las lenguas presentes en la serie son el francés, el alemán o el chino mandarín. También se juega con el acento sureño de los EE.UU. y con los de los personajes extranjeros hablando inglés. Pero el acento más destacable es el indio de Raj, personaje principal originario de Nueva Delhi. A lo largo de toda la serie se juega con esta peculiaridad para crear situaciones humorísticas.

Además, Raj encarna algunos de los estereotipos de la población india, que se manifiestan abiertamente en la relación que mantiene con sus padres (que hablan con el mismo acento). No dejan de insistir en que se case y forme una familia y llegan a concertarle un matrimonio con una chica de origen indio. Aunque Raj tiene dificultades para adaptarse a la cultura estadounidense, resulta irónico que no le gusten ni la comida ni la cultura indias, lo que pone de manifiesto, en clave humorística, un cierto rechazo estadounidense hacia esa cultura. Por lo tanto, parece imprescindible conservar la variedad lingüística india en la traducción, pues en ella se apoyan numerosas situaciones humorísticas de la serie.

El juego con los registros del lenguaje va en la misma dirección de generar episodios cómicos. Muy a menudo, se combinan la forma de hablar de Penny, que emplea un registro estándar bajo, y la de los cuatro amigos científicos, que suelen utilizar uno elevado e intentan hacer bromas que, en muchas ocasiones, no resultan divertidas para Penny, pues ella no es un “genio”. En el episodio 1x02 encontramos un ejemplo ilustrativo en lo que le responde Leonard cuando ella se queja de su trabajo:

Penny: Well, you know, it's the Cheesecake Factory. People order cheesecake, and I bring it to them.

Leonard: So, you sort of act as a carbohydrate delivery system.

Penny: Yeah, call it whatever you want, I get minimum wage.

En este caso, el empleo de “carbohydrate delivery system” (cadena de reparto de hidratos de carbono) por parte de Leonard contrasta con el lenguaje básico y coloquial empleado por Penny. Además de la broma intelectual de Leonard, también resulta cómica la incapacidad de Penny de entender a qué se refiere el físico.

c) La ironía

Antes de hablar de este recurso, hay que subrayar el uso de la palabra “sarcasm” (sarcasmo) en *TBBT*, en lugar de “irony” (ironía), que sería lo correcto en la mayoría de los casos. Según la Real Academia Española, la ironía es una “expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada”, mientras que el sarcasmo es una “burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con la que se ofende o maltrata a alguien o algo”. El sarcasmo es, entonces, un tipo de ironía y con estas dos figuras se da a entender algo diferente a lo que en realidad se está diciendo. Sin embargo, ambos términos se diferencian por su finalidad: el sarcasmo se usa con la intención de herir los sentimientos de alguien, mientras que la ironía, no.

Podemos encontrar un ejemplo de esta diferencia en el episodio 1x02. Sheldon siente la necesidad de limpiar y ordenar el apartamento de Penny y Leonard se ve obligado a ayudarlo durante toda la noche. A la mañana siguiente tiene lugar esta conversación:

Leonard: A well-known folk cure for insomnia is to break into your neighbor's apartment and clean.

Sheldon: Sarcasm?

[...]

Leonard: For God's sake, Sheldon! Do I have to hold up a sarcasm sign every time I open my mouth?

Sheldon: You have a sarcasm sign?

En este ejemplo está claro que se hace un uso erróneo de la palabra “sarcasm”, pues las ironías de Leonard no tienen la intención de herir los sentimientos de Sheldon. Sin embargo, en este mismo episodio, sí se emplea bien el término cuando Leonard muestra a Sheldon un cartel en el que está escrito “sarcasm”, mientras tiene lugar la siguiente conversación:

Penny: And what kind of doctor removes shoes from asses?

Sheldon: Depending on the depth that's either a proctologist, or a general surgeon.

Este error se repite a lo largo de toda la serie, pues la palabra “irony” ni siquiera es empleada. Sin embargo, ello no afecta a la comicidad de la producción.

Aunque en ocasiones se emplee el sarcasmo, la ironía es el procedimiento que prevalece en la serie. Se trata de un recurso que resulta humorístico en sí mismo y que, además, combinado con la incapacidad de Sheldon de entenderlo, sirve para crear todavía más bromas.

#### d) Las canciones

En cuanto a las canciones, hay referencias tanto implícitas como explícitas. La referencia implícita más destacable es la canción *Soft Kitty*, versión de *Warm Kitty*. Es una especie de nana que calma y reconforta a Sheldon y que aparece en todas las temporadas, excepto en la séptima y la novena, un total de 10 veces: 1x11, 2x21, 3x01, 3x08, 4x02, 5x06, 5x18, 6x22, 8x13 y 10x20.

En el episodio 8x19 encontramos un ejemplo de referencia explícita a una canción:

Sheldon: I'm so excited and I just can't hide it.  
Leonard: Ooh. I'm about to lose control and I think I like it.  
Sheldon: What are you talking about?

En este caso, Sheldon recita un verso de la conocida canción *I'm so excited* y Leonard le sigue cantando el siguiente verso. Se trata del éxito más conocido del grupo de soul *The Pointer Sisters*, formado en 1971 en California y galardonado con tres premios Grammy. Sin embargo, Sheldon no entiende esta referencia, pues apenas escucha música. El hecho de que no conozca la canción se emplea para crear la situación cómica.

Todos estos métodos empleados para generar humor están empapados de referencias culturales que, en ocasiones, son esenciales para entender la broma.

#### 2.2. Las referencias culturales

En cuanto a las referencias culturales, en *TBBT* predominan, como es lógico, las propias de la cultura estadounidense, como los deportes, su historia, sus presidentes, etc. Pero también aparecen, además de las ya mencionadas sobre la cultura india, referencias expresas a la judía, puestas ahora de manifiesto a través de Howard, otro de los personajes principales de la serie.

Sin embargo, las referencias más notables son las relacionadas con los géneros de superhéroes (*Marvel*, *DC Comics*), ciencia ficción (*Star Wars*, *Avatar*, *La Máquina del Tiempo*, *Terminator*, *Star Trek*) y aventuras (*Indiana Jones*, *El Señor de los Anillos*). Además, dada la trama de la serie, los diálogos están repletos de referencias, parodias y críticas de los grandes sabios, intentando crear, una vez más, situaciones cómicas. Este elevado número de referencias eruditas forma parte de la comicidad de la serie, pues refleja la desmesurada obsesión de los protagonistas con la ciencia ficción y provoca la risa del espectador.

Además, la serie juega con ciertos estereotipos. Los más claros son el de la “rubia tonta”, que se manifiesta a través de Penny, y la idea de que unos chicos tan extravagantes no están hechos para ligar, llevada al extremo con la incapacidad de Raj de hablar con mujeres.

Como ya se indicó en la introducción, en este estudio se analizarán las temporadas 1 y 8, con el objetivo de realizar una comparación entre capítulos dentro de una misma temporada y entre temporadas. Por ello será necesario establecer cuáles son las diferencias más destacables entre ambas temporadas y exponer si existen o no cambios significativos en lo que respecta al humor.

### 2.3. Diferencias entre las temporadas 1 y 8

La primera temporada se centra en la nueva aparición de Penny en las vidas de Leonard y Sheldon. Leonard se enamora de ella y hace todo lo posible para conseguir ser correspondido. Mientras tanto, Penny tiene que soportar a sus tres amigos: Sheldon, un genio obsesivo-compulsivo que parece llegado de otro planeta; Howard, un ingeniero que sigue viviendo con su madre y está obsesionado con seducir a las mujeres; y Raj, que no es capaz de hablar con ellas sin consumir alcohol, sustancia que le lleva a comportarse como un individuo molesto y arrogante.

Además de estos 5 personajes principales, en la primera temporada intervienen como secundarios los padres de Raj, que representan los estereotipos de la cultura india; la madre de Sheldon, Mary Cooper, una cristiana del este de Tejas; la madre de Howard, Mrs. Wolowitz, escenificada por una voz en *off*; y la científica Leslie Winkle, que mantiene relaciones sexuales con Leonard en una ocasión y no para de burlarse de Sheldon. Actúan también seis personajes transitorios: Kurt, el musculoso exnovio de Penny, que encarna al matón de la serie; el nuevo jefe de los cuatro amigos, Eric, que despide a Sheldon por su arrogancia; Christy, una amiga de Penny que mantiene relaciones sexuales con Howard por interés; Lalita, una mujer de Nueva Deli que debe casarse con Raj según sus padres; Leopold, el primo drogadicto que se inventa Sheldon para cubrir una mentira; Dennis Kim, un niño prodigio que visita la universidad; y Missy, la atractiva hermana gemela de Sheldon, a la que sus amigos intentan seducir.

La principal diferencia entre la primera y la octava temporadas es la introducción de nuevos personajes que se acaban convirtiendo en protagonistas de la serie. Este cambio en la temporada 8 se debe a que todos los personajes tienen pareja estable. Penny y

Leonard están prometidos, Howard está casado con Bernadette e irrumpen en la serie las novias de Sheldon (Amy) y Raj (Emily). Por lo tanto, observamos que la trama principal cambia por completo: los cuatro amigos ya no buscan desesperadamente mantener relaciones sexuales y Raj ha superado su problema con las mujeres.

Además, en esta temporada la madre de Howard cobra mucho protagonismo porque entabla una extraña relación con el vendedor de la tienda de cómics, Stuart, que se muda a vivir en la casa de Mrs. Wolowitz. Stuart no aparece en la primera temporada, pero, debido a esta relación, se convierte en uno de los personajes principales de la octava.

Otro personaje que resulta muy recurrente durante esta temporada es la perra de Raj, Cinnamon, que aparece en la temporada 7. Raj mantiene una relación tan peculiar y estrecha con ella, que es objeto de numerosas bromas por parte de sus amigos.

Por lo tanto, parece evidente que la base principal para crear situaciones humorísticas es ahora la problemática amorosa implícita en una relación de pareja. Se juega con la imposibilidad de Sheldon de mantener relaciones sexuales, la relación machista entre Howard y Bernadette, la intrigante personalidad de Emily, que preocupa a Raj, pero que no lo lleva a cortar con ella porque teme no encontrar a otra chica, y la extraña relación entre el vendedor de cómics y Mrs. Wolowitz.

Por el contrario, en la primera temporada las situaciones cómicas giraban en torno a la obsesión de Leonard por tener una relación amorosa con Penny; a las extrañas técnicas de ligar de Howard, que siempre terminaban en fracaso; al hecho de que Raj no pudiese hablar con mujeres; y a que Sheldon no tuviese ni el más mínimo interés en mantener una relación amorosa o sexual.

Está claro que la trama da un vuelco fundamental entre la primera y la octava temporadas, lo que supone a su vez un cambio en las escenas humorísticas. Sin embargo, como ya se ha observado en los ejemplos recogidos de los apartados anteriores, se siguen empleando los mismos elementos: la variación lingüística, los juegos de palabras, la ironía, el sarcasmo, las referencias culturales, etc.

Por lo tanto, concluimos que *TBBT* se puede clasificar como una comedia de situación con alto contenido humorístico. Además, aunque la trama cambie casi por completo, los elementos empleados para crear humor se mantienen, lo que, como veremos, representa una dificultad adicional para la traducción audiovisual.

A continuación se recogen los paradigmas teóricos del doblaje y del subtítulo, que nos ayudarán a entender lo complejo de estos procedimientos. También se expondrán su situación actual en la sociedad y su relación con la traducción de chistes, para dar paso, después, a las teorías existentes sobre la traducción del humor audiovisual.

### **3. El doblaje y el subtítulo: paradigmas teóricos**

#### 3.1. El doblaje

El doblaje es un procedimiento complejo que se caracteriza por la necesidad de sincronizar las voces de los actores y el texto audiovisual. Se trata de sustituir la pista sonora original por una grabación hecha por actores de doblaje, que son los encargados de transmitir el texto audiovisual creado por los traductores, de forma que se consiga cierta coincidencia labial. Por ello, se suele afirmar que el doblaje está más allá de la traducción. Richart M. Mabel define el doblaje como:

[...] un proceso de expansión cultural y comercial consistente en la traducción, moldeamiento y transformación de la dimensión verbal de un film (y que puede introducir cambios en la percepción de la imagen) en sincronía con los labios de los actores y actrices, la dramatización, el tiempo de los discursos y la trama, y en cuya realización intervienen diferentes agentes (Mabel 2009, 123).

En el doblaje, por lo tanto, están involucradas la traducción y la interpretación, de forma que acaban interviniendo en el proceso tres elementos: la traducción de un texto audiovisual, el ajuste a la imagen del film original y la interpretación de los actores.

#### 3.2. El subtítulo

Subtitling is an amphibian: it flows with the current of speech, defining the pace of reception; it jumps at regular intervals, allowing a new text chunk to be read; and flying over the audiovisual landscape, it does not mingle with the human voices of that landscape: instead it provides the audience with bird's-eye view of the scenery<sup>3</sup> (Gottlieb 1994, 101).

