

La traducción del género de humor basado en el uso de la lengua: el caso práctico de *Arrested Development*

Alumna: Irene Gómez Fayos

Tutora: Auba Llompart Pons

Trabajo final de grado

Grado en Traducción, Interpretación y Lenguas Aplicadas

Universitat de Vic – Universitat Oberta de Catalunya

26 de mayo de 2021

Resumen

Debido al apogeo tecnológico, las plataformas en *streaming* y la globalización, la traducción audiovisual ha experimentado durante los últimos años un constante crecimiento que ha ido ligado a una demanda de formación especializada en esta modalidad, a la vez que a un desarrollo y revisión de los estudios realizados hasta la fecha. Así pues, la cantidad de productos audiovisuales de distintos géneros que se produce es mayor que nunca, al igual que la necesidad de cruzar fronteras y de distribuirlos a diferentes culturas alrededor del mundo. Este trabajo pretende profundizar en la complejidad de esa transferencia cultural y lingüística que afronta la traductora audiovisual, en concreto, del género de humor. Se abordará desde un punto de vista teórico, pero también práctico mediante el análisis de la subtitulación y el doblaje de la serie *Arrested Development*. Además, este trabajo tratará de demostrar la hipótesis de que el modesto éxito de esta *sitcom* en España está relacionado con el problemático trasvase lingüístico que encarna la serie por su único y excepcional uso de la lengua original.

Palabras claves: traducción audiovisual, género de humor, cultura, doblaje, lengua.

Abstract

Due to the technological boom, streaming platforms and globalization, audiovisual translation has experienced a constant growth in recent years, along with a demand of specialized education in that translation mode, as well as a development and revision of the published studies to date. Thus, the amount of audiovisual products of different genres is greater than ever, and so is the need to cross borders and distribute them to diverse cultures around the world. This work explores the complexity of this cultural and linguistic transfer that the translator faces, specifically, with comedy. It is addressed from a theoretical point of view, but also a practical one by the analysis of the subtitling and dubbing of *Arrested Development*. In addition, this work tries to prove the theory that the modest success of this sitcom in Spain is linked to the problematic linguistic transfer of the series due to its unique and exceptional use of language.

Key words: audiovisual translation, comedy, culture, dubbing, language.

1	INTRODUCCIÓN.....	5
1.1	OBJETIVOS E HIPÓTESIS.....	5
1.2	MOTIVACIÓN.....	6
1.3	METODOLOGÍA Y CORPUS	6
1.3.1	<i>Procedimiento.....</i>	6
1.3.2	<i>Fases de la investigación</i>	6
1.3.3	<i>Justificación del corpus</i>	7
1.4	ESTRUCTURA	7
2	LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL.....	9
2.1	MODALIDADES.....	10
2.1.1	<i>Doblaje.....</i>	11
2.1.2	<i>Subtitulación interlingüística</i>	12
2.2	DOBLAJE VERSUS SUBTITULACIÓN EN ESPAÑA	14
2.2.1	<i>Los servicios streaming.....</i>	14
2.2.2	<i>Situación en España y perspectivas</i>	16
3	CONTEXTUALIZANDO EL HUMOR	18
3.1	EL HUMORISMO	18
3.2	EL HUMOR Y LA GLOBALIZACIÓN	19
3.3	LAS <i>SITCOMS</i>	21
4	LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR EN EL MEDIO AUDIOVISUAL.....	22
4.1	ELEMENTOS HUMORÍSTICOS	23

4.1.1	<i>Los juegos de palabras</i>	24
4.2	ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN.....	27
4.2.1	<i>Domesticación y extranjerización</i>	27
4.2.2	<i>Clasificación de las estrategias de traducción de referentes culturales</i>	28
5	CASO PRÁCTICO: ARRESTED DEVELOPMENT	29
5.1.1	<i>Ficha de análisis</i>	29
5.1.2	<i>Ficha técnica</i>	29
5.1.3	<i>Argumento de la serie</i>	30
5.1.4	<i>Análisis de la traducción de los elementos humorísticos</i>	30
6	COMPROBACIÓN DE LA HIPÓTESIS	39
6.1.1	<i>Estructura del cuestionario</i>	39
6.1.2	<i>Análisis de los resultados</i>	40
7	CONCLUSIÓN	42
8	BIBLIOGRAFÍA	44
9	ANEXOS	50
9.1	ENTREVISTA A PATRICIA FRANCO LOMMERS	50
9.2	CUESTIONARIO.....	53
9.3	RESULTADOS CUESTIONARIO.....	55

1 Introducción

1.1 Objetivos e hipótesis

En el marco teórico, este trabajo tiene como finalidad exponer las dificultades de la traducción del género de humor en las modalidades de la subtitulación y el doblaje, así como revisar la situación actual de la traducción audiovisual en España. Además, se han querido compilar, de acuerdo con Díaz-Cintas y Remael (2014), los distintos tipos de elementos humorísticos que podemos encontrar y las estrategias de traducción de las que dispone la traductora¹ para resolverlos.

A partir de este contexto, se llevará a cabo un análisis de la subtitulación y el doblaje de la cuarta temporada de la serie *Arrested Development* (Michael Hurwitz et al., 2003-2019). A través del cual se pretende, por una parte, demostrar la dificultad del trasvase lingüístico y cultural del género de humor. Por otra parte, argumentar la hipótesis del trabajo que defiende que *Arrested Development* no gozó de una gran acogida en España debido a que la característica principal o núcleo de la serie es su uso de la lengua junto con los referentes culturales para crear humor. La cultura americana y la forma en la que se utiliza la lengua inglesa están tan enraizadas al corazón de la *sitcom* que resultó muy complejo que la serie triunfara fuera de los Estados Unidos. Esto, sumado a la cultura del doblaje en España y el bajo nivel de inglés de sus habitantes, dificultó aún más la popularidad de la serie en el país en comparación con otras de su mismo género.

Para comprobar esta teoría se efectuará un estudio empírico que consistirá en un cuestionario con diversas preguntas con la finalidad de medir el nivel de popularidad de la serie en EE. UU y en España, así como su audiencia en comparación con otras *sitcoms*. Para la elección de las mismas, se tomaron como ejemplo dos comedias que se estrenaron en la misma época (entre 2003 y 2009), con una audiencia similar en EE. UU, y que llegaron a España a través de plataformas en *streaming*: *The Office* y *Parks and*

¹ En este trabajo se utiliza indistintamente el femenino y el masculino genéricos.

Recreation. El perfil de la muestra fue 260 mujeres y hombres de entre 14 y 65 años, de nacionalidad española y estadounidense.

1.2 Motivación

La motivación para realizar este trabajo nace, por un lado, de mi inclinación hacia la traducción audiovisual; y por otro, de mi predilección hacia las series humorísticas. Como traductora y gran consumidora de *sitcoms* estadounidenses, sentía la necesidad de revisar la cuestión de la traducción del género de humor y tratar de dar una explicación al desconocimiento por parte de la mayoría de seriéfilos españoles de esta gran *sitcom*, que en EE. UU se considera «serie de culto» y forma parte de la cultura popular del país.

1.3 Metodología y corpus

1.3.1 Procedimiento

Para el análisis, los distintos ejemplos se organizan de acuerdo con la Clasificación de los elementos humorísticos de Díaz Cintas y Remael (2014). Posteriormente, se estudian en detalle la estrategia de traducción que se ha empleado en la subtitulación y en el doblaje español, respectivamente. El análisis pretende mostrar los retos lingüísticos y culturales a los que se enfrentaron las traductoras mediante el estudio y comparación de las soluciones propuestas en ambas modalidades.

1.3.2 Fases de la investigación

Una vez escogido el tema y el objetivo del trabajo, se procedió a recopilar documentación bibliográfica en relación a ellos. Asimismo, se contactó con la traductora del guion para el doblaje de la cuarta temporada de la serie, Patricia Franco Lommers, con la intención de enriquecer el trabajo con sus conocimientos y experiencias en general, y en particular sobre la traducción de la serie. A continuación, se seleccionaron qué ejemplos se emplearían para el análisis. Se decidió escoger ejemplos de la cuarta temporada, puesto que Patricia fue la traductora del guion para el doblaje de la misma. Los capítulos se visualizaron una primera vez en su totalidad en versión original subtitulada en español, tomando apuntes sobre los chistes que se detectaron. Después, se visualizó por segunda vez en detenimiento doblada al español con subtítulos en inglés, localizando nuevos

chistes que se habían pasado por alto y rellenando parcialmente la ficha de análisis con el capítulo y el *time code*, el texto original, y el texto del doblaje y la subtitulación.

1.3.3 Justificación del corpus

Los ejemplos se han seleccionado de entre los veintidós capítulos de la cuarta temporada de la serie *Arrested Development*. La razón por la que se ha elegido esta *sitcom* es por su constante empleo de referentes culturales y, sobretodo, de juegos de palabras y otros recursos lingüísticos que conforman su identidad y que le confieren un carácter extraordinario y singular. Esta característica, que además conlleva que su humor se aproxime al propio de las comedias inteligentes, la convierte en uno de los desafíos más estimulantes desde el punto de vista traductológico, y en una de las series más aclamadas en su país de origen y con menos éxito fuera de él. En definitiva, todo este trabajo se articula alrededor de la excepcionalidad de la serie y la hipótesis que se plantea en torno a ella.

1.4 Estructura

El trabajo se divide en dos partes y consta de seis apartados en total, tres cada una, respectivamente. La primera parte establece los pilares del marco teórico sobre el que se fundamentará el posterior análisis. La segunda parte abarca el caso práctico en el que se incluye el estudio de la hipótesis y el análisis de los ejemplos. Finalmente, se lleva a cabo un comentario que incluye una reflexión final de las conclusiones extraídas.

El apartado uno, «La traducción audiovisual», define esta tipología y explica las dos modalidades preferidas de la traducción audiovisual: el doblaje y la subtitulación, centrándose en las complejidades que entraña cada una de ellas. Además, se explicará la situación actual en España respecto a la preferencia de la audiencia ante una modalidad u otra y las perspectivas de futuro.