El subtítulo es un procedimiento que consiste en ofrecer (normalmente en la parte inferior de la pantalla) una traducción escrita de los diálogos de los actores y de los

---

<sup>3</sup> Traducción: El subtítulo es un anfibio: fluye con la corriente del lenguaje, definiendo el ritmo de la recepción; salta en intervalos regulares, permitiendo que se lea un nuevo trozo de texto; y, volando sobre el paisaje audiovisual, no se mezcla con las voces humanas de dicho paisaje, sino que proporciona a la audiencia una vista de pájaro de la escena.

elementos discursivos que forman parte de la imagen de una producción audiovisual (cartas, señales, carteles, etc.) y de su banda sonora (canciones, voces en *off*, etc.). En toda versión subtitulada podemos diferenciar tres componentes: la palabra oral, la imagen y los subtítulos. “La interacción de estos tres componentes, junto con la capacidad de lectura del espectador y las dimensiones de la pantalla, determinan las características básicas del medio” (Díaz Cintas 2003, 32).

Al igual que en el doblaje, el subtulado debe tener en cuenta la importancia de la sincronía, pues el tiempo de exposición de los subtítulos deberá coincidir con la imagen y los diálogos del original y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que los espectadores puedan leerlos. En *El traductor de películas*, Castro Roig (2001, 279-283) establece una serie de normas ortotipográficas y estilísticas sobre los subtítulos, que se pueden resumir como sigue:

- Los subtítulos se componen de dos líneas que pueden tener longitudes diferentes, aunque se aconseja hacer una división equilibrada por unidades oracionales lógicas.
- En cada cambio de plano deberá aparecer un nuevo subtítulo.
- Se podrán utilizar abreviaturas siempre y cuando sean ampliamente conocidas (Sr., ej., etc.) y se permite no puntuar las siglas y los acrónimos (EEUU en lugar de EE.UU.).
- Conviene evitar los cambios del tipo negación-afirmación o interrogativo-afirmativo, puesto que la entonación y la actuación de los personajes pueden confundir al espectador.
- Se emplea la cursiva para las voces en *off*, las letras de canciones y las expresiones foráneas. Las comillas se usan para palabras pronunciadas incorrectamente o inventadas, así como para las referencias bibliográficas y literarias.

Aunque estas características se refieren a una película, son aplicables al subtulado de cualquier producto audiovisual. Además, debería establecerse un criterio uniforme a lo largo de toda la producción cinematográfica, es decir, si se decide traducir una canción, deberán traducirse todas (Leboreiro y Poza 2001, 317). Este aspecto resulta más complicado de trasladar al subtulado de series que se alargan en el tiempo.

Díaz Cintas denomina al tipo de subtulado que acabamos de comentar “tradicional en frases completas” (2003, 36-37). Es el más común y se caracteriza por una necesidad estricta de reducción, lo que este mismo autor califica como “necesidad de poda”

(2009, 124). De hecho, el principal reto del subtítulo es el paso de la modalidad oral a la escrita, lo que, unido a los límites temporales y espaciales, supone la omisión de elementos del mensaje original. Esta “poda” puede ser parcial o total, es decir, habrá información que se condense y otra que, simplemente, se elimine. El traductor será responsable de elegir adecuadamente qué información debe presentar de forma más concisa y cuál debe suprimir.

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos cuál de los dos métodos es mejor. De hecho, el subtítulo y el doblaje se han confrontado durante mucho tiempo bajo la creencia de que era necesario demostrar la primacía de uno sobre otro, si bien existen aproximaciones teóricas que mantienen que, “it is possible to conceive them as two practices that can perfectly coexist and give response to different markets in a complementary manner<sup>4</sup>” (Martínez 2014, 311). En realidad, una enorme cantidad de producciones audiovisuales combinan ambos. Un claro ejemplo de esta simbiosis es la reproducción de canciones en las series o películas dobladas, usando subtítulos y manteniendo la banda sonora original.

No obstante, resulta interesante comparar el doblaje y el subtítulo para comprender mejor las preferencias que se puedan tener hacia uno u otro. Además, en este estudio, habrá que tener en cuenta su desigual grado de dificultad en relación con la traducción del humor.

### 3.3. ¿Doblar o subtítular?

A continuación se muestra una tabla con algunas de las ventajas y desventajas de cada método, enunciadas por Jorge Díaz Cintas en *La traducción audiovisual: el subtítulo*. Las ventajas vienen subrayadas:

	<b>Doblaje</b>	<b>Subtitulado</b>
<b>Rentabilidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Caro.</li> <li>– Más laborioso y lento.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <u>Barato.</u></li> <li>– <u>Relativamente rápido.</u></li> </ul>
<b>Fidelidad con el original</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Pérdida del diálogo original.</li> <li>– <u>Respetar la imagen original.</u></li> <li>– <u>Menor reducción del texto original.</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <u>Respetar la integridad del diálogo original.</u></li> <li>– Contamina la imagen.</li> <li>– Mayor reducción del texto original.</li> </ul>

<sup>4</sup> Traducción: Es posible concebirlos como dos prácticas que pueden coexistir perfectamente y dar respuestas a diferentes mercados de forma complementaria.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Las voces de los actores pueden ser repetitivas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>Se mantienen las voces originales.</u></li> </ul>
<b>Para el traductor</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>El diálogo puede manipularse mejor.</u></li> <li>- <u>Un único código lingüístico (oral).</u></li> <li>- <u>Canaliza más calcos lingüísticos del original.</u></li> <li>- Subordinado a la sincronía labial de los actores en el original.</li> <li>- <u>Permite solapar diálogos.</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El diálogo es más difícil de manipular.</li> <li>- Dos códigos lingüísticos: paso de oral a escrito.</li> <li>- Canaliza menos calcos lingüísticos del original.</li> <li>- Subordinado a las limitaciones de espacio y tiempo.</li> <li>- No permite solapar diálogos.</li> </ul>
<b>Para el espectador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>Mejor para niños y (semi)analfabetos.</u></li> <li>- Pretende ser un producto doméstico.</li> <li>- <u>El espectador puede centrarse en la imagen.</u></li> <li>- <u>Permite una mayor ilusión cinematográfica.</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>Mejor para sordos e inmigrantes.</u></li> <li>- <u>Fomenta el aprendizaje de idiomas.</u></li> <li>- Se genera una dispersión de la atención.</li> <li>- Puede restar ilusión cinematográfica.</li> </ul>

(Díaz Cintas 2009, 49-50)

Parece por tanto que, en términos generales, el doblaje tiene más ventajas que el subtítulo, pero no desde un punto de vista didáctico. Al igual que Francia, Italia y Alemania, España es uno de los países en los que se prefiere el doblaje, frente a Portugal, Holanda o Grecia, donde se decantan por el subtítulo (Díaz Cintas 2009, 44). Sin embargo, hay que tener en cuenta que el espectador de hoy es mucho más exigente y quiere ver las series o películas en su idioma y sin demora con respecto a su estreno en versión original. Debido a esto, el subtítulo no ha dejado de utilizarse porque, como se deduce de la tabla anterior, es un método traductológico más rápido.

#### 3.4. El caso del humor

A la hora de enfrentarse al humor, la traducción audiovisual no dispone de los mismos criterios o herramientas empleados en la literaria y, por lo tanto, no puede aspirar al mismo grado de éxito (Díaz Cintas 2009, 131). Esto se refleja claramente en la dificultad añadida por el espacio y el tiempo, una problemática muy poco presente en el mundo literario, en el que el traductor suele gozar de espacio suficiente para introducir las explicaciones que considere necesarias. Sin embargo, el doblaje y el subtítulo de series de situación se enfrentan a numerosos problemas, como pueden ser las risas enlatadas o las escenas en las que algún personaje se ríe de algo que otro ha dicho. Si en estos casos

el traductor no es capaz de transmitir la broma, “entrará en conflicto con la pista sonora original y producirá un obvio desconcierto en el espectador” (Díaz Cintas 2009, 132).

También habrá que tener en cuenta aquellas situaciones humorísticas que se apoyan tanto en el lenguaje como en la actuación de los personajes e, incluso, en la propia imagen. Así, el doblaje y el subtítulo se ven una vez más obligados a coordinarse con otras características de la producción audiovisual. En el caso del doblaje, además de la traducción, la actuación y la entonación de los actores de doblaje entran en juego, aunque ello no corresponda al traductor. En el subtítulo, también supone un problema espacial el hecho de que la imagen original incluya subtítulos, como puede ser el caso de las letras de las canciones. Por lo tanto, estos y otros potenciales obstáculos dificultan la actividad traductológica y pueden manifestarse en pérdidas parciales o totales del efecto cómico y de la naturalidad e idiomática del lenguaje (Díaz Cintas 2009, 133).

La evidente dificultad de traducir el humor en el medio audiovisual ha llevado a numerosos expertos a desarrollar procedimientos para establecer pautas o estrategias que faciliten la labor del traductor. A continuación se presenta el modelo de prioridades y restricciones propuesto por Patrick Zabalbeascoa para el doblaje de series cómicas televisivas (1996, 237-257), que como veremos puede aplicarse al doblaje.

#### **4. La teoría de la traducción del humor audiovisual**

A menudo, los espectadores de series dobladas y/o subtuladas son reticentes con la figura del traductor. De hecho, se escuchan numerosas quejas sobre la calidad de las traducciones audiovisuales, llegando incluso a considerarlas prescindibles (Zabalbeascoa 1996, 235). Si bien en algunos casos se trata de críticas infundadas, en otros se constata efectivamente una baja calidad, relacionada en muchas ocasiones con una inversión insuficiente por parte de los productores. Los plazos de entrega a los que se enfrentan los traductores desempeñan un papel fundamental en la calidad del producto final. El traductor, redactor y presentador Xosé Castro cuenta en una entrevista al periódico *El País* que un capítulo de una serie de unos 20 minutos suele traducirse en uno o dos días, mientras que uno de entre 45 y 50 minutos implica de 2 a 4 días de trabajo. Ana María Simón, adaptadora y directora de doblaje en la serie *Los Simpson*, llega a afirmar que “de entrada [los clientes] te piden que el producto esté hecho para ayer” (*El País*, 5 de julio de 2014).

Según Zabalbeascoa, la percepción negativa acerca del traductor puede deberse a la tensión que existe entre los resultados esperados por los clientes y la dificultad que conlleva conseguirlos, ya sea por la propia complejidad de la traducción o por las condiciones de trabajo que habitualmente vienen soportando los traductores (1996, 236). En este apartado intentaremos explicar cómo debe enfrentarse el traductor a las dificultades que se le presentan y de qué herramientas dispone para encontrar soluciones que satisfagan a un público cada vez más exigente. De cualquier modo, los traductores necesitan, además de experiencia, disponer del tiempo necesario para realizar bien su trabajo. En otro caso, deberán priorizar sus opciones para conseguir ser eficientes.

#### 4.1. Las prioridades y restricciones de Zabalbeascoa

Zabalbeascoa entiende la traducción como una cuestión de prioridades y restricciones: “the concept of priorities is used as a means of expressing the intended goals for a given translation task and the restrictions are the obstacles and problems that help to justify one’s choice of priorities and, ultimately, the solutions adopted in the translation<sup>5</sup>” (1996, 243). A la hora de establecer prioridades, Zabalbeascoa propone una escala vertical de importancia, en la que se clasificarían las diferentes partes de un discurso según su trascendencia. De esta forma, solo intentaríamos solucionar las prioridades clasificadas por debajo de las que hayamos podido resolver. En el caso del humor, resulta muy ilustrativo el siguiente ejemplo propuesto por Zabalbeascoa: si un político va a pronunciar un discurso en diferentes lenguas y países y el texto original incluye tres o cuatro bromas, lo más probable es que el humor no sea su prioridad, por lo que dichas bromas quedarían muy relegadas en la escala vertical de importancia (1996, 244).

Para organizar nuestro trabajo siguiendo la propuesta de Zabalbeascoa, también habrá que tener en cuenta que las prioridades pueden variar entre el texto original y la traducción. Sin embargo, lo que sí está claro es que “when trying to produce a situation comedy by means of translating situation comedy, humor and comic effect are obviously going to be priorities of a very high order for the translation of the text as a

---

<sup>5</sup>Traducción: Con el concepto de prioridades se expresan los objetivos previstos de una tarea de traducción, mientras que las restricciones son los obstáculos y problemas que ayudan a justificar la elección de las prioridades y, finalmente, la solución adoptada en la traducción.

whole, even if there is some hidden motivation acting as top priority<sup>6</sup>” (Zabalbeascoa 1996, 245).

Podríamos enumerar muchas restricciones relacionadas con la traducción, como la diferencia entre audiencias del original y de la versión traducida, las singularidades éticas o culturales de cada país, el tiempo, la sincronía labial o la dependencia de la imagen. Estas y otras restricciones varían entre producciones audiovisuales, pero hay una que siempre permanece: el traductor. Según Zabalbeascoa, del mismo modo que no existe la traducción perfecta, tampoco existe el traductor perfecto, que se comporta así como una restricción inevitable en el resultado de toda la producción (1996, 248). Por ejemplo, el hecho de que el traductor no se haya formado específicamente para este tipo de tarea, condicionará la calidad de su trabajo, y lo mismo ocurrirá si no se le concede el tiempo suficiente para acometerlo. Zabalbeascoa también subraya la importancia del trabajo en equipo y el acceso a una buena documentación (1996, 250).

Como en el resto de modalidades, la traducción del humor audiovisual necesita apoyarse en estudios teóricos orientados a encontrar patrones y reglas que la faciliten. Los siete factores que intervienen en la traducción del humor propuestos por Zabalbeascoa (2014, 26-28) pueden resultar clarificadores:

- 1) El humor que no presenta diferencias relevantes entre las lenguas origen (LO) y meta (LM): bromas que no suponen un gran problema para el traductor, pues la mayoría pueden ser abordadas de forma literal.
- 2) La existencia de destinatarios diferentes: situación en la que una traducción va dirigida a un público distinto del receptor del texto original. Este factor presenta dos variantes, una relacionada con las desigualdades formativas, la familiaridad o la cultura de los potenciales destinatarios, y otra con la dificultad de trasladar el humor dirigido a un grupo reducido de personas en la LO a otro más amplio en la LM.
- 3) La intención del autor de producir humor y la capacidad del destinatario de captarlo: los diferentes elementos humorísticos que se pueden dar entre emisor y receptor.

---

<sup>6</sup> Traducción: Cuando se intenta producir una sitcom a través de la traducción de una sitcom, el humor y el efecto cómico serán, obviamente, prioridades de muy alto nivel para la traducción del texto en su conjunto, aunque haya alguna motivación oculta que actúe como una prioridad superior.

- 4) La diferencia entre un humor muy trabajado y sofisticado y otro más espontáneo y coloquial, así como el grado en el que este humor está señalizado. Por ejemplo, una situación en la que tiene lugar una broma muy sutil puede perderse si el traductor no la capta.
- 5) La intención que un elemento humorístico tiene en el texto con respecto a la trama de la historia. Un ejemplo sería una situación graciosa que se repite a lo largo de la trama, o que se cita en algún momento.
- 6) La presencia o no de una “víctima” de la broma. Es importante tener este factor en cuenta, porque es posible que el chiste en la LO sea peyorativo con respecto a la cultura de la LM, lo que puede resultar ciertamente problemático.
- 7) Las diferencias y similitudes culturales marcadas entre la LO y la LM, como pueden ser los tabús o los estereotipos.

Además, al desarrollar sus teorías, los estudiosos de la traducción audiovisual, como Díaz Cintas y Aline Remael (2007, 212-229), consideran necesario clasificar los tipos de bromas que puedan aparecer en una producción. Asimismo, en “Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies”, Zabalbeascoa (1996, 251-255) propone una hipótesis en la que se glosan seis tipos de chistes: a) internacionales o binacionales, b) nacionales, culturales e institucionales, c) que reflejan el sentido de humor nacional, d) dependientes del lenguaje, e) visuales y f) complejos. Los cuatro primeros están basados en códigos lingüísticos, mientras que los dos últimos tienen en cuenta la dimensión visual (Díaz Cintas 2001, 122). A continuación se ilustran estas seis categorías con ejemplos extraídos de la primera y la octava temporadas de *TBBT*.

#### 4.2. La clasificación de los chistes

##### a) Chistes internacionales o binacionales

Los chistes internacionales se basan en la cultura origen, pero son conocidos por la audiencia meta. Dado que resulta complicado concluir si un chiste es o no totalmente internacional, es preferible usar el término “binacional”, referido a las bromas con referente en la cultura origen, pero “cuyo calco en la traducción no compromete ni la comprensión del mensaje ni la comicidad del mismo” (Díaz Cintas 2003, 257). Se trata por tanto de bromas con referentes culturales que no están ligados a una sola comunidad: estrellas de cine, empresas multinacionales, monumentos turísticos, símbolos, festejos como la navidad o la pascua, etc. En términos generales, este tipo de chistes no añade

dificultades a las impuestas por el medio (tiempo, espacio, sincronía labial, etc.). Ejemplos extraídos de *TBBT* serían las referencias que encontramos en el capítulo 1x06 sobre la navidad y en el 8x06 sobre Miley Cyrus: una artista que también triunfó en nuestro país por su música y su papel en la serie estadounidense *Hannah Montana*, de Disney Channel.

b) Chistes nacionales, culturales e institucionales

En este segundo grupo se clasificarían las bromas que necesitan algún tipo de adaptación para que se entiendan en la cultura meta. Por lo tanto, a diferencia de las anteriores, estas cuentan con un referente cultural que no es necesariamente conocido por la audiencia que recibirá la traducción. En el capítulo 1x16 tenemos un ejemplo: es el cumpleaños de Leonard y sus amigos le organizan una fiesta sorpresa. Howard debe entretenerlo y finge una reacción alérgica. Cuando intenta sobornar a una trabajadora del hospital para que colabore con su farsa, tiene lugar el siguiente diálogo:

Howard: Okay, I get it. I know how the world works. How about if I were to introduce you to the man who freed your people?

[entrega billete de 5 dólares]

Althea: Unless my people were freed by Benjamin Franklin and his five twin brothers, you are wasting your time!

Las referencias en este caso tienen que ver con los dólares, una divisa que no se emplea en España. En cada billete de dólar figura un presidente estadounidense. Para entender esta referencia nos interesan Abraham Lincoln, que aparece en los billetes de 5 dólares, y Benjamin Franklin, que figura en los de 100. Howard pretende sobornar a Althea con un billete de 5, pues se trata de una mujer de raza negra y durante la presidencia de Abraham Lincoln tuvo lugar la emancipación de los esclavos de los Estados Confederados de América. Por ello, Howard se refiere a este billete como “el hombre que liberó a su pueblo”. Althea rechaza la oferta y le responde que, a menos que los que liberaron a su pueblo fuesen Benjamin Franklin (un billete de 100) y 5 de sus hermanos gemelos (otros 5 billetes de 100), Howard está perdiendo el tiempo.

Como se puede apreciar, estos chistes sí presentan dificultades para el traductor, pues su versión literal no produciría la misma reacción en una audiencia meta no familiarizada con los billetes de dólar. Por lo tanto, en casos como este habrá que utilizar recursos como la adaptación, la reescritura o la explicación, o bien recurrir al sistema de prioridades de Zabalbeascoa: es posible que lo verdaderamente importante en este ejemplo sea que

Howard fracase a la hora de sobornar a Althea, y no tanto el juego de referencias culturales entre presidentes y dólares. De utilizar este recurso, será labor del traductor determinar a qué nivel de la escala de importancia se encuentra cada elemento del chiste.

c) Chistes que reflejan el sentido del humor nacional

En cuanto a los chistes vinculados al humor nacional, Zabalbeascoa explica que “this category of jokes still needs a lot of research and is probably the most controversial<sup>7</sup>” (1996, 252). En este grupo se clasificarían las bromas que son más populares en un lugar que en otro. Por ejemplo, algunas comunidades se autoparodian, mientras que otras prefieren recurrir a terceros para crear situaciones humorísticas.

En *TBBT* se emplean el acento de Tejas de la madre de Sheldon y sus costumbres cristianas, que son estereotipos para los estadounidenses. Al subtítular esta escena, es posible que el público español consiga captar que el personaje habla diferente, pero sin llegar a entender plenamente por qué eso le debe hacer reír. En el caso del doblaje, lo que primero se nos viene a la cabeza es que el actor responsable podría poner un acento del sur de España o de otra región con entonación reconocible (como Galicia o Cataluña). Sin embargo, esta práctica conlleva numerosos problemas de traslación e, incluso, éticos, pero profundizaremos en dichas cuestiones más adelante dentro del apartado sobre variación lingüística.

d) Chistes lingüísticos

Los chistes lingüísticos se apoyan en las características del lenguaje y en el uso de recursos formales, como la polisemia o la homonimia. Pueden ser internacionales si las lenguas y culturas origen y meta guardan un cierto grado de proximidad, en cuyo caso la traducción podría ser literal (Díaz Cintas 2003, 261). Sin embargo, los chistes de esta clase suelen resultar problemáticos para el traductor, particularmente cuando se basan en juegos de palabras, recurso ya comentado en apartados anteriores. Es posible que el traductor se encuentre con uno trasladable de manera literal a la lengua meta, pero lo habitual es que tenga que recurrir a soluciones muy diferentes de las originales.

---

<sup>7</sup> Traducción: Se debe profundizar en la investigación de este tipo de chistes, que es, probablemente, el más polémico.

Una escena del episodio 1x04 nos sirve para ilustrar este problema. Sheldon es despedido por su arrogancia y se vuelve algo paranoico. Cuando su madre acude en su ayuda, lo encuentra tejiendo en un telar y tiene lugar el siguiente diálogo:

Mrs Cooper: Oh, you got yourself a loom, how nice.

Sheldon: Thank you.

Mrs Cooper: Honey, why did you get a loom?

Sheldon: I was working with luminous fish, and I thought, hey, loom!

Este chiste es lingüístico porque emplea la homonimia en la pronunciación de “loom” [lu:m] y “luminous” [lu:mi:nəs]. La primera palabra significa telar y la segunda, luminoso, por lo que se perdería el efecto cómico de optar por una traducción literal. Tal y como explica Zabalbeascoa en “Translating jokes for dubbed television situation comedies”, si se decide que es de alta prioridad adaptar esta broma, la original deberá ser sustituida por otra completamente diferente, pero efectiva en la lengua meta (1996, 244).

#### e) Chistes visuales

Los chistes de este tipo pueden clasificarse en completamente visuales y semivisuales, en función de que la imagen sea el único soporte, o se apoye en el lenguaje para crear situaciones cómicas. Formarían parte del primer grupo los episodios en los que la imagen se vale por sí misma y que no precisan traducción: actuación de los personajes, muecas, gestos, etc. En este contexto podríamos hablar de una cierta “universalidad de gestos” (Díaz Cintas 2003, 262), lo que refuerza la idea de que el traductor no debe intervenir.

Por ejemplo, en el episodio 1x13, Sheldon emplea el saludo vulcano o vulcaniano, popularizado por la serie de ficción estadounidense *Star Trek*. Este gesto se realiza con la palma abierta, separando en una amplia “V” los dedos corazón y anular y manteniendo unidos el resto. *Star Trek* y otras producciones basadas en ella, como su versión animada, videojuegos, películas o novelas, son muy conocidas en España y en otras partes del mundo. Una prueba de este éxito global es la incorporación en 2014 del saludo vulcaniano en los emoticonos de la aplicación *WhatsApp*. En este caso, el traductor no debe intervenir, pues el humor proviene de un gesto que podríamos considerar universal.

Los chistes semivisuales entrañan más dificultades para el profesional de la traducción. La mayor es la imposibilidad de modificar la imagen, lo que complica claramente la adaptación. En el mismo capítulo citado anteriormente encontramos un ejemplo que ilustra esta situación.

Los cuatro amigos se presentan a un concurso de ciencia y forman dos equipos. Los miembros de uno llevan una camiseta con las letras “PMS”. En la primera aparición de la camiseta en escena, unas risas enlatadas nos indican que se trata de algo gracioso. Después, mientras sigue en pantalla la camiseta rotulada, tiene lugar el siguiente diálogo:

ELEMENTO VISUAL	ELEMENTO LINGÜÍSTICO
	<p>Leslie: PMS? It's a couple of days early, but...</p> <p>Leonard: No, it stands for Perpetual Motion Squad.</p> <p>Leslie: Oh, right, of course, what was I thinking?</p>

En inglés, PMS es el acrónimo de “Premenstrual Syndrome” (síndrome premenstrual), pero el equipo de Leonard lo emplea como acrónimo de “Perpetual Motion Squad” (escuadrón del movimiento perpetuo). Si la broma no estuviese condicionada a la imagen, el traductor tendría más margen para jugar con el nombre del equipo.

#### f) Chistes complejos

Por último, los chistes complejos son una combinación de dos o más de los tipos anteriores. Además, Díaz Cintas añade que se trata de bromas en las que se combinan elementos visuales, sonoros y lingüísticos (2003, 262).

Podemos ilustrar este tipo de chistes con una situación que tiene lugar en el episodio 1x08 de *TBBT*. Una chica llama a Raj por teléfono y, como él no quiere contestar porque es incapaz de hablar con las mujeres, Howard lo sustituye intentando imitar su acento indio (chiste que refleja el sentido de humor nacional). Cuando cuelga, Raj le da las gracias por hacerle parecer un personaje de *Los Simpson* (chiste binacional).

Tras estas explicaciones, comprobamos que traducir bromas en el ámbito audiovisual no se puede limitar únicamente a cuestiones lingüísticas. El traductor deberá enfrentarse a los medios visual y sonoro, así como a los referentes culturales. Cada broma supondrá un nuevo reto que deberá superar, adaptando, reformulando y trasladando el humor, sin olvidar cuál es la esencia del chiste y a qué elementos debe dar prioridad.

### 4.3. La variación lingüística

[...] possibly the most difficult feature affecting the quality of screen translation is language variation. Variety is frequently used for humorous purposes – suffice it to think of how comedians all over the world use regional accents in their repertoire. But what to do about regional variation in translation is indeed a thorny issue. Is the source variety to be replaced with a target variety? Is it to be flattened by simply replacing it with a standard target form? (Chiaro 2010, 9)<sup>8</sup>.

Se podría argumentar que las variaciones lingüísticas no son elementos cruciales en la trama de una producción audiovisual, pero lo cierto es que pueden aportar mucha riqueza a los personajes y, de hecho, lo hacen. En su definición de variación lingüística, el Instituto Cervantes distingue cuatro tipos: diafásica (registros), diastrática (niveles de lengua), diatópica (acentos y dialectos) y diacrónica (lenguaje de una determinada época) (Centro Virtual Cervantes, 2008). La variedad diatópica se centra en el modo de hablar según el origen geográfico y es la que analizaremos en este apartado.