El apartado dos, «Contextualizando el humor», reflexiona sobre los factores que intervienen en el humor y cómo la globalización ha repercutido en esta cuestión. Finalmente, se presentará el subgénero de comedia actual por excelencia: la *sitcom*.

El apartado tres, «La traducción del humor en el medio audiovisual», aúna los dos capítulos anteriores y analiza los retos a los que se enfrenta de manera conjunta la traductora del género de humor. Asimismo, presenta una compilación de los elementos humorísticos y las estrategias de traducción de los mismos que se emplearán en el análisis de la segunda parte.

El apartado cuatro, «Análisis de ejemplos de la serie *Arrested Development*», constituye el estudio práctico de diversos elementos humorísticos que se dan en la cuarta temporada de la serie, y que han sido seleccionados meticulosamente con la finalidad de analizar en detalle los retos traductológicos que se han enfrentado desde el punto de vista tanto de la subtitulación como del doblaje.

El apartado cinco, «Comprobación de la hipótesis», expone los resultados obtenidos a través del estudio empírico y los analiza con el objetivo de comprobar la validez de la hipótesis establecida.

Por último, en el apartado «Conclusiones» se reflexiona sobre los temas que se han abordado durante en el trabajo y las deducciones que se han extraído de la parte práctica. Finalizará con un comentario personal en relación con la traducción audiovisual y el género de humor.

2 La traducción audiovisual

La traducción audiovisual (TAV) es la modalidad que abarca la traducción y trasvases lingüísticos de textos multimedia, ya sean películas, series, videojuegos o cualquier otro producto audiovisual. La característica y reto principal de la TAV es la subordinación a la imagen. Fernando Toda (2005) define la traducción subordinada como «cualquier traducción que esté condicionada por elementos extralingüísticos que influyen en la manera de producir el texto traducido, obligándolo a someterse a ciertas restricciones».

Esta naturaleza multisemiótica de los productos audiovisuales ha hecho difícil un estudio integral de la traducción audiovisual, ya que para poder hacerlo se debe tener en cuenta la relación entre todos los códigos del canal visual y del canal acústico que intervienen en la comunicación y que configuran el texto audiovisual. Chaume y García (2001:119) explican que «el canal visual aporta información verbal (imágenes, luz, color, movimiento, etc.) e información no verbal (intertítulos, títulos de crédito, carteles y letreros, etc.); y el canal acústico que, a su vez aporta información verbal (diálogos, signos paralingüísticos) y no verbal (banda sonora, efectos especiales, colocación del sonido, etc.)».

Zabalbeascoa (1999) afirma que durante el proceso de traducción hay una serie de restricciones y prioridades que deben tenerse en cuenta. Dentro de las restricciones, nos topamos con algunas generales que comparten todas las modalidades de traducción (formato, fechas de entrega...), pero también con otras específicas que se añaden a la traducción audiovisual y que nos ocupan especialmente en este trabajo, como la supeditación del texto a la imagen, la variedad lingüística o la traducción del humor y los referentes culturales. Respecto a las prioridades, Talaván, Ávila-Cabrera y Costal (2016:16) señalan lo siguiente:

Desde el punto de vista del creador del texto (ya sea escritor, hablante o traductor) las prioridades son las características formales y funcionales una vez que el texto está acabado. Por otro lado, desde el punto de vista del usuario (bien sea un académico, editor o crítico), las prioridades son las características que se supone que posee un texto, incluyendo sus rasgos explícitos e

implícitos. Una traducción que destaca es aquella cuyas prioridades reflejan la forma en que dicho texto se puede considerar una versión de otro.

2.1 Modalidades

Díaz Cintas (2001) define las modalidades como diferentes formas de trasvases o transferencias de tipo lingüístico dentro del campo de la TAV. Cada modalidad de la traducción audiovisual transfiere el texto de origen (TO) de una forma distinta y cuenta con unas características y restricciones particulares. En función de diversos factores, como las necesidades por parte de la producción o las preferencias de los espectadores, se opta por una modalidad u otra.

A continuación, se explican brevemente las diferentes modalidades que engloba la traducción audiovisual. Posteriormente, se desarrollan en detalle el doblaje y la subtitulación, las dos más extendidas y que en este caso más nos conciernen, ya que se utilizan en series y películas.

- **Audiodescripción:** es una herramienta intersemiótica accesible que permite que las personas ciegas puedan acceder al material audiovisual. Con la audiodescripción se pretende suplir la falta de información que proporciona el canal visual a través de la narración de las imágenes.
- **Voces superpuestas o *voice over*:** esta modalidad se utiliza principalmente en los documentales y *realities*. Consiste en doblar el texto mientras se mantiene la pista de audio original a un menor volumen, por lo que pueden escucharse ambas pistas (la original y la doblada) con un pequeño retardo. Esta técnica es más barata y sencilla que el doblaje convencional, puesto que no es necesaria la sincronía labial ni la participación de muchas personas en el proceso.
- **Interpretación consecutiva:** la intérprete toma notas mientras el orador habla y posteriormente transfiere el mensaje en la lengua meta (LM). Típica en teleconferencias y debates televisivos.
- **Interpretación simultánea:** es común utilizarla en *late shows* cuando se entrevista a un invitado que no habla la lengua de la audiencia. En esta modalidad, la

intérprete escucha al orador en la lengua de origen (LO) y transfiere el mensaje simultáneamente en la LM.

- **Doblaje:** modalidad en la cual la pista de audio original se sustituye por una nueva traducida a la lengua meta con otras voces de actores y actrices. Se utiliza en productos audiovisuales destinados a espectadores que no disponen de suficientes conocimientos de la lengua de origen o que no desean leer subtítulos. Requiere de sincronía labial.
- **Subtitulación:** la traducción de los diálogos se inserta en la parte inferior centro de la pantalla, de modo que el espectador escucha el texto en la LO y lo lee en LM de forma simultánea. Existen tres tipos de subtitulación: intralingüística (mismo idioma, no se traduce), interlingüística (distintas lenguas, implica la traducción) y bilingüe (los subtítulos aparecen en dos idiomas). En este trabajo se tratará la subtitulación interlingüística.

2.1.1 Doblaje

De acuerdo con Chaume (2003), el doblaje es una técnica mediante la cual se sustituyen y reemplazan los diálogos originales y las voces de los actores y actrices de la versión original, por otros diálogos, esta vez traducidos a la lengua meta.

El doblaje es isocrónico y requiere de sincronía cinética y sincronía labial, es decir, el texto meta (TM) debe tener la misma duración que el TO y encajar en la medida de lo posible con los movimientos corporales y bocales de los actores y actrices. El doblaje también es isosemiótico en la medida que el código lingüístico es remplazado por otro con las mismas características (Orrego, 2013:304). Esta modalidad pretende simular un producto audiovisual doméstico que se realizó originalmente en la LO, y en el que los actores y las actrices hablan el mismo idioma que el espectador, puesto que se dirige a personas que carecen de competencia lingüística suficiente de la lengua extranjera o que simplemente prefieren no leer subtítulos.

El proceso de doblaje es complejo, costoso y lento. En primer lugar, la traductora realiza la traducción del guion con los ajustes pertinentes que incluyen la segmentación y la inserción de símbolos (o, en ocasiones, es un ajustador o adaptador quien lleva a cabo

esta última tarea de ajuste). Posteriormente, el director escoge a los actores y las actrices idóneos para el doblaje. A continuación, se lleva a cabo la recreación de los diálogos en sala bajo la coordinación del director (Chaume, 2004). Finalmente, los técnicos de doblaje lo mezclan y lo sustituyen en la pista de audio original.

Cabe destacar que, a pesar del auge en la última década de la TAV, actualmente, aún no existen unas normas comunes para la práctica del doblaje en España. El mapa de convenciones varía en función de las comunidades autónomas o de los estudios de doblaje. Esta ausencia de unas directrices generales dificulta el estudio y la tarea del doblaje para los traductores que deben adaptarse a las convenciones de cada estudio y, que además, suelen enfrentarse a unos plazos de entrega límites.

2.1.2 Subtitulación interlingüística

La subtitulación es, junto con el doblaje, la modalidad preferida para la traducción de películas y series. Consiste en la superposición a la imagen del texto traducido en la parte inferior de la pantalla, mientras se escucha la versión original en la LO. La aparición y duración de los subtítulos coincide con las intervenciones de los diálogos. Esta modalidad se orienta a espectadores que, o bien poseen un conocimiento suficiente de la LO que les permite entender el texto parcialmente o en su totalidad, o bien simplemente prefieren disfrutar del realismo que aporta el producto audiovisual original a la vez que leen el texto traducido.

Aunque es más barata y, en algunos aspectos, menos compleja que el doblaje puesto que no se modifica la pista de audio original ni implica a tantas personas (de hecho, es común que la misma persona realice todo el proceso), la subtitulación cuenta con una serie de normas muy específicas. A continuación, se van a desarrollar las principales restricciones técnicas que conlleva la subtitulación (Khalaf, 2016:125):

- Espacio: los subtítulos deben limitarse a 35 caracteres por línea, con un máximo de dos líneas por fotograma. Esta norma ha sido discutida ampliamente, y autores como Díaz-Cintas (2008:152) han propuesto tener en cuenta los píxeles en lugar de los caracteres, puesto que no todas las letras ocupan el mismo espacio. Además,

esta restricción, junto con la temporal, se encuentra sujeta a otras propias que se explicarán más adelante.