Giovanni Caprara y Alessia Sisti consideran que esta variante es la que presenta mayores problemas de traducción y, entre las soluciones que proponen para abordarla, resaltaría las tres siguientes: 1) pasar de la variación diatópica a la diafásica (jugar en la traducción con el registro); 2) mantener la variación diatópica con un acento o dialecto “equivalente” de la lengua meta; 3) realizar una traducción plana en la que se pierda la variación lingüística (2011, 155). Estos autores concluyen que la tercera es la más común, al afirmar que: “la variación geográfica no suele reproducirse, por el evidente y muy debatido problema de encontrar un equivalente a un dialecto en otro idioma. En la mayoría de los casos se recurre a la estandarización de la variante aunque esta sea un elemento característico del personaje” (Caprara y Sisti 2011, 155).

Los dialectos y los acentos están ligados a los hablantes que los emplean, a su cultura y a la sociedad en la que viven, lo que dificulta todavía más la traducción. Cuando se trata de trasladar una variación lingüística del inglés, lo que solemos intentar en primer lugar es emplear una de las existentes en la cultura meta. De seguir este criterio, en nuestro caso

---

<sup>8</sup> Traducción: Es posible que la variación lingüística sea la herramienta más compleja que afecta la calidad de la traducción audiovisual. La variación se suele usar con una finalidad humorística (basta con pensar en cómo los comediantes de todo el mundo usan acentos regionales en sus repertorios). Pero qué hacer con la variación regional en la traducción es un problema espinoso. ¿Se debe reemplazar la variedad del original con una variedad en la lengua meta? ¿Se debe hacer una traducción plana reemplazando simplemente la variación por la forma estándar de la lengua meta?

elegiríamos uno de los acentos regionales más conocidos (andaluz, gallego, catalán o vasco), decisión que no sería imparcial y que, probablemente, se vería contaminada por cuestiones ideológicas: es posible que un traductor gallego decida emplear el acento de otra región, pues está comprobado que “la gente manifiesta opiniones rotundas sobre los acentos, incluida la idea de que son siempre otros los que tienen acento, y nunca uno mismo” (Romaine 1996, 35). Además, debemos tener en cuenta que “la elección de acentos muy marcados quedaría fuera de lugar, restando lógica al contexto de la obra y al lenguaje utilizado en ella” (Lomeña 2009, 279). Por último, la falta de coincidencias a nivel gramatical y de pronunciación, así como las distintas connotaciones que pueden existir entre acentos españoles y anglosajones, resultan esclarecedoras a la hora de afirmar que los acentos dentro de un país son muy difíciles de trasladar a otros, pues no existen equivalentes perfectos entre culturas.

Esta reflexión no es aplicable cuando nos encontramos en el texto origen con acentos de otros países. Un claro ejemplo es el acento indio en *TBBT*, que podemos “imitar”, tanto en inglés como en español y que, por lo tanto, no debería suponer un problema de traducción.

#### 4.4. Las canciones

Las canciones constituyen otra dimensión de la producción audiovisual que puede llenar de fuerza humorística una escena. Al igual que con los otros contenidos, lo primero será decidir cuáles debemos traducir y cuáles no. En *Audiovisual translation: subtitling*, Díaz Cintas analiza esta disyuntiva en el terreno de la subtitulación y llega a unas conclusiones que, considero, se pueden extender al doblaje.

En primer lugar, Díaz Cintas argumenta que si el director decide incluir una canción lo hace por algún motivo, de forma que los espectadores que no entiendan la letra podrían no captar su relevancia (2007, 208). Partiendo de esta premisa, se pueden clasificar las canciones en tres tipos: 1) canciones que constituyen la esencia de la producción, 2) canciones que contribuyen a la trama y 3) canciones empleadas para crear una determinada atmósfera. Las canciones del primer grupo, al que pertenecerían las de un musical, es obvio que deben ser subtituladas o dobladas, mientras que la decisión resultará mucho más problemática cuando se trata de canciones clasificadas en las otras dos categorías.

Las canciones que contribuyen a la trama pueden ser conocidas a nivel internacional, lo que facilitaría la decisión del traductor: “if the audience can be expected to either know the song or understand it, subtitles are not required<sup>9</sup>” (Díaz Cintas, 2007, 208). Un buen ejemplo sería “La Donna È Mobile” de la ópera italiana Rigoletto, cuya melodía reconocen la inmensa mayoría de los espectadores españoles, por lo que resultaría superfluo subtítularla e inapropiado doblarla: “si el valor de la música es universal, como ocurre con la mayoría de las partituras clásicas, se puede esperar que su audición despierte las mismas emociones, o parecidas, en las dos audiencias” (Díaz Cintas 2003, 273).

Sin embargo, hay canciones que contribuyen a la trama y que se deberían doblar o subtítular, como sucede con las creadas específicamente para la producción o con las que sustituyen algunos diálogos, paradigmáticas en las series animadas en las que los personajes se reúnen para cantar en una escena propia de un musical. No obstante, habrá que tener en cuenta cada caso particular a la hora de subtítular o doblar un canción, decisión que en ocasiones también vendrá condicionada por los recursos en manos del traductor, como el presupuesto y el tiempo.

En el tercer grupo se clasificarían las canciones que simplemente se usan de fondo para crear una atmósfera determinada y que se solapan con los diálogos de los personajes. En estas ocasiones y siguiendo a Díaz Cintas se debe dar prioridad al diálogo, aunque sin olvidar que la letra de una canción puede ser el mecanismo elegido para reflejar el estado de ánimo de un personaje, es decir, puede ser funcional desde el punto de vista narrativo, en cuyo caso debería ser objeto de traducción (2003, 273).

Una vez el traductor decide si traducir o no una canción, aún quedarían pendientes de analizar y priorizar los elementos propios de una expresión artística que se basa en la palabra y que la somete a cierto ritmo y medida. Debemos decidir dónde colocamos el contenido, el ritmo y la rima en nuestra escala de prioridades. Esta última etapa podría consumir muchos recursos, pues cada composición musical exigirá un estudio particular, que no podrá extrapolarse sin más al resto de canciones de la producción audiovisual.

---

<sup>9</sup> Traducción: Si podemos suponer que el público conoce o entiende la canción, no será necesario subtítularla.

#### 4.5. La suspensión voluntaria de la incredulidad

En *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*, Josephine Dries establece que, para que el espectador disfrute verdaderamente de una producción audiovisual, el traductor no deberá ocultar ninguna de las características de la cultura original:

The most important goal of making a dubbed version is that it should be absolutely convincing to the audience. Dubbing should create the perfect illusion of allowing the audience to experience the product in their own language without diminishing any of the characteristics of the original language, culture and national background of the production. Any irregularities can destroy this illusion and will bring the audience back to reality. The work is well done when no one is aware of it<sup>10</sup> (Dries 1995, 9).

Pero esta tarea no depende solo del traductor, sino que también entra en juego lo que se conoce bajo la denominación de “suspensión voluntaria de la incredulidad”, concepto acuñado por el poeta Samuel Taylor Coleridge y que ha sido adoptado por los estudiosos de la traducción audiovisual. Este concepto se refiere a la decisión del espectador de limitar o anular su sentido crítico para poder disfrutar de una obra, cosa que hace habitualmente como consumidor del medio audiovisual cuando, por ejemplo, pasa por alto la incoherencia que supone que un actor represente diferentes personajes, contradictorios en muchos casos y/o procedentes de épocas y culturas dispares.

Se trata, en consecuencia, de un concepto subjetivo, que dependerá del umbral de tolerancia de cada espectador. Sus fronteras no están definidas y el traductor debe determinar qué referentes son asumibles y cuáles no, apoyándose para ello en algunas pautas que puedan contribuir a reducir la incertidumbre de su proceso de decisión.

En primer lugar, el traductor debe buscar referentes universales para trasladar los que están sólidamente anclados en la cultura de partida. Por ejemplo, si nos topamos con un autor muy conocido en la cultura origen, deberíamos buscar un ejemplo de valía internacional para sustituirlo. Poner en boca de un personaje estadounidense autores como Antonio Machado o Rosalía de Casto, seguramente rompería la credulidad del espectador

---

<sup>10</sup>Traducción: El principal objetivo a la hora de producir una versión doblada es que resulte completamente convincente para la audiencia. El doblaje debe crear la perfecta ilusión de permitir que la audiencia experimente la producción en su propia lengua sin reducir ninguna de las características de la lengua, cultura e historia originales. Cualquier irregularidad puede destruir esta ilusión y hacer que la audiencia regrese a la realidad. El trabajo está bien hecho cuando nadie puede percatarse de esto.

español, lo que se podría evitar o minimizar eligiendo a Shakespeare. Este ejemplo simplifica en exceso el problema de fondo, pues en la mayoría de las situaciones tendremos que barajar muchas más opciones para elegir un referente apropiado.

Además, lo que el público está dispuesto a aceptar también viene condicionado por los usos y la costumbre: aceptamos que los personajes hablen en español, porque es lo que se ha venido haciendo a lo largo de los años y estamos acostumbrados a ello. Sin embargo, dado que la ausencia de referentes culturales propios es otro rasgo característico de las series extranjeras subtituladas y dobladas en nuestro país, el espectador español es capaz de asumir dos incoherencias de sentido contrario: que un norteamericano hable perfectamente español, pero que use dólares o se refiera como suyos a los presidentes estadounidenses.

Por último, destacar la importancia de los referentes temporales, que vienen condicionados por las modas o que pertenecen a un periodo de tiempo muy concreto. El traductor debe prestar mucha atención a la traducción en sí, pero también a sus concomitancias: “no usar términos de época o de ambientación redundante en que se altera, aun cuando en forma muy breve [...] la suspensión voluntaria de la incredulidad, porque errores de terminología pueden confundir al espectador o quitarle la sensación de estar sumergido en un tiempo específico” (Yagolkowski 2016, 3).

Cuando traducimos una producción audiovisual debemos tener muy presente que cada espectador disfrutará de ella en un momento determinado: una película traducida en 1995 puede ser vista por alguien en 2017. Por ello, el traductor no debe recurrir a referentes muy fijados en una determinada época, si lo que pretende es que la traducción funcione a lo largo del tiempo. Por ejemplo, si al traducir un referente se utiliza otro que está muy de moda en ese momento, es posible que el término elegido esté en desuso en un mes o en unos años. Las opciones más correctas serán, por tanto, las más tradicionales y perdurables en la cultura meta, como sucede con Shakespeare: aunque sus obras fuesen más populares en otro tiempo, podemos asegurar que el público español reconoce y seguirá reconociendo a este autor.

Por lo tanto, a la hora de traducir debemos: 1) identificar de qué tipo de broma se trata, 2) valorar la necesidad de traducirla y explorar los posibles referentes dentro de nuestra escala de prioridades, 3) toparse con una traducción que respete la cultura origen, se acerque a la cultura meta y tenga en cuenta el concepto de la suspensión voluntaria de la

incredulidad. Todo ello sin olvidar las restricciones del medio y la longevidad de las producciones audiovisuales.

A continuación analizaremos cómo se ha traducido el humor en *TBBT*, mediante ejemplos extraídos de la primera y octava temporadas. También recogeremos en un apartado las decisiones de traducción en cuanto a la variación lingüística y, en otro, como se ha procedido con las canciones.

### **5. Crítica y comparación: el doblaje y el subtulado del humor en *The Big Bang Theory***

Para analizar el doblaje y el subtulado del humor en *TBBT*, nos basaremos en la clasificación recogida en el apartado anterior. Se seleccionarán dos ejemplos de cada tipo de chiste: uno de la primera temporada y otro de la octava. Los objetivos son determinar y valorar los métodos empleados en cada caso. Se trata de llevar a cabo una crítica constructiva de la traducción, por lo que, cuando el resultado se considere poco acertado, se intentará formular una solución más adecuada. Además, parece apropiado dedicar un apartado especial al análisis de cómo se han tratado en la serie la variación lingüística y las canciones, pues, como se expuso anteriormente, son dos recursos muy empleados para crear situaciones humorísticas.

Pero, antes de empezar, puede resultar esclarecedor describir las características principales de los subtítulos y del doblaje de la serie. En *TBBT* se emplea el subtulado tradicional en frases completas, los subtítulos son de color amarillo y siguen tres de las reglas ortotipográficas establecidas por Castro Roig (2001, 279-283): se componen de dos líneas, en cada cambio de plano aparece un nuevo subtítulo y se emplea la cursiva para las voces en *off* y las canciones. Sin embargo, sí se producen cambios tipo negación-afirmación o interrogativo-afirmativo que, como sabemos, deben evitarse, pues la entonación y la actuación de los personajes pueden confundir al espectador. Por ejemplo, en el capítulo 8x04 tiene lugar un cambio tipo negación-afirmación:

Transcripción	Subtitulado
Raj: You would leave me out of the conversation with the next guy if you dumped Leonard? Penny: <u>Yes</u> .	Raj: ¿Tú me nombrarías con tu siguiente pareja si dejaras a Leonard? Penny: <u>No</u> .

En cuanto al doblaje, lo más llamativo es la omisión en la primera temporada de las risas enlatadas, que, como ya explicamos, es un recurso característico de las sitcom y, en especial, de *TBBT*. A modo de ilustración, señalar que esta técnica sonora, que consiste en reproducir las risas de un público potencial con el objetivo de guiar al espectador, se llega a usar hasta 37 veces en los primeros 5 minutos del primer capítulo de la serie. En el doblaje, estas risas no son sustituidas por ningún elemento, lo que da lugar a numerosos silencios.

Parece que los traductores del doblaje se percataron de que, al prescindir de este elemento, se perdía una de las características principales de la sitcom, por lo que decidieron incluirlo a partir de la segunda temporada. Otro recurso humorístico que repercute directamente en la calidad del doblaje es el uso de diferentes acentos e idiomas, cuestión que analizaremos en los siguientes apartados.

### 5.1. El doblaje y el subtulado de los chistes

#### a) Chistes internacionales o binacionales

#### Capítulo 1x04

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Leonard: Hey, I just ran into Penny, she seemed upset about something.	Leonard: Hola, me encontré a Penny, parece molesta por algo.	Leonard: Eh, me he encontrado con Penny y parecía molesta por algo.
Sheldon: I think it's her time of the month. I marked the calendar for future reference.	Sheldon: Debe ser su ciclo menstrual. Lo marqué en el calendario para futuras referencias.	Sheldon: Está en esos días del mes. Ya lo he anotado para tenerlo en cuenta.

Podría argumentarse que la menstruación y el comportamiento de las mujeres durante ese periodo son objeto de burla admisible en numerosos países, entre ellos en España. Sin embargo, en algunas culturas son temas tabú, por lo que parece más preciso clasificar este chiste como binacional. Como observamos, se trata de una broma que no representa un gran obstáculo traductológico. Lo gracioso recae en el hecho de que Sheldon relacione automáticamente el estado de ánimo de Penny con su ciclo menstrual y que decida marcarlo en el calendario para saber cómo lidiar con ella en el futuro. El subtulado y el doblaje transmiten efectivamente la broma a través de una traducción casi literal.

## Capítulo 8x02

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Howard: Yes, but when they are hungry-hungry, you can stop them with marbles.	Howard: Si pero cuando tienen hambre, se calman tragando bolas.	Howard: Si pero cuando les entra mucha hambre se convierten en tragabolas.

Este es un caso más complejo, pues está involucrado un referente cultural: *Hungry Hungry Hippos*, un juego de mesa infantil que la compañía estadounidense Hasbro sacó a la venta en 1966 y que se empezó a comercializar en todo el mundo a partir de 1978. Para nosotros se trata de un chiste binacional, pues este juego y otros de la misma compañía, como el *Monopoly* o el *Trivial*, son muy populares en España. Los traductores de las dos versiones tuvieron en cuenta que el juego se comercializó en nuestro país como *Tragabolas*, lo que contribuye a captar la comicidad de la situación. En el doblaje se utiliza el término exacto, mientras que en el subtitulado las palabras “tragando” y “bolas”, funcionan como referencias correctas, aunque menos directas.

### b) Chistes nacionales, culturales e institucionales

En el ejemplo ya explicado del capítulo 1x16, las referencias tienen que ver con los presidentes que figuran en los dólares americanos. En el cuadro siguiente constatamos que los traductores del doblaje y del subtitulado se decantaron por una solución literal y mantuvieron las referencias nacionales, posiblemente por priorizar el fracaso de Howard.

## Capítulo 1x16

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Howard: Okay, I get it. I know how the world works. How about if I were to introduce you to the man who freed your people? [entrega billete de 5 dólares]	Howard: Vale, lo pillo. Sé cómo funciona el mundo. ¿Qué tal si le presentara al hombre que liberó a su gente? [entrega billete de 5 dólares]	Howard: Vale lo entiendo. Sé cómo funciona el mundo. ¿Qué me diría si le presentase al hombre que liberó a su pueblo? [entrega billete de 5 dólares]
Althea: Unless my people were freed by Benjamin Franklin and his five twin brothers, you are wasting your time!	Althea: Al menos que mi gente no haya sido liberada por Benjamin Franklin y sus cinco hermanos gemelos, está perdiendo el tiempo.	Althea: Que a no ser que a mi pueblo lo liberasen Benjamin Franklin y sus cinco hermanos gemelos está perdiendo el tiempo.

De optar por una traducción adaptada a la cultura meta, podríamos jugar, por ejemplo, con los colores de los billetes. Los de 5\$ son de un tono verde apagado, más bien tirando a gris, semejante al nuestro de 5€. Para el de 100\$ posiblemente lo más apropiado sería usar como referente meta el anaranjado de 50€, por tratarse del que tiene mayor valor entre los de uso cotidiano en España. Sin embargo, de proceder así podríamos estar entrando en conflicto con la suspensión voluntaria de la incredulidad del espectador.

Aunque el euro sea hoy en día una moneda de uso internacional, los traductores han optado desde siempre por conservar las referencias al dólar en las series norteamericanas emitidas en nuestro país, por lo que, si decidimos emplear euros, estaríamos amenazando la credulidad adquirida por el espectador español. Además, el uso de una moneda diferente en este caso particular condicionaría el resto de la traducción y nos obligaría, por coherencia, a usar los euros en todos los capítulos.

El referente a los presidentes norteamericanos no funciona en la traducción al español, porque lo más probable es que la audiencia no entienda lo sutil de la comparación. Otra opción sería eliminar dicho referente y priorizar el hecho de que Althea rechace por completo el soborno de Howard.

Propuesta de traducción
Howard: Vale, lo pillo. Sé cómo funciona el mundo. ¿Qué tal si le presentara a mi querido amiguito? [entrega billete de 5 dólares] Althea: A menos que a ese amiguito lo acompañen 100 más, está perdiendo el tiempo.

#### Capítulo 8x02

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Sheldon: This is a classroom. This is not <i>Amrican Bandstand</i> .	Sheldon: Esto es una clase, no es <i>Amrican Bandstand</i> .	Sheldon: Esto es una clase, no un concurso de cantantes.

*Amrican Bandstand* es un programa musical estadounidense de ámbito nacional, que se emitía en los años 50. Mientras que en los subtítulos se conserva la referencia cultural tal y como aparece en el original, los traductores del doblaje deciden omitirla y ofrecer una explicación. El resultado es que se pierde la referencia cultural en los dos casos y, por lo tanto, la gracia de la escena. Podrían haberse barajado otras alternativas, como convertir el chiste en una broma internacional, mencionando el festival de *Eurovisión*.

Citar programas musicales españoles, como *Operación Triunfo*, *La Voz* o *Tu Cara me Suena*, haría peligrar la suspensión voluntaria de la incredulidad. Los tres programas se emiten exclusivamente en España y constituyen referentes temporales que pueden confundir al espectador o privarle de la sensación de estar sumergido en un tiempo específico. Por ejemplo, *Operación Triunfo* dejó de emitirse en 2011 por falta de audiencia, mientras que el festival de *Eurovisión* continúa celebrándose y contó con la participación de 42 países en 2017. Por lo tanto, convertir el chiste en una broma internacional podría ser la mejor opción en este caso.

Propuesta de traducción
Sheldon: Esto es una clase, no <i>Eurovisión</i> .

c) Chistes que reflejan el sentido del humor nacional

#### Capítulo 1x04

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Sra. Cooper: Oh, honey that ain't gonna work, but you keep trying. [Hablando a Raj] I made chicken, I hope that isn't one of the animals that you people think is magic?	Sra. Cooper: Dios mío. Cielo, no lograrás nada pero sigue intentándolo. [Hablando a Raj] Hice pollo. Espero que no sea uno de esos animales que ustedes creen que son mágicos.	Sra. Cooper: Oh... Cielo no te va a funcionar pero no pares. [Hablando a Raj] He hecho pollo. Espero que no sea uno de los animales que tu pueblo considera mágicos.

En este ejemplo, pertenecen al sentido del humor nacional tanto el acento de Tejas de la madre de Sheldon como el estereotipo de mujer católica, que cree profundamente en su religión, pero considera que las demás son absurdas. Los tópicos tejanos se ven reflejados también en el uso del lenguaje (“ain’t” en lugar de “aren’t”). Cabe apuntar que el acento de la Sra. Cooper no se conserva ni en el doblaje ni en el subtitulado, pero como ya sabemos, la opción de optar por un acento regional español en el doblaje no es válida. Además, habrá que tener en cuenta las limitaciones de escribir los subtítulos de forma fonética, pues leer palabra “mal escritas” puede retrasar el tiempo de comprensión del espectador y, de esta forma, los subtítulos no cumplirían su función. Es posible que el espectador sea capaz de percibir que el personaje habla diferente y que, por lo tanto, mostrar dicho acento en los subtítulos no sea una prioridad.

En cuando a la burla sobre la cultura india, puede funcionar bien una traducción literal, pues el objetivo esencial no es menospreciar esta cultura, sino ridiculizar el extremismo religioso de la Sra. Cooper.

#### Capítulo 8x19

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Sheldon: I'm so excited and I just can't hide it.	Sheldon: Estoy tan emocionado que no puedo ocultarlo.	Sheldon: Me voy a emocionar y no lo puedo evitar.
Leonard: Ooh. I'm about to lose control and I think I like it.	Leonard: Oh. Estoy a punto de perder el control y creo que me gusta.	Leonard: Oh. Voy a perder el control y creo que me encanta.
Sheldon: What are you talking about?	Sheldon: ¿Qué estás diciendo?	Sheldon: ¿De qué estás hablando?

La canción *I'm so excited* también triunfó en España y, aunque no se tradujo, el público español podría reconocer su melodía. En el caso de los subtítulos, es posible que el traductor tuviese esto en cuenta y decidiese hacer una traducción literal, contando con que el espectador sería capaz de recordar la canción a través del audio del original. Sin embargo, esto no es posible en la versión doblada. Dado que una parte de la gracia recae en el hecho de que Sheldon no entiende de qué está hablando Leonard, puede que el traductor haya decidido que esta era su prioridad y que, por tanto, podía obviar el referente cultural. Una solución alternativa sería emplear una canción reconocible en la cultura meta.

En la escena, los dos amigos se dirigen en coche a una conferencia y Sheldon quiere visitar la casa de George W. Lucas, un cineasta estadounidense que creó algunas de las películas que el grupo de amigos idolatran, como las de la saga *Star Wars*. Cuando Leonard accede, Sheldon recita el verso de la canción, para lo que podríamos servirnos de dos de los de la composición *Mi gran noche*, del cantante español Raphael:

Propuesta 1 de traducción
Sheldon: ¿Qué pasará? ¿Qué misterios habrá?
Leonard [cantando]: Oh. ¡Puede ser nuestra gran noche!
Sheldon: ¿De qué estás hablando?

Sin embargo, con este referente cultural volvemos a poner en peligro la suspensión voluntaria de la incredulidad. En primer lugar, se trata de una referencia temporal: aunque

esta canción constituya un clásico, es cierto que fue mucho más popular en otra época. Además, no se trata de un tema conocido a nivel internacional, sino que su principal público se encuentra en España. Para evitar correr el riesgo de activar la incredulidad del espectador, podemos optar por transformar el chiste por completo, empleando un referente internacional.

Al principio de esta escena, Leonard se sorprende cuando Sheldon le propone escuchar música en el coche, debido al conocido desprecio de Sheldon por la música. Esto explica la broma del final de la escena y condiciona la traducción. Por lo tanto, lo ideal sería encontrar un referente musical para mantener la coherencia dentro de la escena. Podríamos recurrir una vez más al festival de *Eurovision*:

Propuesta 2 de traducción
Sheldon: Me voy a emocionar y no lo puedo evitar.
Leonard: ¡Me siento como si acabase de ganar <i>Eurovision</i> !
Sheldon: ¿De qué estás hablando?

De esta forma, lo que Sheldon diga al principio no aporta contenido a la broma, pero se conserva la gracia de que no reconozca algo que tiene que ver con la música y que es de conocimiento general.

#### d) Chistes lingüísticos

Tal y como explicamos en el apartado sobre caracterización de chistes lingüísticos, en la primera temporada encontramos una broma que emplea la homonimia en la pronunciación de las palabras “loom” (telar) y “luminous” (luminoso), para crear una situación absurda que provoca la risa.

#### Capítulo 1x04

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Mrs Cooper: Oh, you got yourself a loom, how nice.	Sra. Cooper: Te compraste un telar. Qué bonito.	Sra. Cooper: Oh, te has comprado un telar. Qué bonito.
Sheldon: Thank you.	Sheldon: Gracias.	Sheldon: Gracias.
Mrs Cooper: Honey, why did you get a loom?	Sra. Cooper: Cielo, ¿para qué quieres un telar?	Sra. Cooper: Cielo, ¿por qué tienes un telar?
Sheldon: I was working with luminous fish, and I thought, hey, loom!	Sheldon: Es que vi unas bellas telarañas y dije: “Hola telar”.	Sheldon: Estaba trabajando con peces luminosos y pensé: “Eh, telar”.

La versión subtitulada recurre a la reformulación para trasladar esta broma lingüística, pero en lugar de apoyarse en la pronunciación, utiliza una palabra que contiene la palabra “telar” y que, además, se refiere a un animal relacionado con la actividad que está realizando Sheldon. Así, aunque se pierde el hecho de que la asociación de Sheldon sea tan absurda, pues “loom” y “luminous” no tienen relación a nivel de significado, se consigue conservar el chiste lingüístico. En la versión doblada, el traductor opta por una solución literal. En este caso, la asociación que se pone en boca de Sheldon supera los límites de lo absurdo, pues “peces luminosos” y “telar” no tienen nada en común, aunque se pierde por completo el juego de palabras.