- Tiempo: la velocidad de lectura, que se relaciona directamente con la anterior norma del espacio, establece en seis segundos el tiempo máximo que los subtítulos pueden aparecer en pantalla. Al igual que con el espacio, algunos autores (Künzli y Ehrensberger-Dow, 2011) cuestionan esta regla de los seis segundos.
- Pautado o *spotting*: los subtítulos deben sincronizarse con el audio y aparecer y desaparecer de la pantalla cuidadosamente a la vez que los diálogos empiezan y terminan. Para esto se establecen los tiempos de entrada y salida, respetando los cambios de escena y planos.
- Posición: se sitúan en la parte inferior, centrados, dejando un 10% de margen con cada esquina de la pantalla.
- Fuente: el tamaño, tipo y color de la fuente deben modificarse en caso de que el fondo, por ejemplo, dificulte su lectura.

Respecto a las normas o estrategias lingüísticas, debido a las restricciones espacio-temporales mencionadas anteriormente, Díaz-Cintas (2003) establece las siguientes:

- Reducción: se debe seleccionar y reformular únicamente la información relevante. Existen dos tipos de reducción: condensación y omisión. La condensación es una reducción parcial que se logra mediante la sustitución de nombres por pronombres, la utilización de oraciones simples o la simplificación, entre otros ejemplos. La omisión es una reducción total en la que la traductora decide eliminar partes que considera superfluas o innecesarias con el fin de crear unos subtítulos más precisos y concisos.
- Segmentación: A la hora de dividir los subtítulos, cabe recordar que ambas líneas deben tener una longitud similar, que hay que evitar dividir las oraciones compuestas, que no se pueden separar las palabras silábicamente ni las unidades de entonación, y que hay que intentar respetar y hacer coincidir la puntuación del texto.

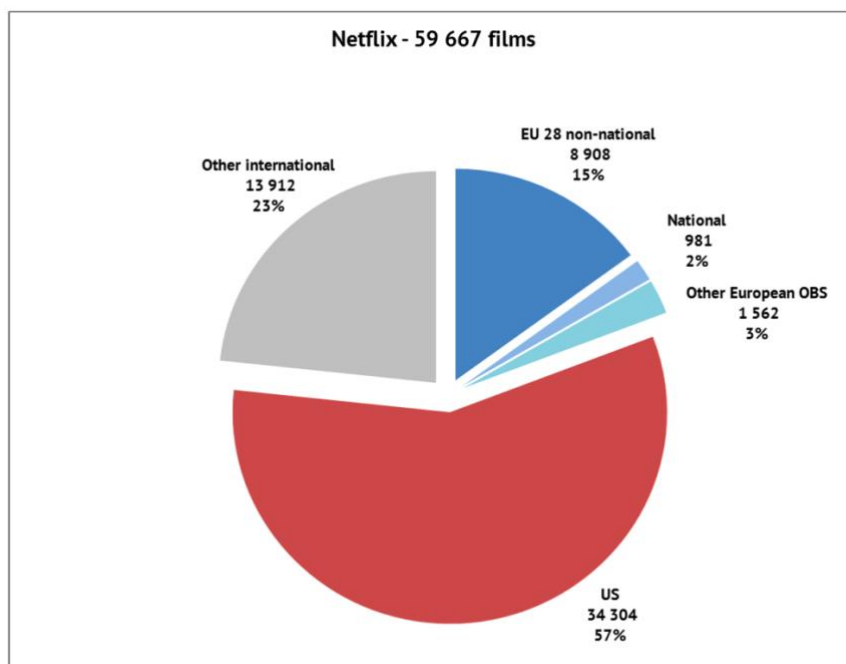
- Cohesión y coherencia: los subtítulos deben estar correctamente cohesionados y ser coherentes tanto con el texto como con la imagen.
- Sincronización y cohesión semiótica: hace referencia al pautado o *spotting*.
- Cambio de medio (oral a escrito): mediante la subtitulación, se adaptan los diálogos orales y las características propias de este discurso al medio escrito. Por esta razón, la traductora se topará con frases inacabadas, dialectos y sociolectos, interjecciones, interrupciones... que adaptará en la medida de lo posible al texto.

2.2 Doblaje versus subtitulación en España

2.2.1 Los servicios *streaming*

Antes de analizar la situación actual en España de estas dos modalidades, no puede pasarse por alto el reciente fenómeno mundial de las plataformas digitales. En los últimos años, la aparición y auge de servicios *streaming* que ofrecen películas, series, documentales y *realities*, como Netflix, HBO o Movistar Plus, han tenido un impacto directo en la TAV. Esto se debe a diferentes motivos:

En primer lugar, la creciente y constante oferta en las plataformas digitales de productos audiovisuales ha aumentado la demanda de doblajes al español. No olvidemos que la mayoría del contenido de estas plataformas proviene de países angloparlantes, de hecho, EEUU es el primer exportador de películas del mundo. El estudio *The origin of films in VOD catalogues* de 2018 realizado por el Observatorio Europeo del Audiovisual evidenció que el 57% del catálogo de Netflix corresponde a producciones estadounidenses.



Source: European Audiovisual Observatory

Fig. 1: Porcentaje de películas de Netflix acumuladas por país de origen, en unidades y %

En segundo lugar, también ha contribuido positivamente a la subtitulación. Antes del boom de estas plataformas, en España no era fácil consumir productos audiovisuales en versión original. Como se explicará a continuación, la tendencia dominante en España a doblar películas y series conlleva que todo el contenido audiovisual de la televisión gratuita (TDT) se encuentre doblado en español y que las posibilidades de visualizarlo en V.O.S. (versión original subtitulada) sean pobres (generalmente los subtítulos se generan automáticamente y la calidad es baja) o inexistentes. Por otra parte, son escasos los cines que ofrecen en su cartelera películas en V.O.S., sobretodo teniendo en cuenta que según el Anuario 2020 de las Artes escénicas, Musicales y Audiovisuales de la SGAE, el 39% de los largometrajes exhibidos en 2019 en España fueron de origen angloparlante.

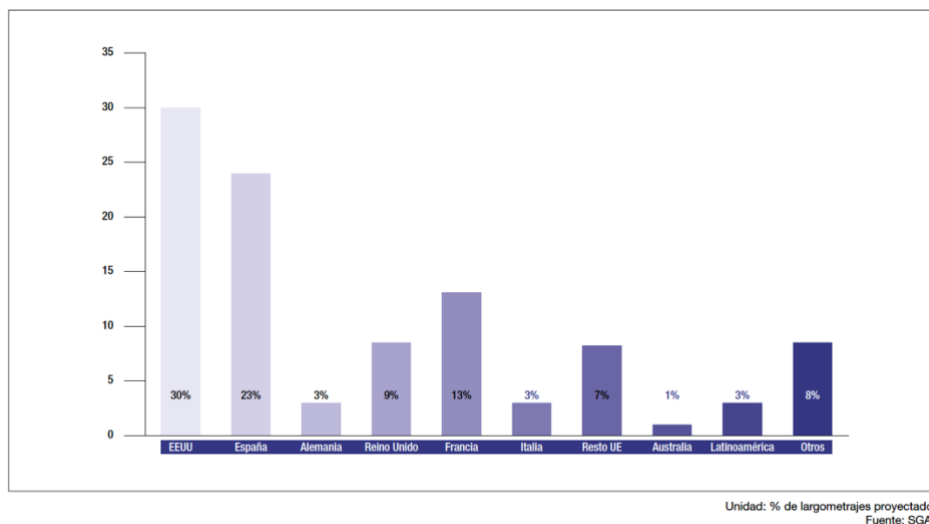


Fig. 2 Largometrajes exhibidos según nacionalidad en 2019

Sin embargo, estas plataformas ofrecen al espectador la posibilidad de visualizar el contenido en el idioma que desee, asegurando la calidad de los subtítulos. Como ocurre con el doblaje, este hecho ha aumentado considerablemente la demanda de traductores audiovisuales para la subtitulación.

A propósito de este tema, hay que añadir que el aumento de trabajo en el sector de la TAV también ha venido ligado a reivindicaciones y denuncias por parte de asociaciones como ATRAE (Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España) en relación con la precarización, la regulación de tarifas o el intrusismo laboral.

2.2.2 Situación en España y perspectivas

En España, el doblaje ha sido históricamente la modalidad por excelencia a la hora de consumir productos audiovisuales. Esto se debe a diversos factores políticos, sociales y culturales, así como a la indiscutible falta de fluidez en inglés de los españoles. De acuerdo con el informe EF EPI 2020 que examinó el nivel de inglés de más de 2,2 millones de personas de 100 países distintos, España ocupa el puesto 34 en este ranking mundial. Respecto a Europa, de los 34 países europeos que formaron parte del estudio, España se encuentra a la cola, ocupando el puesto 26.

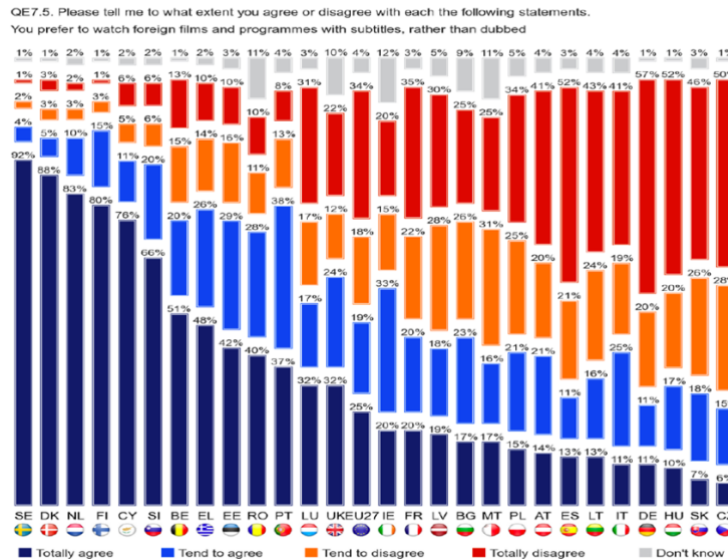


Fig. 4 Gráfica comparativa de preferencia entre el doblaje y la subtitulación por países (European and their languages report, 2012)

Sin embargo, como se ha explicado anteriormente, debido a las posibilidades que ofrecen los servicios en *streaming* y aún a falta de estudios que lo confirmen, esta tendencia podría empezar a estar cambiando al ofrecer a los espectadores todas las facilidades para ver un producto audiovisual en versión original subtitolado.