Una solución que aunaría el juego de palabras y la relación absurda podría ser la siguiente:

Propuesta de traducción
Sra. Cooper: Te has hecho un poncho. Qué bonito.
Sheldon: Gracias.
Sra. Cooper: Cielo, ¿por qué has hecho un poncho?
Sheldon: Es que estaba haciendo ponche y pensé: “Eh. Poncho”.

#### Capítulo 8x14

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Sheldon: You mess with the bull, you get the horns. I’m about to show this guy just how horny I can be.	Sheldon: Si cabreas al toro, te esperan sus cuernos. Y te voy a enseñar lo cornudo que puedo llegar a ser.	Sheldon: Si provocas a un toro, te llevas una cornada. Voy a demostrarle a ese tío lo cornudo que puedo ser.

Este chiste lingüístico emplea la expresión “you mess with the bull, you get the horns”, combinada con el doble sentido de la palabra “horny”, que puede significar tener cuernos o estar excitado sexualmente. La broma se basa en el hecho de que Sheldon no se da cuenta de este doble sentido. Aunque en español no exista la expresión como tal, la traducción literal funciona bastante bien. En ambas versiones se juega con el doble sentido de “cornudo”, que puede referirse a tener cuernos o a ser engañado por tu pareja. Tanto en el original como en las traducciones, Sheldon recita una frase que puede ser malinterpretada y que resulta cómica.

#### e) Chistes semivisuales

En los chistes completamente visuales la imagen se vale por sí misma y no se precisa traducción, por lo que este apartado versará únicamente sobre los chistes semivisuales.

## Capítulo 1x13

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Leslie: PMS? It's a couple of days early, but...	Leslie: ¿SPM? Falta un par de días.	Leslie: ¿PMS? Podemos Machacar a Sheldon.
Leonard: No, it stands for Perpetual Motion Squad.	Leonard: No. Es por Somos Perpetuo Movimiento.	Leonard: No. Son las siglas de Patrulla del Movimiento Sempiterno.
Leslie: Oh, right, of course, what was I thinking?	Leslie: Claro. ¿En qué estaba pensando?	Leslie: Ah, claro. Es lógico. Qué tonta soy.

### Elemento visual



Como ya explicamos, PMS es el acrónimo de “Premenstrual Syndrome” (síndrome premenstrual). El subtitulado opta por emplear siglas en español y aportar un nombre en base a ellas, de modo que los subtítulos no guardan correspondencia con la imagen. En el doblaje sí se respeta la dimensión visual del chiste, recurriendo a un juego de palabras diferente. Leslie y Sheldon siempre han sido rivales y ella lo está fastidiando constantemente, de ahí que lo que primero le venga a la cabeza al ver PMS sea “Podemos Machacar a Sheldon”, lo que encaja perfectamente con el argumento de la serie.

Si bien la opción es ingeniosa, se pierde el hecho de que PMS es un nombre ridículo para el equipo, lo que se podría solucionar de la siguiente manera (considerando que la “m” y la “s” se refieren, ambas, a menstruación):

Propuesta de traducción
Leslie: ¿PMS? ¿Patrulla de la MenStruación?

## Capítulo 8x10

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Amy: Wow, that flag is a lifesaver.	Amy: Vaya, esa bandera nos ha salvado la vida.	Amy: Vaya, esa bandera es un salvavidas.
Sheldon: No. This is.	Sheldon: No, esto sí que salva vidas.	Sheldon: No. Esto sí.



En este caso nos encontramos ante un chiste semivisual que puede traducirse de forma literal por la equivalencia total entre los dos idiomas. La versión doblada se pega más a la estructura del original, mientras que los subtítulos optan por verbalizar la frase. De todas maneras, la broma y el juego de palabras se mantienen en las dos versiones.

f) Chistes complejos

Capítulo 1x08

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
<p>Howard: [imitando el acento de Raj] Hello Lalita, Raj Koothrappali. Yes it is good to talk to you too. So, what are you wearing. Oh, not important, so, anyhow, when would you like to meet. Friday works for me. And I call you with the time and place, but in the meantime, keep it real babe. [con su voz natural] You may now thank me.</p> <p>Raj: For what, making me sound like a <i>Simpson</i> character?</p>	<p>Howard: Hola, ¿Lalita? Habla Raj Koothrappali. Si, también me alegro de hablar contigo. Dime, ¿qué traes puesto? En fin, ¿cuándo quieres que nos veamos? El viernes me parece bien. Te llamaré para decirte el lugar y la hora. Mientras tanto, sé tú misma, nena. Ahora puedes darme las gracias.</p> <p>Raj: ¿Por hacerme parecer un personaje de <i>Los Simpson</i>?</p>	<p>Howard: [imitando un acento indio] Hola, Lalita Habla Raj Koothra. Sí, me alegro de hablar contigo. Oye, ¿qué llevas puesto? Oh no importa. Eh, bueno, ¿cuándo quieres quedar? El viernes me va bien. Te llamaré ese día entonces. Hasta el viernes. Nos vemos pibita. [con su voz natural] Ya puedes darme las gracias.</p> <p>Raj: ¿Por qué? Yo no hablo como Apu de <i>Los Simpson</i>.</p>

Este chiste complejo es la combinación de uno que refleja el sentido del humor nacional (imitación del acento de Raj) y de otro binacional (referencia a la serie *Los Simpson*). Como ya hemos explicado más detalladamente en apartados anteriores, la variación lingüística no se suele mostrar en los subtítulos, pues una escritura diferente de la estándar puede perturbar la lectura del espectador, que, además, ya reconoce el cambio en el acento

al escuchar el audio original. Sin embargo, el subtulado en inglés sí especifica el acento, introduciendo unos corchetes identificativos: [IMITATING RAJESH]. Esta técnica podría haberse utilizado en la versión española, equiparando así el resultado al de la versión doblada.

En cuanto a la referencia a *Los Simpson*, mientras el subtulado cita únicamente la serie, el doblaje aclara a qué personaje se refiere la broma. Gracias a que en España tenemos una manera particular de imitar el acento indio y a que la serie *Los Simpson* es muy popular, este chiste complejo no entraña mayor dificultad.

#### Capítulo 8x02

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Amy: Tonight. You, me, Color Me Mine. Maybe we sneak in some Pinot, make it Color Me Wine.	Amy: Esta noche. Tú. Yo. Color Me Mine. Llevamos una botella de Pinot. Para colorear con más gracia.	Amy: Esta noche. Tú y yo, unas pulseritas, unas copitas de vino para pillarnos un buen punto.

En este capítulo nos encontramos con una broma en la que se combinan un chiste nacional y uno lingüístico. Para el primero se utiliza como referencia cultural Color Me Mine, empresa que se dedica a ofrecer espacios para pintar figuras de barro y que está implantada en Canadá, China, Costa Rica, Kuwait, el Líbano, Panamá, Filipinas, Corea del Sur, India y Estados Unidos. El chiste lingüístico es un juego de palabras en el que se sustituye una del nombre de la empresa por otra que suena parecido: “mine” [main] se cambia por “wine” [wain]. También se juega con la picardía característica de Amy, al proponer dos planes en principio contradictorios: entretenerse con algo infantil, pero consumiendo alcohol para que resulte más divertido.

En el subtulado se mantiene la referencia cultural y se explica el juego de palabras, mientras que en el doblaje se suprimen los dos chistes, sustituyendo la referencia por una actividad diferente. También se optó por generalizar la alusión al vino Pinot, posiblemente porque el traductor entendía que no se trata de una denominación muy conocida en España, lo cual considero acertado. Concluimos, por tanto, que los traductores de ambas versiones decidieron dar preferencia al hecho de que Amy proponga una actividad más bien infantil (colorear y hacer pulseritas) y que sugiera hacerla más interesante con el alcohol.

Para conservar este chiste complejo, deberíamos buscar una actividad que encajase con la personalidad de Amy y con la que pudiésemos recurrir a un juego de palabras en el que

se vea involucrado el alcohol. En el siguiente cuadro se muestran dos propuestas: en la primera se juega con el doble significado de “margarita” (la bebida alcohólica y la flor) y en el segundo con el de “punto” (tejer a mano y estar ligeramente borracho).

Propuesta de traducción 1	Propuesta de traducción 2
Amy: Esta noche. Tú. Yo. El jardín botánico. Una botella de tequila y hacemos nuestras propias margaritas.	Amy: Esta noche. Tú. Yo. Podemos hacer punto con unas copitas de vino para pillarnos un buen punto.

## 5.2. El doblaje y el subtulado de la variación lingüística

### a) El caso de los acentos

Como ya hemos mencionado, resulta imposible encontrar acentos españoles que sean equivalentes a los norteamericanos. Marta Mateo, en su publicación sobre la traducción del *Black English Vernacular* y del argot negro norteamericano, propone una alternativa que podríamos aplicar para los acentos: “utilizar las variantes que diferencian el empleo que se hace de nuestra lengua en las distintas regiones: laísmo y leísmo, empleo constante del indefinido a expensas del pretérito perfecto, empleo del condicional en lugar del subjuntivo (“si yo tendría”), etc” (1990, 100). Sin embargo, como bien señala la autora, “la combinación de todas ellas daría lugar a una amalgama inexistente en la realidad del español” (1990, 100). Por ello, en el caso de emplear esta estrategia, los traductores deberían decantarse por una variante y usar siempre la misma, lo cual reduciría considerablemente las posibilidades. Imaginemos, por ejemplo, que para trasladar un acento decidimos emplear el laísmo: en cada intervención del personaje, habría que buscar la forma de introducir dicha variación, lo que dificultaría enormemente el proceso de traducción y terminaría por resultar pesado y excesivo para el espectador.

Otra estrategia propuesta por Marta Mateo, consiste en recurrir a la pronunciación más relajada del español: eliminar finales débiles (*trabajá* en lugar de trabajar), hacer desaparecer las consonantes intervocálicas de las sílabas átonas (*deseperao* en lugar de desesperado), y suprimir alguna “s” final (*vámono* en lugar de vámonos). Sin embargo, este tipo de lenguaje comparte muchas características con el acento andaluz, lo que nos situaría en la disyuntiva anteriormente planteada.

Por lo tanto, parece razonable concluir que las variaciones lingüísticas regionales casi nunca son trasladables de una cultura a otra, mientras que sí lo son las referencias a los acentos internacionales.

Antes de adentrarme más en esta temática, me gustaría señalar que, tal y como apuntan Giovanni Caprara y Alessia Sisti, “los subtítulos se caracterizan por una estandarización del lenguaje que elimina todas las variaciones de uso y de usuario [...] Solo existen algunos ejemplos aislados en que los subtítulos intentan representar algún tipo de variación” (2011, 155). Entiendo que esto se debe a que el uso de una escritura diferente de la estándar puede perturbar la lectura del espectador y que, probablemente, este sea el motivo de que en los subtítulos en inglés de *TBBT* los productores se decanten por suprimir dicha variación, representando los diálogos en lenguaje estándar y normativo. La única excepción es el uso de “ain’t”, aunque parece que esta característica del lenguaje no resulta chocante para el espectador.

Por lo tanto, en lo que sigue nos centraremos únicamente en el doblaje de la variación lingüística relacionada con los acentos extranjeros.

– Los acentos extranjeros

En la siguiente tabla se muestran los episodios en los que aparecen los acentos extranjeros durante las temporadas 1 y 8, así como los personajes que los interpretan y si se han doblado o no en la versión española.

Episodio	Acento	Personaje	Doblado
Todos	Indio	Raj	No
1x08	Indio	Padres de Raj	Sí
		Lalita	No
		Imitación de Howard	Sí
8x10	Australiano	Sheldon y Amy	Sí
8x11	Indio	Padre de Raj	Sí
8x14	Escocés	Imitación de Raj	Sí
	Ruso	Imitación de Howard	Sí
8x22	Indio	Padre de Raj	Sí
		Madre de Raj	Sí

Como podemos comprobar, en la mayoría de los casos los acentos se doblan. Para el australiano se optó por que los personajes hablasen de manera extraña, aunque quizás hubiese sido más acertado aprovechar uno de los estereotipos que tenemos los españoles sobre los anglófonos, que es su forma característica de hablar nuestro idioma. Este es el recurso que se usa en el episodio 8x14 para recrear el acento escocés. La misma técnica se emplea en el caso del acento ruso: el doblador imita a un nativo de Rusia hablando español.

La solución para trasladar el acento indio es más curiosa, pues se dobla siempre, menos en los casos de Raj y Lalita. Dentro de lo incoherente que resulta esta forma de proceder, sorprende la supresión del acento de Raj, que es uno de sus rasgos más característicos y base de innumerables situaciones cómicas. Un ejemplo es la escena del capítulo 1x08, en la que Howard imita el acento de Raj. En la versión doblada, se imitan un acento desconocido para el espectador español, lo cual, aunque pueda resultar gracioso de todos modos, es incoherente.

Es posible que los traductores decidiesen suprimir el acento de Raj en todas las temporadas porque el espectador ya estaba acostumbrado a su forma de hablar y resultaría más chocante cambiarla en mitad de la serie. Sin embargo, podría haberse rectificado antes para conseguir que el personaje conservase uno de sus rasgos más característicos.

b) El caso de los idiomas extranjeros

La tabla siguiente muestra el uso de idiomas extranjeros en las temporadas 1 y 8. El “sí” de la columna de doblado significa que el doblador español interpreta el idioma extranjero y el “no”, que se ha conservado el audio original.

Episodio	Idioma	Situación	Subtitulado	Doblado
1x01	Francés	Howard: <i>Enchanté Mademoiselle</i> .	No	Sí
1x02	Ruso	Howard pronuncia una frase en ruso.	No	Sí
1x07	Francés	Howard: <i>Bonjour Mademoiselle</i> .	Sí (en francés)	Sí
	Chino mandarín	Habla el camarero de un restaurante.	No	Sí
1x09	Chino mandarín	Dos estudiantes hablan en chino (el original cuenta con subtitulado en inglés).	Sí (en español)	No (subtítulos en español)
1x11	Alemán	Sheldon relata una anécdota de su estancia en Alemania.	Sí (en alemán)	Sí
1x17	Chino mandarín	Howard intenta enseñar a Sheldon chino mandarín.	No	Sí
		Sheldon discute con el camarero del restaurante de comida china (el original cuenta con subtitulado en inglés).	Sí (en español)	Sí

En los 2 casos en los que la conversación en el idioma extranjero forma parte de la trama (capítulos 1x09 y 1x17) se usan subtítulos en el original, que se reescriben al español para que el espectador pueda entender el diálogo. En el resto de los casos, el idioma extranjero se utiliza para crear situaciones cómicas y se opta por no subtítular en 4 ocasiones y por emplear subtítulos en el correspondiente idioma en 2.

Es posible que detrás del primero de los 4 casos no subtitulados (capítulo 1x01) esté la creencia de que la expresión en francés (*Enchanté Mademoiselle*) es popular e internacionalmente conocida. En el segundo (capítulo 1x02), tras pronunciar la frase en ruso, Howard explica lo que ha dicho, por lo que también se pueden obviar los subtítulos. En el caso del chino mandarín (capítulos 1x07 y 1x17), posiblemente los traductores decidieron proceder igual que los de la serie en inglés y optaron por no proporcionar subtítulos. Además, en ambas situaciones lo verdaderamente relevante no es lo que se dice: en la primera el camarero de un restaurante emplea el chino mandarín para quejarse del comportamiento de Sheldon sin que sus amigos lo entiendan; en la segunda, Howard intenta enseñar a Sheldon el idioma y este hecho es lo único que interesa de la escena.

En cuanto al doblaje, todas las intervenciones están interpretadas por el actor de doblaje en el idioma extranjero, excepto una (capítulo 1x09), cuyo motivo puede deberse a que los actores de la escena solo intervienen en esa lengua, mientras que en el resto se trata de personajes de la serie cuya lengua materna no es la extranjera.

Como conclusión, señalar que se han elegido soluciones diversas para subtítular los idiomas extranjeros, soluciones que, a pesar de introducir cierto grado de incoherencia entre capítulos, pueden tener justificación. En el caso del doblaje, las soluciones adoptadas son más coherentes entre los diferentes capítulos.

### 5.3. El doblaje y el subtítulo de las canciones

En este apartado se analizan las decisiones tomadas en relación con las canciones de las temporadas 1 y 8. Como ya hemos mencionado, la canción *Soft Kitty*, versión creada para la serie, está presente en todas las temporadas, excepto en la séptima y en la novena. Como aparece 10 veces en total, creo que merece un análisis específico y, por ello, se clasifica en su propio apartado. El resto de canciones se analizan conjuntamente en el segundo apartado de este bloque.

a) *Soft Kitty*

Capítulo 1x11

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Sheldon: Can you sing <i>Soft Kitty</i> ? [...] [Sheldon canta] Soft kitty Warm kitty, Little ball of fur. Happy kitty, Sleepy kitty, purr purr purr.	Sheldon: ¿Podrías cantarme <i>Los tres cochinitos</i> ? [...] [Sheldon canta] [no hay subtítulos]	Sheldon: ¿Sabes cantar <i>Dulce gatito</i> ? [...] [Sheldon canta] Dulce gatito, Parece una bola de piel. El bonito gatito, Duerme gatito, Bien bien bien.

Capítulo 8x13

Transcripción	Subtitulado	Doblaje
Penny [cantando]: Soft kitty, Warm kitty. Leonard [cantando]: Little ball of fur. Penny [cantando]: Happy kitty, Sleepy kitty. Penny y Leonard [cantando]: Purr, purr, purr.	Penny: <i>Dulce gatito</i> <i>Gatito calentito</i> Leonard: <i>Pelotita de pelo</i> Penny: <i>Gatito Feliz</i> <i>Gatito cansadito</i> Penny y Leonard: <i>Pur, pur, pur.</i>	Penny [cantando]: El dulce gatito. Leonard [cantando]: Parece una bola de piel. Penny [cantando]: El bonito gatito, Duerme gatito. Penny y Leonard [cantando]: Bien, bien, bien.

A la hora de decidir si se debe o no traducir esta canción, jugarían como elementos a favor que:

- Contribuye a la trama y fue creada específicamente para la producción.
- Al tratarse de una nana, el ritmo y, sobre todo, la rima son elementos esenciales.
- Se utiliza como pieza cómica, por lo que su contenido también resulta de interés.
- Es una canción recurrente en la serie, y sería de esperar que se optase siempre por la misma traducción.

No obstante, en la primera temporada no se subtitula y, además, se introduce una referencia a *Los tres cochinitos*, una canción infantil de 1935. Esta elección de los traductores sorprende por dos motivos: en primer lugar porque se plasma el título de la

canción, pero no se recoge su letra, como esperarían los espectadores; en segundo lugar porque la referencia temporal elegida está muy fijada en la cultura meta y podría poner en peligro la suspensión voluntaria de la incredulidad.

En los subtítulos de la octava temporada se opta por una versión más o menos literal de la letra en inglés, lo cual vuelve a resultar sorprendente si se tiene en cuenta que en el doblaje de la primera temporada ya se había aportado una traducción, idéntica a la empleada en la octava y que perdura en el resto. La conclusión entonces es que la traducción se mantiene en el doblaje, pero no en el subtítulo.

En cuanto a la traducción en sí, observamos que “purr” se ha trasladado como “bien”. “Purr” significa ronroneo (una especie de ruido que producen los gatos), por lo que la traducción más literal podría ser la onomatopeya “miau”. Sin embargo, la decisión de los traductores prioriza la rima que, como ya indicamos, es muy importante en una canción infantil: “bien” rima con “piel”, al igual que “fur” rima con “purr”.

Como conclusión general, estimamos que lo mejor hubiese sido optar por una traducción única de los subtítulos, que identificase esta canción como propia de la serie. En cuanto al doblaje, destacar que el traductor ha trabajado con el ritmo, la rima y el contenido de la canción, lo cual resulta esencial para que sea reconocible por los espectadores en las diferentes temporadas.

#### b) Otras canciones

En el cuadro siguiente se resumen las principales características de las otras canciones presentes en las dos temporadas analizadas. En la columna de doblado, “no” significaría que se mantienen la letra e idioma originales y “sí”, que la canción se interpreta en español.

Episodio	Canción	Situación	Subtitulado	Doblado
1x03	<i>Boston</i> Augustana	Leonard está deprimido porque Leslie lo rechaza.	No	Sí
8x02	<i>All I Do Is Win</i> DJ Khaled	Howard canta para molestar a Sheldon.	No	Sí
8x08	<i>Dark as a Dungeon</i> Merle Travis	Sheldon y Raj simulan que están en una mina.	Sí	Sí
8x23	<i>It's a hard knock life</i> Annie	Howard, Raj y Stewart limpian la cocina.	Sí	Sí

En el capítulo 1x03, Leonard canta *Boston* de Augustana, porque está deprimido tras romper con Leslie. La letra de esta canción refleja el estado de ánimo del personaje, por lo que resulta funcional desde el punto de vista narrativo y debe traducirse, criterio que sigue la versión doblada y no la subtitulada.

En la octava temporada, Howard asiste a una clase impartida por Sheldon y comienza a cantar para comportarse como un mal alumno. Lo verdaderamente relevante de esta escena es que la canción está fuera de lugar y que molesta a Sheldon, por lo que su letra no aporta significado alguno a la trama. Aun así, los traductores del doblaje se decantaron por una versión en español.

Las últimas dos canciones recogidas en el cuadro contribuyen a la trama y, por lo tanto, deben ser traducidas. En la primera, Sheldon canta para calmarse, pero lo cierto es que la letra de la canción causa en él el efecto contrario, paradoja que se emplea como elemento cómico. En la segunda, los tres amigos, obligados por Bernadette a limpiar la cocina, cantan la canción “It's a hard knock life” del musical *Annie*, para quejarse de lo duro que es hacerlo. Tanto la versión doblada como la subtitulada han respetado esta premisa y ambas canciones fueron traducidas.

Como conclusión de este apartado señalar que el doblaje opta de forma coherente por traducir las cuatro canciones, si bien creo que se excede en una cuya letra resulta intrascendente para visionar y entender la escena. Las decisiones para el subtulado son volubles y no siempre acertadas de cara al espectador.

#### 5.4. Diferencias y similitudes entre las temporadas 1 y 8

Llegados a este punto, toca analizar las diferencias y similitudes encontradas al comparar las dos temporadas de la serie. En primer lugar, no se han detectado cambios en la apariencia de los subtítulos: siempre se emplea el modelo tradicional, de dos líneas y en color amarillo. En cuanto al doblaje, los actores no varían y tampoco lo hacen sus acentos o formas de hablar, estabilidad de por sí positiva, pero que podría haberse sacrificado para introducir el acento indio de Raj.

Una diferencia notoria es el uso de las risas enlatadas. Se trata, como ya hemos comentado, de un recurso característico de *TBBT*, que, al haberse eliminado en el doblaje de la primera temporada, da lugar a numerosos silencios. La recuperación de este elemento en la octava añade personalidad y comicidad a la serie.

La octava temporada se caracteriza por introducir nuevos personajes y por un vuelco en la trama principal, que, como es lógico, altera el tipo de humor empleado. La obsesión de los cuatro amigos por los productos de ficción pasa a un segundo plano y se recurre a los problemas de pareja. Este tópico y otros que se incorporan para reforzar las situaciones cómicas, están ahora más presentes que los que constituían el núcleo principal de la primera temporada: la obsesión de Leonard con Penny, las técnicas de ligar de Howard, la imposibilidad de Raj de hablar con las mujeres y el comportamiento obsesivo de Sheldon. Entre los tópicos novedosos de la octava temporada citar los relacionados con la popularidad y el acoso escolar, que se introducen al comparar las vivencias de Penny en el instituto con las de Bernadette y Amy.

Aunque la trama de un vuelco fundamental entre las dos temporadas, nuestras observaciones nos permiten afirmar que en ambas se emplean chistes de todos los tipos. En la siguiente tabla se recogen los aciertos (✓) y fallos (✗) en el subtítulo (S) y el doblaje (D) de los analizados: chistes internacionales (A), chistes nacionales, culturales e institucionales (B), chistes que reflejan el sentido del humor nacional (C), chistes lingüísticos (D), chistes semivisuales (E) y chistes complejos (F). El guion representa aquellas situaciones en las que una traducción literal funcionaría.

		A	B	C	D	E	F	Total		
T1	S	✓	✗	-	✓	✗	✓	3 aciertos	2 fallos	1 traducción literal
	D	✓	✗	-	✗	✓	✓	3 aciertos	2 fallos	1 traducción literal
T8	S	✓	✗	✗	✓	✓	✗	3 aciertos	3 fallos	0 traducción literal
	D	✓	-	✗	✓	✓	✗	3 aciertos	2 fallos	1 traducción literal

Aunque nuestro estudio no tenga la cobertura necesaria para sustentar afirmaciones concluyentes sobre la calidad de una u otra traducción, si nos permite explorar el cambio en el uso de la variación lingüística y de las canciones. Comprobamos así que las canciones y los acentos son más recurrentes en la octava temporada, mientras que los idiomas extranjeros solo aparecen en la primera. También se constata que en el doblaje se opta por traducir siempre todos estos elementos, mientras que en el subtítulo se siguen criterios diversos. Un claro ejemplo de la ausencia de pautas homogéneas en el subtítulo es la canción *Soft Kitty*, que difiere en ambas temporadas.

Observando como un conjunto las traducciones empleadas en los subtítulos y en el doblaje, podemos concluir que se siguen y respetan las principales teorías de la traducción, pues con ellas hemos sido capaces de argumentar el porqué de cada decisión. Obviando las excepciones que hemos ido comentando, las variaciones lingüísticas regionales no se traducen, pero sí los acentos. También se respetan los idiomas extranjeros pues, aunque en el subtítulo se recurre a diferentes procedimientos para reproducirlos, en ningún momento se elimina esta característica de la sitcom. En términos generales, se respeta la suspensión voluntaria de la incredulidad: en nuestros ejemplos se vería afectada tan solo en una ocasión (referencia a *Los tres cochinitos* en el capítulo 1x11).

Otro aspecto interesante es comparar la calidad de las traducciones del subtítulo y del doblaje. Normalmente y por motivos de rapidez y economía, las primeras preceden a las segundas, por lo que sorprende comprobar que en ciertas ocasiones los dobladores parecen haberse olvidado de aprovechar este recurso. Las traducciones alternativas pueden llegar a ser completamente diferentes (Ejemplo 1), mejorando en algunos casos las del subtítulo (Ejemplo 2) y empeorándolas en otros (Ejemplo 3).