«The more options we have, the better for the consolidation of a freer, multilingual, and diverse audience» (Chaume, 2012: 7).

3 Contextualizando el humor

Antes de adentrarnos de lleno en la cuestión principal de este trabajo y para entender las dificultades que conlleva, es preciso revisar la definición del concepto de humor y la relación del mismo con la globalización.

3.1 El humorismo

La definición del término «humor» ha sido ampliamente discutida por muchos autores (Betancor, 1995; Casares, 2002; Santana, 2005) a lo largo de las últimas décadas. Desde 2001, esta es la definición de «humorismo» que puede consultarse en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2021):

humorismo

De humor e -ismo.

1. m. Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas.

2. m. Actividad profesional que busca la diversión del público mediante chistes, imitaciones, parodias u otros medios.

En ocasiones se ha considerado que las acepciones que proporciona el DRAE para este término son demasiado vagas y generales, pero no debe perderse de vista que la descripción de un fenómeno abstracto como es el caso suele ser compleja de acotar y definir de manera precisa. Así pues, de acuerdo con la acepción del DRAE, el humorismo abarcaría todas las manifestaciones cómicas, desde la ironía a la sátira o a la parodia. Además, es importante entender que el humor se encuentra en constante evolución y que además de otros factores, depende en gran medida del momento histórico. A menudo ocurre que algo que hace una década, por ejemplo, era cómico, hoy en día ya no lo es, o a la inversa.

En 2013, en un artículo para el periódico La Vanguardia, Zabalbeascoa señalaba que «el principio de la incongruencia, en el humor, es universal. Uno siempre se ríe de lo imprevisto. La cuestión es romper el tabú: sexo, política o religión. Es algo común a todas las culturas, lo que no es común es el límite que se quiere (o se puede) transgredir. Pero el mecanismo suele ser siempre el mismo».

3.2 El humor y la globalización

Este apartado explica la universalidad del humor en relación con el gran avance en el siglo actual de la globalización. Por una parte, el humor depende en gran medida de factores culturales, sociales e históricos de una determinada zona geográfica. Sin duda alguna, dentro de esta zona geográfica el hecho de que algo le resulte gracioso o no a una persona concreta dependerá, además, de factores individuales. Por esta razón, puede afirmarse que el humor es considerablemente subjetivo. Pero para poder analizar bien la

cuestión, el trabajo se centrará en líneas generales en lo que una determinada población encuentra cómico, o lo que Zabalbeascoa (2001: 259) define como «humor nacional».

La globalización ha dado como resultado que el humor sea cada vez más universal, y que aunque, por supuesto, mantenga irremediablemente el poso cultural, se creen una serie de códigos humorísticos compartidos. Las redes sociales, concretamente, han tenido y tienen un rol muy importante en este proceso. Términos como *lol* (*laughing out loud*), *wtf* (*what the fuck*), *tbt* (*throwback Thursday*) o *omg* (*oh my god*) ya forman parte de un argot compartido cuya creación han facilitado las redes sociales.

Durante la primera década del siglo XXI aún era común sustituir referentes culturales de la LO por referencias humorísticas españolas. Este recurso era habitual en los años 90 en series como *El príncipe de Bel-Air* o *Sabrina: cosas de brujas*, en las que en el doblaje español había referencias a Arguiñano, Gandía, Raphael o Chiquito de la Calzada. Aunque en su momento esos doblajes recibieron críticas mixtas (desde «una genialidad» a «un insulto»), lo cierto es que innegablemente funcionaron muy bien en un contexto histórico no tan globalizado, y ambas series gozaron de mucho éxito en España. Para María José Aguirre de Cárcer, traductora de *Los Simpson*, «lo fundamental es intentar mantener la comicidad, aunque el contenido sea diferente» (Peiró, 2017).

En la actualidad, sin embargo, esta adaptación de las referencias al contexto español se contempla innecesaria la mayoría de las veces, puesto que o bien el espectador está familiarizado con la mayoría de referentes culturales de la lengua de origen o bien no le resulta natural. Por supuesto, en cualquier caso, la traductora se topa con infinidad de elementos humorísticos y con otras referencias que sí son necesarias adaptar de una u otra forma.

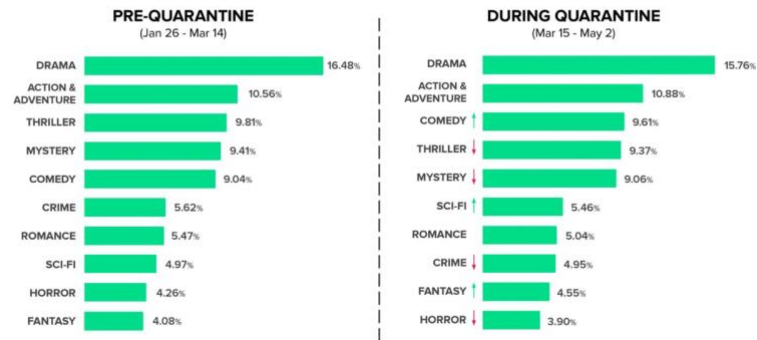
En resumen, la traductora no solo debe conocer en profundidad la lengua de origen y la lengua meta, sino también ambas culturas, puesto que de ello dependerá que entienda el humor de la primera y sepa adaptarlo y transmitirlo con éxito a la cultura de la segunda.

3.3 Las sitcoms

La comedia es uno de los géneros preferidos por la audiencia en todo el mundo, y esta inclinación se ha hecho más evidente durante y después de la pandemia de la COVID-19 del año 2020.

TOP 10 MOST POPULAR GENRES BEFORE AND DURING QUARANTINE

*based on each genre's share of overall movie and TV show streams initiated via Reelgood for the specified time period



Source: Reelgood.com

Fig. 5 Los géneros más populares antes y durante la cuarentena de 2020

En España, concretamente, el género de comedia vuelve a ser este año el predominante y favorito entre los espectadores.

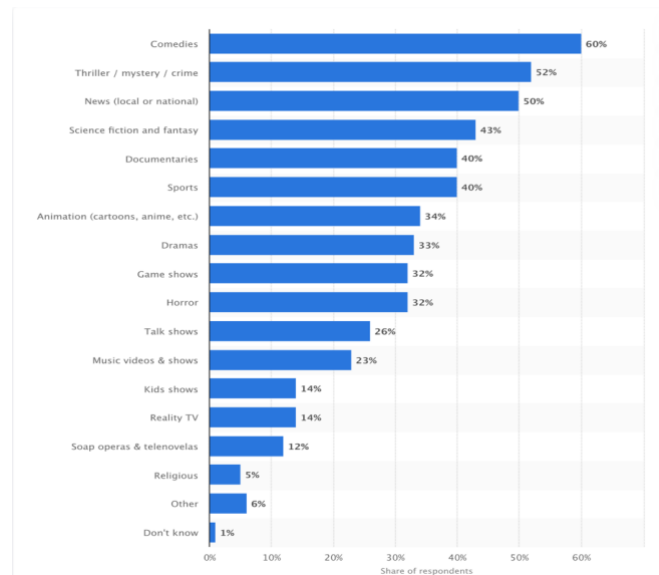


Fig. 6 Encuesta sobre el tipo de contenido audiovisual que ven los españoles en TV (Statista, 2020)

Existen distintos géneros de comedias y cada uno exige traducirlo prestando especial atención a una serie de determinados aspectos. Este trabajo se va a centrar en las *sitcoms*, la submodalidad del género de comedia por excelencia a la que pertenece *Arrested Development*.

Las *sitcoms* (*sit: situation, com: comedy*) o comedias de situación se desarrollan con unos personajes fijos (a excepción de apariciones estelares puntuales) que se enfrentan continuamente a situaciones absurdas y cómicas. Los episodios suelen tener una duración corta, entre veinte y treinta minutos, y los escenarios no varían demasiado. Esta submodalidad se caracteriza por estar repleta de juegos de palabras, dobles sentidos y referentes culturales, entre otros elementos humorísticos.

Zabalbeascoa (1996:245) indica que lo importante en este tipo de comedias televisivas es:

[...] do well in popularity ratings, be funny, aim for immediate response in the form of entertainment and laughter, integrate the words of the translation with the other constituent parts of the audiovisual text, or use language and textual structures deemed appropriate to the channel of communication.

4 La traducción del humor en el medio audiovisual

Una vez explicadas las dificultades propias de la traducción audiovisual y las características del humor, este apartado se va a centrar en los retos específicos que encarna la traducción del humorismo dentro de la modalidad de la TAV.

El principal problema de la traducción del humor es, como se ha explicado en el anterior punto, el trasvase cultural que supone el mismo. Hemos visto que, aunque el humor cada vez es más universal gracias a la globalización, al mismo tiempo continúa siendo específico de una comunidad. Es decir, en la traducción del género de humor no solo se trabaja con dos lenguas, sino también con dos culturas y con diferentes sistemas de significación (Campo, 2016). Por esta razón, algunos autores han calificado la traducción del humor como «extremadamente difícil» (Santoyo, 1994:144), mientras que otros como Jankowska (2009) opinan que «con los métodos de traducción adecuados, el humor puede superar las barreras culturales y lingüísticas».

En definitiva, teniendo en cuenta que la TAV es una traducción subordinada a la imagen y que esto comporta una serie de restricciones técnicas, a la traducción audiovisual del humor se le añaden además condicionantes culturales y lingüísticos. En resumen, como señala Agost (1999:108), la traductora del género de humor «debe realizar un gran esfuerzo imaginativo y poseer una creatividad especial así como una competencia lingüística muy extensa».

4.1 Elementos humorísticos

Se han establecido diferentes taxonomías para clasificar las distintas estrategias que se utilizan para crear humor. Díaz-Cintas y Remael (2014) elaboraron la siguiente clasificación a partir de las propuestas de Martínez Sierra (2004) y Zabalbeascoa (1996a):

Bromas internacionales o binacionales

Se trata de bromas que pueden entenderse tanto en la cultura de origen como en la cultura meta, por lo que no es necesario adaptarlas y se mantienen literalmente. Hacen referencias a hechos históricos, personajes famosos, lugares de interés... Por ejemplo, a la pandemia de la COVID-19 o a la actriz Meryl Streep.

Bromas referentes a una cultura o institución nacional

Estas bromas se basan en elementos de la cultura nacional que son desconocidos para la cultura de la LM. Es necesario adaptarlas en la traducción para conservar su comicidad. Nedergaard-Larsen (1993) y Vandeweghe (2005) establecen una taxonomía en función de si hacen alusión a la geografía, la historia, la sociedad, la etnografía o la política. Un ejemplo sería la cadena de supermercados estadounidense Walmart.

Bromas que reflejan el humor de una comunidad

En esta categoría se encuentran los chistes típicos de un país o una comunidad. Suelen estar basados en acontecimientos históricos o prejuicios, y es difícil que sean entendibles en la cultura meta a menos se tenga un gran conocimiento histórico de cultura de origen. Por ejemplo, en España se suele llamar a los franceses despectivamente «gabachos».

Bromas visuales

Son bromas total o casi totalmente no verbales. Pueden tratarse de actores y actrices haciendo gestos, muecas, bailes, etc., o simplemente escenas cómicas en las que no se produce una comunicación oral. Ejemplos evidentes de esto serían las películas de Mr. Bean o de Los hermanos Marx.

Bromas auditivas

Se trata de bromas que utilizan sonidos para provocar comicidad como por ejemplo silbidos, toses o canciones. Al igual que sucede con las bromas visuales, este tipo tampoco se traducen.

Bromas complejas

En esta categoría se incluyen las bromas que combinan cualquiera de los elementos humorísticos que hemos descrito. Por ejemplo, referencias a una cultura junto con bromas visuales y lingüísticas.

Bromas lingüísticas

Se trata de bromas basadas en las características de la lengua y el uso de las mismas para crear comicidad. La complejidad de la traducción de este tipo de elementos reside en que «los efectos semánticos y pragmáticos de los juegos de palabras del texto de origen se basan en las características estructurales propias de la LO para las cuales, en la mayoría de los casos, el traductor no logra producir un equivalente» (Delabastita, 1994:123). En esta categoría se encuentran los acentos, entonaciones, errores gramaticales o de pronunciación y el tipo de broma lingüística por excelencia: los juegos de palabras.

4.1.1 Los juegos de palabras

Delabastita (1993:56) define los *wordplays* (juegos de palabras, en español) de la siguiente manera:

Wordplay is the general name indicating the various textual phenomena (i.e. on the level of performance or parole) in which certain features inherent in the structure of the language used (level of competence or langue) are exploited in such a way as to establish a communicatively significant, (near)-

simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meaning (signifies) and more or less similar forms (signifiers).

Esto significa que los juegos de palabras utilizan tanto los significados como los significantes para provocar ambigüedad y dobles sentidos en palabras que compartan una estructura similar. Asimismo, Delabastita (1993:78) establece la siguiente taxonomía de los juegos de palabras de acuerdo con su estructura:

- Homonimia: palabras que se escriben y suenan igual pero tienen distinto significado. Ejemplo: gato (animal) – gato (herramienta), *can* (*v, be able to*) – *can* (*object, tin*).
- Homografía: palabras que se escriben igual pero tienen distinto significado. Ejemplo: *minute-minute, wind-wind*, vino – vino.
- Homofonía: palabras que suenan igual pero se escriben y tienen distinto significado. Ejemplo: botar – votar, *by- buy*.
- Paronimia: palabras que fonéticamente se parecen mucho pero se escriben y tienen significados diferentes. Ejemplo: *paws-pause, nun-none*, hambre-hombre.

Además, los parónimos y homónimos suelen emplearse conjuntamente con la polisemia para crear dobles sentidos.

Otra posible clasificación de los juegos de palabras de acuerdo con el efecto que la frase quiera provocar es la siguiente (*What is a pun*, 2021):

- Compuestos: cuando hay más de un juego de palabras en una misma oración.
- Recursivos: se trata de un juego de palabras de dos partes, en el que para entender la segunda parte es necesario comprender la primera. Ejemplo: «*May the Fourth be with you*», requiere conocer la frase de *Star Wars* «*May the force be with you*» y que el 4 de mayo es el día de *Star Wars*.
- Visuales: aparecen en la imagen en logos, carteles, señales...
- De comprensión: no utilizan un juego de palabras explícitamente pero el contexto situacional hace que se produzca un doble sentido.

Diversos autores como Vandaele (2011), Gottlieb (1997) o Weissbrod (1996) han debatido sobre la posibilidad de traducir con éxito los juegos de palabras. En

consecuencia, Delabastita (1993:191-221) propone las siguientes estrategias específicas para traducir este recurso:

1. **Juego de palabras -> Juego de palabras:** El juego de palabras del TO se traduce por otro juego de palabras en el TM. Para ello, la traductora puede modificar las referencias y la estructura del original con la finalidad de originar otro en la LM, aunque pueda variar el tipo de juego de palabras, por ejemplo de uno de tipo homónimo a otro homófono.
2. **Juego de palabras -> No juego de palabras:** se traduce pero en el TM no se origina un juego de palabras. Esta técnica se divide en tres categorías:
 - a) No selectivo: cuando se traducen los significados del TO pero no resultan en un juego de palabras en el TM.
 - b) Selectivo: solo se mantiene uno de los significados en el TM.
 - c) Paráfrasis difusa: no se traducen ninguno de los significados del TO pero esta ausencia se compensa de alguna manera aportando una solución en el TM.
3. **Juego de palabras -> figura retórica diferente o *punoide*:** cuando se traduce por otro recurso retórico como la repetición, rima, ironía, paradoja, etc. para crear el mismo efecto que el original.
4. **Juego de palabras TO-> Juego de palabras TM:** en este caso, la traductora puede realizar una copia directa y mantener el juego de palabras en el TM sin traducir; o, puede transferirlo y adaptarlo a la LM, pero sin cambiar las referencias de modo que se mantenga el significado original del TO.
5. **Juego de palabras -> Omisión:** se omite directamente el juego de palabras en la traducción del TM.
6. **Cero -> Juego de palabras:** con el fin de compensar alguna pérdida, la traductora crea un juego de palabras en el TM que no existe en el TO.
7. **No juego de palabras -> Juego de palabras:** un elemento humorístico distinto al juego lingüístico se traduce como un juego de palabras en el TM. Al igual que la anterior, esta técnica suele utilizarse como compensación por alguna pérdida que se ha producido previamente.
8. **Técnicas editoriales:** se añaden notas explicativas de los juegos de palabras al pie de página (no aplicable en los textos audiovisuales).

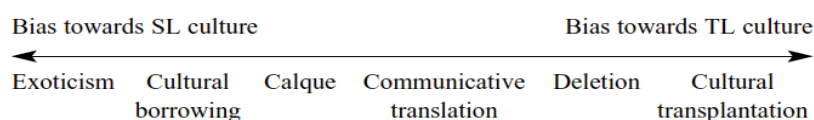
4.2 Estrategias de traducción

« [A] funny line is intended to get a laugh. If it fails to do so when translated into the foreign tongue, then the translation has failed [...] ». (Rowe, 1960: 120)

En el apartado anterior se ha podido comprobar que el humor tiene un poso cultural muy importante. En esta sección se van a analizar las estrategias de las que dispone la traductora y que elegirá en cada caso de acuerdo con el *skopos* de la traducción. Antes de explicar cuáles son estas técnicas, es importante revisar los dos conceptos alrededor de los cuales se articulan las estrategias traductológicas: la domesticación y la extranjerización.

4.2.1 Domesticación y extranjerización

Venuti (1995:120) planteó estos dos conceptos extremos a la hora de afrontar los trasvases culturales en la traducción. Por un lado, la domesticación trata de adaptar al máximo los referentes culturales del TO al TM intentando acercar el texto a la cultura meta de manera que le sea lo más familiar posible. Por su parte, la extranjerización conserva los elementos culturales del TO en el TM, con la intención de acercar al espectador de la cultura meta a la cultura de la LO. Como se verá más adelante, entre estos dos extremos se encuentran una gran variedad de estrategias de traducción.



*Fig. 7 Diagrama de las estrategias entre la extranjerización y la domesticación
(Haywood, L., Hervey, S., & Thompson, M, 2009)*

Una traducción puede tender más hacia uno de los dos enfoques, pero normalmente se encuentran ambos en una misma traducción, con partes que se acercan más al TO o al TM. (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016)

En relación con la TAV, en la subtitulación suele primar la extranjerización mientras que el doblaje suele preferir la domesticación del texto. Entre otros factores, esto

es así porque en la subtitulación se produce el fenómeno conocido como *gossiping effect* (Törnqvist 1995:49), en el que el espectador escucha el texto en la LO y puede comprenderlo y comprobar la equivalencia con los subtítulos, por lo que la traducción suele ser bastante fiel al original. En el doblaje, sin embargo, el espectador no escucha el TO y la traductora tiene más libertad a la hora distanciarse del mismo. De igual forma, en el doblaje la traductora debe primar más el sincronismo labial que la literalidad.

4.2.2 Clasificación de las estrategias de traducción de referentes culturales

La complejidad de la traducción del humor aplicada a la subtitulación o al doblaje requiere de técnicas específicas de las que la traductora pueda disponer para escoger la más adecuada en función del elemento humorístico y el contexto. De nuevo, cabe destacar que no puede perderse de vista que a la dificultad del trasvase cultural hay que sumarle las restricciones intrínsecas de la TAV que se han explicado anteriormente. A continuación se presentan las estrategias de traducción de referentes culturales propuestas por Díaz-Cintas y Remael (2014:202):

Préstamo: es un elemento que se transfiere al TM sin traducirse ni modificarse. El préstamo es útil cuando ambas culturas emplean el mismo término o están familiarizadas con él, pero también se da cuando no existe una traducción posible del término.