Ejemplo 1	Subtitulado	Amy: Esta noche. Tú. Yo. Color Me Mine. Llevamos una botella de Pinot. Para colorear con más gracia.
	Doblaje	Amy: Esta noche. Tú y yo, unas pulseritas, unas copitas de vino para pillarnos un buen punto.
Ejemplo 2	Subtitulado	Leslie: ¿SPM? Falta un par de días. Leonard: No. Es por Somos Perpetuo Movimiento
	Doblaje	Leslie: ¿PMS? Podemos Machacar a Sheldon. Leonard: No. Son las siglas de Patrulla del Movimiento Sempiterno.
Ejemplo 3	Subtitulado	Sheldon: Es que vi unas bellas telarañas y dije: “Hola telar”.
	Doblaje	Sheldon: Estaba trabajando con peces luminosos y pensé: “Eh, telar”.

Por lo tanto, el formato del doblaje y subtítulo se mantiene a lo largo de la serie. Las decisiones tomadas en cuanto a la variación lingüística regional y a la suspensión del acento de Raj también permanecen en ambas temporadas. Sin embargo, hemos podido comprobar que existen diferencias entre el subtítulo y el doblaje de los chistes y que no siempre el segundo método mejora al primero.

Los traductores de ambas temporadas han tenido en cuenta las principales teorías de la traducción audiovisual y han sabido aplicarlas para conseguir resultados de calidad en la

mayoría de los casos. Sin embargo, en otros, las decisiones de traducción suponen una pérdida de comicidad y personalidad de la sitcom. Nuestro estudio nos permite afirmar que estos fenómenos tienen lugar en ambas temporadas y que perduran entre capítulos. Para llegar a resultados más concluyentes y poder valorar con precisión si existen diferencias significativas entre la calidad de la traducción de cada temporada, habría que llevar a cabo un estudio más profundo que abarcase todos los elementos humorísticos de la sitcom.

## **6. Conclusiones**

Este trabajo, cuyo objetivo inicial era estudiar el binomio traducción/humor audiovisual mediante un análisis pormenorizado de las temporadas 1 y 8 de *The Big Bang Theory*, nos permite extraer como conclusión más general que no es sencillo encontrar soluciones que combinen ambos elementos de forma exitosa y que, para complacer al espectador sin anular su potencial credulidad, se requieren determinadas habilidades y conocimientos profundos sobre el género humorístico y su traducción.

A través del estudio de dos dimensiones, una teórica y otra práctica, buscamos revisar la literatura relacionada con la traducción audiovisual y los conocimientos adquiridos con ejemplos reales extraídos de *TBBT*. El humor parte de la necesidad de liberar tensiones y puede ser el resultado de multitud de factores: los defectos ajenos, la ruptura del desarrollo lógico de los acontecimientos o las exageraciones de situaciones de la vida real. Aunque *TBBT* se trate de una serie desarrollada en los EE.UU., hemos podido comprobar que el humor se puede trasladar a nuestra cultura y funcionar para un espectador español. A esto contribuyen la ardua labor del traductor y la contaminación cultural norteamericana que sufrimos, pues al compartir estereotipos y rasgos culturales, entre muchas otras características, podemos disfrutar de chistes que no suponen grandes problemas de traducción.

Además, concluimos que traducir bromas en el ámbito audiovisual no se puede limitar únicamente a cuestiones lingüísticas, pues también entran en juego los medios visual y sonoro, así como los referentes culturales. Cada chiste es un mundo y deberá ser analizado de manera independiente para conseguir los mejores resultados, adaptando, reformulando y trasladando el humor, sin olvidar las pautas teóricas y la necesidad de recurrir a referentes internacionales que no pongan en peligro la suspensión voluntaria de la incredulidad del espectador.

Este estudio también ha demostrado que las diferencias de traducción entre las dos temporadas no son tan grandes como cabría esperar, aunque es posible que, de abordar el análisis de la serie completa, esta apreciación cambie. Desgraciadamente, el tiempo disponible no nos ha permitido abarcar más de dos temporadas, ni tampoco todas las situaciones humorísticas de cada capítulo del corpus. Se han elegido ejemplos que ilustran las teorías plasmadas en este proyecto, pero las conclusiones, insistimos, no se pueden generalizar al completo de *TBBT*, ni extrapolar sin más a otras comedias de situación.

Pese al número limitado de ejemplos recogidos, hemos podido comprobar que las teorías formuladas aparecían identificadas en la traducción de los chistes, así como en la de la variación lingüística y la de las canciones. No obstante, también demostramos que algunas traducciones podrían haberse mejorado para conseguir un resultado de mayor calidad y respetuoso con los límites impuestos por la traducción audiovisual y su uso a lo largo de la historia.

Sobre las preferencias entre doblaje y subtitulación, considero que ambos siguen siendo irrenunciables dentro del mundo de la traducción audiovisual. Cada uno presenta ventajas e inconvenientes frente al otro, que habrá que ponderar para tomar una decisión eficiente sobre su uso.

Para valorar los resultados conseguidos por los traductores de un producto audiovisual, se debe tener en cuenta también que en toda producción intervienen muchas otras personas (técnicos, directores, dobladores, etc.), algunas con capacidad de modificar el producto final que llega al espectador. En cualquier caso, existe un factor siempre presente y que puede llegar a comprometer los resultados de una traducción: las condiciones de trabajo. Convencidos de que el mundo audiovisual es cada vez más relevante y de que sus productos pueden llegar a ser consumidos por millones de personas en todo el mundo, creemos necesario avanzar con el compromiso y la profesionalidad de todos los actores implicados: investigadores, docentes, empresarios y traductores. Solo así se le reconocerá la importancia y el estatus que le corresponden.

## 7. Bibliografía

- Bonaut Iriarte, Joseba, y M<sup>a</sup> del Mar Grandío Pérez. 2009. “Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI”. *Revista Latina de Comunicación Social* 12. 1 de abril de 2017.  
[http://www.revistalatinacs.org/09/art/859\\_USJ/60\\_87\\_Bonaut\\_y\\_Grandio.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/859_USJ/60_87_Bonaut_y_Grandio.html).
- Caprara Giovanni y Alessia Sisti. 2011. “Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y el subtítulo en *Gomorra*)”. *AdVersusS: Revista de Semiótica* 21. 10 de junio de 2017. <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/07-VIII-21.pdf>
- Castro Roig, Xosé. 2001. “El traductor de películas”. En *La traducción para el doblaje y la subtítulo*, ed. por Duro, Miguel. Madrid: Cátedra, 267–298.
- Centro Virtual Cervantes. *Diccionario de términos clave de ELE*. Madrid: SGEL, 2008.  
Disponible en  
[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/indice.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/indice.htm)
- Chiaro, Delia. 2014. “Laugh and the world laughs with you: tickling people’s (transcultural) fancy”. En *Translating Humor in Audiovisual Texts*, ed. por Gian L. De Rosa, Francesca Bianchi, Antonella De Laurentiis y Elisa Perego. Berna: Peter Lang AG, 15–24.
- Díaz Cintas, Jorge. 2003. *Teoría y práctica de la subtítulo: Inglés–Español*. Barcelona: Ariel.
- 2001. “Aspectos semióticos en la subtítulo de situaciones cómicas”. En *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción* 3, ed. por coord. por Eterio Pajares Infante, Raquel Merino Álvarez y José M. Santamaría López. España: Universidad del País Vasco, 119–130.
  - 2001. *La traducción audiovisual: el subtítulo*. Salamanca: Almar.
- Díaz Cintas, Jorge y Aline Remael. 2007. *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome.
- Dries, Josephine. 1995. *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*. París: European Institute for the Media.
- Ferrero, Berta. “El trabajo oculto de *Los Simpson*”. *El País*, 5 de julio de 2014,  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/16/television/1402929445\\_575220.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/16/television/1402929445_575220.html)

- Gottlieb, Henrik. 1994. "Subtitling: Diagonal Translation". *Perspectives: Studies in Translatology* 2(1): 101–121.
- Heredia Moya, Laura. 2013. *Desarrollo de un formato de serie sitcom para televisión e Internet*. Trabajo fin de grado. Universidad Pontificia de Valencia.
- Hu, Shuqin. 2012. "An Analysis of Humor in *The Big Bang Theory* from Pragmatic Perspectives". *Theory and Practice in Language Studies* 2: 1185–1190.
- Leboreiro Enríquez, Fernanda y Jesús Poza Yagüe. 2001. "Subtitular: toda una ciencia... y todo un arte". En *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, ed. por Duro, Miguel. Madrid: Cátedra, 267–298.
- Lomeña Galiano, María. 2009. "Variación lingüística y traducción para el doblaje: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*". *Entreculturas* 1. 10 de junio de 2017. <http://www.entreculturas.uma.es/n1pdf/articulo14.pdf>
- Mabel, Richart M. 2009. *La alegría de transformar: (teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Martínez Siera, Juan J. 2014. "Dubbing or subtitling humour: does it really make any difference?". En *Translating Humor in Audiovisual Texts*, ed. por Gian L. De Rosa, Francesca Bianchi, Antonella De Laurentiis y Elisa Perego. Berna: Peter Lang AG, 311–332.
- Mateo Martínez-Bartolomé, Marta. 1995. *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- 1990. "La traducción del *Black English Vernacular* y el argot negro norteamericano". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 3: 97–106.
- Mayoral Asensio, Roberto. 2002. "Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual". *Sendeban* 13: 123–140
- Minutella, Vincenza. 2014. "Translating verbally expressed humour in dubbing and subtitling: the Italian version of *Shrek*". En *Translating Humor in Audiovisual Texts*, ed. por Gian L. De Rosa, Francesca Bianchi, Antonella De Laurentiis y Elisa Perego. Berna: Peter Lang AG, 67–87.

- Perego, Elisa. 2014. "Humor and audiovisual translation: an overview". En *Translating Humor in Audiovisual Texts*, ed. por Gian L. De Rosa, Francesca Bianchi, Antonella De Laurentiis y Elisa Perego. Berna: Peter Lang AG, 9–13.
- Romaine, Suzanne. 1996. *El lenguaje en la sociedad: Una introducción a la sociolingüística*. [orig. *Language in Society: An Introduction to Sociolinguistics*]. Traducido por: Julio Borrego Nieto. Barcelona: Ariel.
- Romano, Carmen. "Linguistic analysis of humor and script interpretation in the Sitcom *The Big Bang Theory*", Academia.edu. 18 de mayo de 2014. [http://www.academia.edu/8370003/BIG\\_BANG\\_THEORY\\_HUMOR\\_ANALYSIS](http://www.academia.edu/8370003/BIG_BANG_THEORY_HUMOR_ANALYSIS)
- Yagolkowski, Daniel R. "Dos Temas Cruciales para el Traductor Audiovisual". Trabajo de Investigación presentado en las *II Jornadas Argentinas de Tecnología, Innovación y Creatividad*, Universidad CAECE, Buenos Aires, 2-4 de noviembre de 2016.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2014. "La combinación de lenguas como mecanismo de humor y problema de traducción audiovisual". En *Translating Humor in Audiovisual Texts*, ed. por Gian L. De Rosa, Francesca Bianchi, Antonella De Laurentiis y Elisa Perego. Berna: Peter Lang AG, 25–47.
- 1996. "Translating jokes for dubbed television situation comedies". *The Translator* 2(2): 235–257.

## 8. Referencias de los capítulos del corpus

- Burrows, James (director). 2007. *Capítulo 1x01. Pilot*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
- Cendrowski, Mark (director). 2007. *Capítulo 1x02. The Big Bran Hypothesis*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
- (director). 2007. *Capítulo 1x03. The Fuzzy Boots Corollary*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2007. *Capítulo 1x06. The Middle Earth Paradigm*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2007. *Capítulo 1x07. The Dumpling Paradox*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2008. *Capítulo 1x11. The Pancake Batter Anomaly*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2008. *Capítulo 1x13. The Bat Jar Conjecture*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2008. *Capítulo 1x16. The Peanut Reaction* [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions
  - (director). 2008. *Capítulo 1x17. The Tangerine Factor*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2014. *Capítulo 8x02. The Junior Professor Solution*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2014. *Capítulo 8x04. The Hook-up Reverberation*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2014. *Capítulo 8x06. The Expedition Approximation*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2014. *Capítulo 8x08. The Prom Equivalency*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2014. *Capítulo 8x10. The Champagne Reflection*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
  - (director). 2014. *Capítulo 8x11. The Clean Room Infiltration*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.

- (director). 2015. *Capítulo 8x13. The Anxiety Optimization*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
- (director). 2015. *Capítulo 8x14. The Troll Manifestation*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
- (director). 2015. *Capítulo 8x19. The Skywalker Incursion*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
- (director). 2015. *Capítulo 8x22. The Graduation Transmission*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.
- (director). 2015. *Capítulo 8x23. The Maternal Combustion*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.

Koherr, Bob (director). 2007. *Capítulo 1x04. The Luminous Fish Effect*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.

Murray, Joel (director). 2008. *Capítulo 1x09. The Cooper-Hofstadter Polarization*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.

Rich, Anthony (director). 2014. *Capítulo 8x09. The Septum Deviation*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions

Wass, Ted (director). 2007. *Capítulo 1x08. The Grasshopper Experiment*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.

Weyman, Andrew D. (director). 2007. *Capítulo 1x05. The Hamburger Postulate*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Warner Bros. Television y Chuck Lorre Productions.