Calco: es una traducción literal de un término respetando la sintaxis y estructura de la LO aunque no sea la propia de LM, lo que a veces puede dar como resultado una falta de naturalidad en el TM.

Explicitación: se trata de explicar información que se encuentra implícita en el TO. Se utiliza habitualmente con acrónimos y siglas. Puede lograrse con la especificación mediante un hipónimo, o a través de la generalización usando un hiperónimo. Esta última es una técnica típica de la subtitulación porque condensa y ahorra espacio.

Sustitución: se utiliza en subtitulación cuando por cuestiones de espacio se sustituye una palabra larga por otra más corta en la traducción, a pesar de que la primera pueda ser un equivalente más preciso.

Transposición: una expresión, frase hecha o elemento típico de la cultura de origen se sustituye por otro específico de la cultura meta. Es una forma drástica de domesticar el texto.

Recreación léxica: ocurre cuando la LO inventa un término nuevo y la traductora debe crearlo también en la LM. Esta situación se da habitualmente en la traducción de series de humor, puesto que es un recurso típico para producir comicidad.

Compensación: cuando ha tenido lugar una pérdida y la traductora decide compensarla de alguna manera con otro elemento con la finalidad de mantener el efecto humorístico del original. Requiere de creatividad por parte de la traductora y, de nuevo, es una técnica típica en el doblaje de la traducción del humor. De hecho, Díaz-Cintas y Remael (2014:206) consideran esta técnica como «una bendición en la traducción de comedias».

Omisión: el referente cultural del TO se elimina en su totalidad en el TM.

Adición: se considera una forma de explicitación en la que se traduce el referente cultural pero además se añade información adicional que no se encuentra en el TO.

5 Caso práctico: *Arrested Development*

5.1.1 Ficha de análisis

Nº. ejemplo	TCR	Texto original	Texto subtulado	Texto doblado	Elemento humorístico	Técnica de subtitulación	Técnica de doblaje

5.1.2 Ficha técnica

Título: *Arrested Development*

Año: 2003 – 2019

País de origen: Estados Unidos

Duración de los episodios: 23-48 minutos

Género: *Sitcom*

Creador: Mitchell Hurwitz

Arrested Development se estrenó el 2 de noviembre de 2003 en el canal Fox de EE. UU. Sus tres primeras temporadas se emitieron regularmente en este mismo canal, hasta 2006. En 2011, Netflix adquirió los derechos de la serie y grabó dos temporadas más, distribuyéndolas en *streaming* en su plataforma entre mayo de 2013 y marzo de 2019. Desde su estreno, la serie ha sido galardonada con seis *emmys* y un Globo de Oro (incluyendo el premio a Mejor Comedia).

5.1.3 Argumento de la serie

Arrested Development cuenta la disparatada historia de los Bluth, una adinerada familia cuyo patriarca, propietario de una empresa de construcción, es condenado por una trama de corrupción. A partir de ese momento, el más sensato y funcional de sus hijos, Michael Bluth, intenta tomar las riendas del negocio y mantener unida a su disparatada y extravagante familia. La serie sigue las vidas de Michael, George Michael (el tímido hijo de Michael), Lucille Bluth (la estoica matriarca), Lindsay Bluth (la caprichosa hermana mediana) y su marido Tobias, Maeby (la hija de Lindsay y Tobias), Gob Bluth (el hermano mayor con aspiraciones de mago), Buster Bluth (el malcriado hermano pequeño) y finalmente, George Bluth (el patriarca corrupto). Además, hay dos personajes recurrentes de la serie: Lucille 2 (la vecina de Lucille Bluth, amigas y archienemigas a la vez) y Barry Zuckerkorn (el disparato abogado de la familia).

5.1.4 Análisis de la traducción de los elementos humorísticos

El análisis se va a centrar en las bromas referentes a una cultura o institución nacional y en las bromas lingüísticas (concretamente, en los juegos de palabras), puesto que son el tipo de elemento humorístico por excelencia que más abunda en la serie y más dificultades entraña a la hora de traducirlos.

Bromas complejas

Nº. ejemplo	TCR	Texto original	Texto subtítulo	Texto doblado	Elemento humorístico	Técnica de subtitulación	Técnica de doblaje
1	4x03 2:36	L: My life is a fallacy. T: Oh is that a gal I see? No it's just a fallacy! (or "phallus, see").	L: Mi vida es una falacia. T: Oh, ¿es una chica lo que vi? No, solo es una falacia, ¡sí!	L: Mi vida es una falacia. M: Oh, ¿es una chica lo que vi? No, solo es un fallo, ¡sí!	Broma visual Broma auditiva Broma lingüística Broma recurrente	Juego de palabras -> No juego de palabras selectivo.	Juego de palabras -> No juego de palabras selectivo.
2	4x03 5:11	Anus tart	Ano nuevo empezar de nuevo Grano Anal	empezar de cero pardillo	Broma visual Broma lingüística Broma recurrente	Juego de palabras -> No juego de palabras selectivo	Juego de palabras -> No juego de palabras selectivo // Recreación léxica
3	4x08 9:45	Lu: I used to wear that with the captain, and I was... Li: Tenille? Lu: And not make eye contact, yes!	Lu: Me la solía poner con el capitán. Yo me la ponía... y debía evitar mirarle a los ojos.	Lu: Me la ponía para el capitán y él me decía... Li: ¿Amarra? Lu: A marrana no te gana nadie, ¡sí!	Referente cultural Broma lingüística	Omisión Juego de palabras -> Omisión	Omisión Juego de palabras -> Juego de palabras
4	4x09 6:49	G: Have you been to the club "And" owned by Jeremy Piven?	G: ¿Has estado en el club propiedad de Jeremy Piven?	G: ¿Has estado en el club "Y", propiedad de Jeremy Piven?	Referente cultural Broma lingüística	Préstamo Juego de palabras -> No juego de palabras selectivo	Préstamo Juego de palabras -> No juego de palabras no selectivo
5	4x13 12:40	W: Give me an old Royal and a glass of Scotch, and I'll give you	W: Si me da un <i>whisky</i> escocés, le escribo 250 páginas y hasta	W: Dame un puro y un whisky y te daré 300 páginas para	Referente cultural Broma lingüística	Omisión, especificación Juego de palabras -> No juego de	Generalización

		250 pages where the lightning hits the tree. M: That's not what we do here W: I mean, where the drop hits the pond.	las luces y el árbol. M: Aquí no hacemos eso. W: Pero sí gotas y charco.	Bruckheimer Films. M: No es Bruckheimer. W: Digo... para Imagine Entertainment.		palabras no selectivo	Juego de palabras Omisión
6	4x11 11:13	Perfecto Telles George Maharis	Perfecto Telles George Maharis	Perfecto Telles George Miácrata	Referente cultural Broma lingüística	Préstamo Juego de palabras Omisión	Préstamo Juego de palabras -> No juego de palabras selectivo

En el **ejemplo 1**, Lindsay le acaba de contar a su marido, Tobias, que en realidad es adoptada y que considera que toda su vida es una falacia. Tobias le contesta con una breve canción y baile en el que el TO juega con la paronimia de *fallacy* (falacia) y *phallusy* (“*a deceptive, misleading, or false notion on the subject of one's penis, usually about size*”, Urban Dictionary, 2010). Otra posibilidad es que lo que Tobias diga sea “*phallus, see*”, con lo que el juego de palabras puede producirse de dos formas distintas a partir de tres términos. En la subtitulación, se traduce por “falacia”, perdiéndose por completo el juego de palabras. Por su parte, el doblaje lo traduce por “falo” y, aunque no da lugar a un juego de palabras en el TM, su casi paronimia en español consigue transmitir parcialmente la comicidad. Además, este chiste juega con la broma recurrente a lo largo de toda la serie en relación con la posible homosexualidad de Tobias debido a la ambigüedad con la que habla constantemente.

El **ejemplo 2** fue uno de los que más trajo de cabeza a la traductora Patricia Franco. Tobias desea “*a new start*” (empezar de cero) y para reflejar su intención, se hace una matrícula en la que puede leerse A-N-U-S-T-A-R-T. Sin embargo, debido a la homofonía entre ambos términos, todo el mundo cree que lo que pone en realidad es “*Anus tart*”, que

en inglés puede significar “Año ácido”. De nuevo, esta es una broma recurrente sobre la probable homosexualidad de Tobias. *Anus tart* aparece repetidamente a lo largo de la temporada convirtiéndose en una broma recurrente, pero se traduce de distinta manera en función de su contexto lo que no resulta en recurrente en los textos meta. En la subtitulación, a veces se traduce como “grano anal”, un nuevo término que acuña la traductora, pero que mantiene solo uno de los significados y no resulta en un juego de palabras en el TM. Lo mismo sucede con “año nuevo” o con “empezar de nuevo”, que no traduce ninguno de los significados del original. Esta última opción, junto con la omisión, es la preferida, en este caso, también en el doblaje. En ambas modalidades y a pesar de los considerables esfuerzos, la broma se pierde en la mayoría de los casos.

En el **ejemplo 3**, Lucille 2 le está enseñando a Lindsay una peluca que solía llevar de joven con el capitán (“*I used to wear that with the captain, and I was...*”), pero Lindsay no le deja acabar la frase y la interrumpe preguntándole “Tenille?”, refiriéndose a si fingía ser Tenille, haciendo alusión al famoso dúo musical americano de los 70, Captain and Tenille. Sin embargo, Lucille 2 entiende “*to kneel*” (arrodillarse), debido a un juego de palabras parónimo entre Tenille y *to kneel*. Y así, le contesta que efectivamente, y que tampoco debía mirar al capitán a los ojos. Esta broma compleja se omite en su totalidad en los subtítulos eliminando la interrupción de Lindsay. En el doblaje, no obstante, se omite la referencia cultural, pero se crea un nuevo juego de palabras que mantiene la comicidad. De esta manera, la traductora del doblaje juega de forma brillante con la palabra “amarrar” y su significado en relación con el mar y la náutica; y con “a marrana”, de nuevo, términos parónimos.

En el **ejemplo 4**, Gob le hace una pregunta a su hijo en la que juega magníficamente con la palabra *and* para crear un doble sentido. Por un lado, *and* significa “y”, pero en este caso, además, hace referencia a los créditos de una popular serie estadounidense llamada *Entourage*, en la que los nombres de los actores aparecen como letreros de distintos clubs. El último de ellos es el “*And Jeremy Piven*”, de ahí que Gob diga que su propietario (“*owned by*”) sea el famoso actor Jeremy Piven. El doble sentido se origina si mantenemos el significado de *and* como “y”, en cuyo caso le está preguntando si ha estado en el club y si le ha poseído Jeremy Piven, haciendo alusión a las acusaciones de abuso sexual de 2017 contra el actor. Tanto en el subtítulo como en

el doblaje se pierde la broma puesto que el referente cultural es prácticamente desconocido para la audiencia española y se omite el juego de palabras con *and*.

En el **ejemplo 5**, encontramos varios referentes culturales en apenas dos líneas. Por una parte, *Royal* es la marca de puros más cara del mundo, popular en EE. UU (donde se comercializa), pero no España, de ahí que en el doblaje la traductora haya decidido resolverlo mediante el hiperónimo “puro”. Los subtítulos, por su parte, han decidido omitir este referente. Con *a glass of Scotch*, el doblaje decide emplear de nuevo la generalización mediante el hiperónimo para resolverlo, en este caso, “whisky”. Sin embargo, el subtítulo opta por especificar que se trata de whisky escocés. En la segunda parte de esta intervención por parte de Walden, nos topamos con dos ingeniosas alusiones a las famosas productoras estadounidenses Bruckheimer Films e Imagine Entertainment. Ambas se realizan al describir el logo de cada una de ellas, ya que la imagen de Bruckheimer Films es un rayo partiendo un árbol (“*where the lighting hits the tree*”); mientras que la de Imagine Entertainment es una gota cayendo en un charco (“*where the drop hits the pond*”). Una y otra encajan perfectamente en el diálogo a modo también de juego de palabras de comprensión, ya que a la vez ambas referencias hacen alusión a la rapidez con la que Walden va a escribir las 250 páginas del guion (tan rápido como un rayo partiendo un árbol o como una gota cayendo al charco). Respecto a la subtitulación, se traducen los referentes dando por hecho que el espectador los entenderá, pero se pierde el juego de palabras. En el doblaje, se decide sustituir la referencias indirectas (omitiendo a la vez el juego de palabras) por los nombres propios de las productoras.

En el **ejemplo 6**, nos topamos con dos complejos referentes culturales y un juego de palabras basado en uno de ellos. George Michael, el hijo de Michael Bluth, quiere cambiarse el nombre, puesto que no quiere que le sigan relacionando con el cantante George Michael y sus escándalos sexuales. Su padre le sugiere que se lo cambie a Boy George, pero al tratarse también de otro cantante al que se le atribuyen diversos incidentes sexuales, lo descarta. Una noche, George Michael está en una fiesta con su prima Maeby y esta pronuncia incorrectamente la palabra “*heiress*” como /h'er.es/ (pronunciando la “h”). Más tarde, cuando George Michael se presenta a una chica, se le ocurre en el momento cambiar su nombre a George Mi-hairess, pero la chica entiende George Maharis, al tratarse de términos homófonos. A partir de este momento y durante el resto de la serie,

todo el mundo se dirige a él como George Maharis. Esto resulta muy cómico para la audiencia estadounidense, puesto que George Maharis en realidad fue un actor muy popular de los años 60 al que también le acusaron de conducta sexual inapropiada. La broma se extiende y complica cuando la serie da a conocer al novio de Maeby, Perfecto Telles, porque tiene el mismo nombre que el chico al que acusaron de escándalo sexual con George Maharis. En la subtitulación, se elimina el juego de palabras entre *hairress* y Maharis al mantener ambos referentes, que además resultan desconocidos para los espectadores españoles. Por su parte, el doblaje, consciente de este hecho, prioriza mantener el juego de palabras y así, en la versión en español, la palabra que Maeby pronuncia mal es “ácrata”, y George Michael se presenta como George Mi-ácrata. Por lo tanto, se elimina la referencia a George Maharis y durante el resto de los episodios se dirigen a él como George Miácrata.

Bromas referentes a una cultura o institución nacional

Nº. ejemplo	TCR	Texto original	Texto subtulado	Texto doblado	Elemento humorístico	Técnica de subtitulación	Técnica de doblaje
7	4x03 5:29	Skymall	revista Skymall	el carrito del duty free	Referente cultural	Adición	Transposición
8	4x05 1:15	Because you've already wasted all that money on Carl Weathers' Master Acting Class	Porque ya te has gastado todo el dinero en las clases de Carl Weathers.	Porque tiraste el dinero en esas clases magistrales de interpretación de Jennifer López	Referente cultural	Préstamo	Adaptación
9	4x05 3:20	Holy Toledo, Buster, some I think I'm nothing but a Horn & Hardart to you.	Dios bendito, a veces creo que para ti no soy más que un Horn & Hardart.	Santo cielo, Buster, a veces que no soy más que la tabernera caliente para ti.	Referente cultural	Préstamo	Compensación

El **ejemplo 7** hace referencia a *Skymall*, un famoso catálogo en forma de revista disponible en las aerolíneas estadounidenses. En la subtitulación, se utiliza la adición para aclarar que es una revista. Por su parte, el doblaje se vale de la transposición y sustituye el término del TO por un referente popular equivalente en la cultura meta: el carrito del *duty free*.

En el **ejemplo 8** se nombra al actor Carl Weathers, que aparece en diversas ocasiones interpretándose a sí mismo a lo largo de la serie. Aunque los subtítulos mantienen este referente, el doblaje prefiere sustituirlo por alguien más conocido en la cultura meta: Jennifer López. Sin embargo, al tratarse de Carl Weathers de un personaje recurrente en la serie que además aparecerá más adelante, para mantener la coherencia, es posible que la transposición no fuera necesaria en este caso.

El **ejemplo 9** es una de las tantas ocasiones en las que se bromea con la edad de Lucille 2, a la que siempre se le intentan atribuir muchos años. Esto se consigue a través del uso por parte de la misma de referentes culturales y expresiones lingüísticas muy antiguas. En este caso, utiliza una frase típica de 1936 (“*Holy Toledo*”) y la referencia a Horn & Hardart, la primera cadena de autoservicio de 1888. Los subtítulos y el doblaje traducen la frase por “Dios bendito” y “Santo Dios”, respectivamente. Como modesta sugerencia, creo que otro buen equivalente podría ser “Virgen Santísima” o “Recórcholis”, ya que son dos expresiones en desuso. Respecto a Horn & Hardart, los subtítulos deciden no adaptarlo, mientras que el doblaje opta por compensarlo con “la tabernera caliente” para mantener la referencia antigua.

Bromas lingüísticas

Nº. ejemplo	TCR	Texto original	Texto subtitulado	Texto doblado	Elemento humorístico	Técnica de subtitulación	Técnica de doblaje
10	4x02 9:35	N: Do you know China Garden? M: I know the downtown one.	N: ¿Conoces a China Garden? M: Conozco Chinatown.	N: Es jardín chino. M: Hay otro en el centro.	Juego de palabras recursivo	Juego de palabras TO-> Juego de palabras TM transferencia	Juego de palabras -> no juego de palabras, paráfrasis difusa

11	4x02 9:42	M: Michael B. Company. G: I have a bee company.	M: Michael B. Company. G: Yo tengo una compañía de abejas.	M: La compañía Michael B. G: ¿Abejas de compañía?	Juego de palabras homofonía	Juego de palabras -> No juego de palabras selectivo.	Juego de palabras -> No juego de palabras selectivo.
12	4x05 3:13	Methadone Clinic / Method One Clinic	Clínica de Método Una	Centro de drama y dicción	Juego de palabras paronimia	Juego de palabras -> No juego de palabras no selectivo	Juego de palabras -> Juego de palabras
13	4x09 9:13	S: It might be time for the Q test [...] B: Aren't you the cutest?	S: Podría ser el momento de la prueba Q. [...] B: ¡Qué mono eres!	S: Ha llegado la hora de la cosita. [...] B: ¡Qué cosita!	Juego de palabras homofonía	Juego de palabras -> No juego de palabras no selectivo	Juego de palabras -> No juego de palabras selectivo
*14	2x13 4:42	Ma: Do you guys know where I can get one of those necklaces with a "T" on it? Mi: That's a cross Ma: Across from where?	M: ¿Sabéis donde puede conseguir un colgante con una "T" de esas? Mi: Es un crucifijo Ma: ¿Un qué?	Ma: ¿Sabéis dónde se venden esos collares de oro con una "T" colgando? Mi: Eso es una cruz. Ma: ¿Está en un cruce?	Juego de palabras homofonía	Juego de palabras -> figura retórica diferente	Juego de palabras -> Juego de palabras

En el **ejemplo 10**, Oscar, el hermano gemelo de George Bluth, está presentándole a sus amigos, algunos de los cuales tienen nombres un tanto extraños, como Corazón de Fuego. Cuando le toca el turno a China Garden y le pregunta a George si la conoce, este piensa que se refiere al famoso barrio *Chinatown*. La subtitulación ha optado por transferirlo manteniendo la estructura y la referencia en inglés de "China Garden". En el doblaje, se reformula la broma y en lugar de preguntar si la conoce, la presenta con su nombre traducido al español como "Jardín Chino", a lo que George le responde que "Hay otro en el centro". A pesar de que en el doblaje no resulta en un juego de palabras, ambas modalidades han conseguido mantener la comicidad en el TM.

En el **ejemplo 11**, Michael le cuenta a su hermano Gob que acaba de abrir una compañía llamada “Michael B. Company”, en la que la “B.” corresponde a su apellido, Bluth. Sin embargo, Gob piensa que se trata de una compañía de abejas puesto que *bee* es abeja en inglés, dando lugar a un juego de palabras de tipo homófono. Este juego de palabras fracasa tanto en la subtitulación como en el doblaje, puesto que se ven obligados a mantener solo la traducción con el significado de la palabra “abejas” porque Gob continuará hablando sobre ellas a lo largo de la conversación, pero no se origina un juego de palabras en el TM. La estrategia para traducirlo en ambos casos es: Juego de palabras -> No juego de palabras selectivo.

En el **ejemplo 12**, Tobias cree que está tomando clases de actuación en Method One Clinic (Clínica Método Uno), cuando en realidad está yendo a Methadone Clinic (Clínica de Metadona). Tobias se confunde debido a que en inglés ambos nombres se pronuncian casi de la misma forma, es decir, son parónimos (/ˈmeθ.ə.doʊn/ - /ˈmeθ.əd/wʌn/). La subtitulación lo ha traducido literalmente por “Clínica de Método Una”, perdiendo la comicidad. El doblaje ha optado por una solución muy creativa y singular, y ha intentado jugar con la paronimia del original, pero cambiando los referentes. Así, ha utilizado el conjunto de palabras “drama y dicción”, que dichas rápidamente se acercan a la pronunciación de “drogadicción”, para crear un nuevo juego de palabras en la LM.

En el **ejemplo 13**, unos científicos quieren pasarle a Buster una prueba llamada “*the Q test*”, que como se descubre unos minutos después, se trata de un pequeño gatito que Buster debe evitar aplastar. Así, el TO juega con la homofonía de *Q test* y *cutest* para referirse al gatito tan mono. En el subtítulo se traducen ambos significados y por supuesto no se origina el juego de palabras. En el doblaje, los referentes se traducen por “cosita”, lo que no da lugar a un juego de palabras pero sí establece una relación entre ambos.

A pesar de no pertenecer a la cuarta temporada, he decidido incluir el análisis del **ejemplo 14** como mención especial, ya que fue la razón por la que decidí realizar este trabajo. En esta escena, Maeby pregunta a su tío si sabe dónde puede conseguir uno de esos colgantes con una “T”. Michael le responde que eso es una cruz (“*That’s a cross*”), a lo que Maeby contesta “*Across from where?*”. Esta broma juega con la homofonía de *a*

cross (una cruz) y *across* (a través). El subtítulo pierde el juego de palabras, pero mediante la repetición trata de mantener la comicidad y el significado del original en el que Maebly no sabe qué es un crucifijo. Por su lado, el doblaje intenta crear un nuevo juego de palabras entre el lexema “cruz” y su derivada “cruce”.

6 Comprobación de la hipótesis

En este apartado se van a analizar los resultados del cuestionario a partir de los cuales se confirmará o refutará la hipótesis del trabajo. En la encuesta participaron personas estadounidenses y españoles con la finalidad de comparar la popularidad de la serie en ambos países, y se trató de determinar qué modalidad (subtitulada o doblada) había gozado de más éxito en España.

6.1.1 Estructura del cuestionario

El cuestionario constaba de los siguientes apartados:

- 1) Edad / *Age*
- 2) Nacionalidad / *Nationality*
- 3) ¿Has visto la serie *Arrested Development*? / *Have you watched the sitcom Arrested Development?*
- 4) (Responder solo españoles / *Answer only if you are Spanish*) Si la has visto, del 1 al 10, ¿cuánto te gustó?
- 5) (*Answer only if you're American* / Responder solo estadounidenses) *If you've watched it, from 1 to 10, how much did you like it?*
- 6) (Solo para españoles / *Only for Spanish people*) Si has visto la serie, ¿la viste en versión original o doblada?
- 7) ¿Has visto la serie *Parks and Recreation*? ¿Y *The Office*? / *Have you watched Parks and Recreation? And The Office?*. Los participantes respondían tipo test entre “He visto *Parks and Recreation*”, “He visto *The Office*”, “He visto ambas” o “No he visto ninguna de las dos”.

6.1.2 Análisis de los resultados

El cuestionario tuvo un total de 260 participantes, de los cuales 155 fueron de nacionalidad española y 105 fueron estadounidenses.

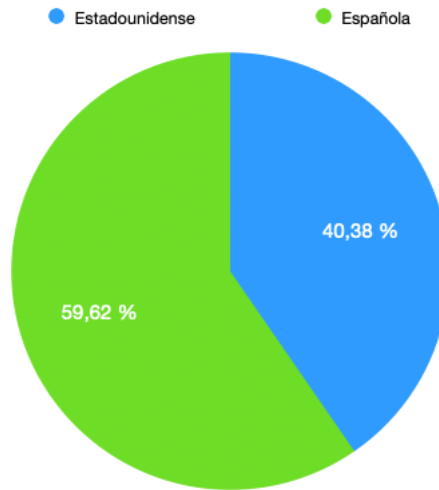


Fig. 8 Nacionalidad de los participantes

De entre los 105 estadounidenses, más del 90% habían visto la serie, mientras que solo una pequeña porción no lo había hecho. Sin embargo, de entre los 155 españoles, solo el 15% reconocían haberla visto, mientras que la gran mayoría no lo había hecho.

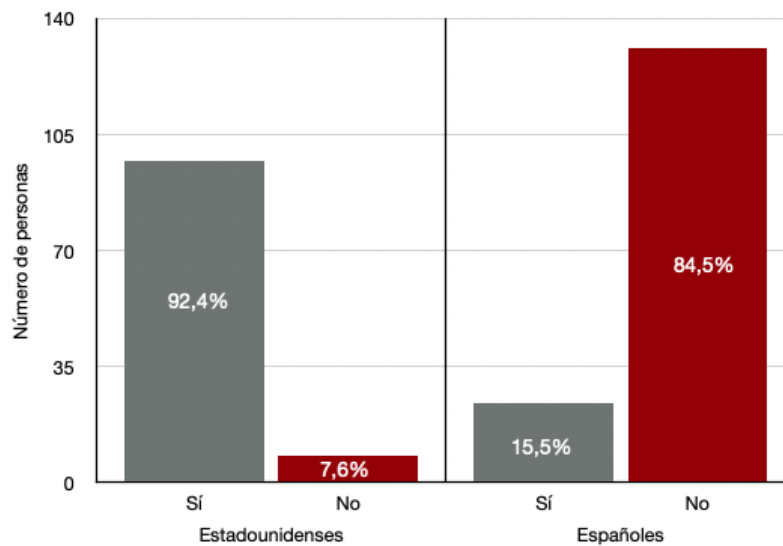


Fig. 9 Estadounidenses vs. españoles que han visto la serie

A continuación, se les pidió a los participantes que la habían visto que puntuaran la serie del 1 al 10 en función de cuánto les había gustado, significando 1 que no les había gustado nada y 10 que les había encantado. Las respuestas se han agrupado en tres baremos de puntuación: suspendida (1-4), aprobada (5-6), notable (7-8) y sobresaliente (9-10).

Como puede observarse en la figura 9, un 20% de los españoles suspendieron la serie, mientras que ningún estadounidense lo hizo. Destaca imponentemente que el 82,5% de los estadounidenses puntuaron la serie con un 9 o un 10, en contraposición con un limitado 25% de los españoles que la consideraron sobresaliente.

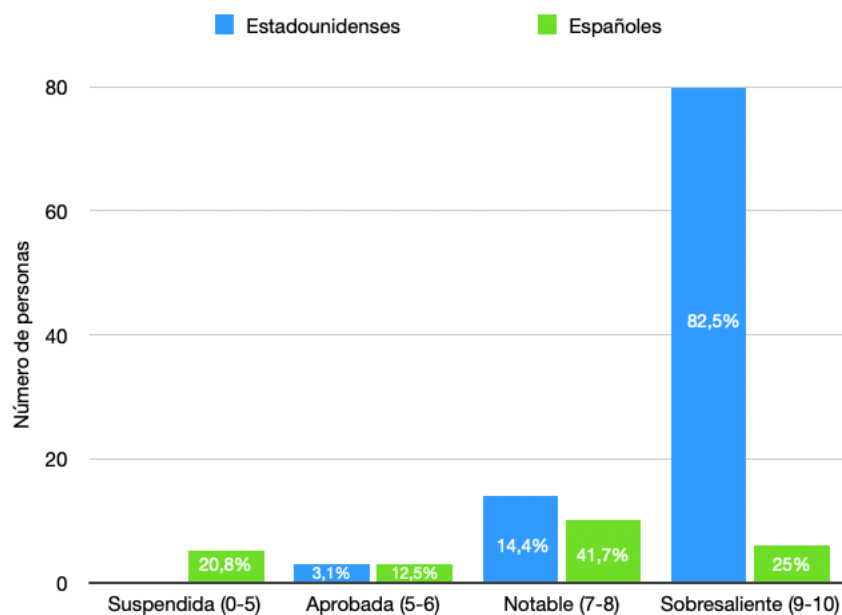


Fig. 10 Puntuaciones a Arrested Development

Asimismo, cabe mencionar que todos los españoles que puntuaron la serie con menos de un 5, la vieron doblada. En cambio, las que la puntuaron entre un 6 y un 10, la vieron en versión original subtitulada.

	Suspendida (0-5)	Aprobado (5-6)	Notable (7-8)	Sobresaliente (9-10)
Doblada	5	0	0	0
Versión original	0	3	10	6

Fig. 11 Personas y baremo de puntuación según la modalidad en la que vieron la serie (doblada o V.O.S.)

Finalmente, en comparación con otras series similares como *The Office* o *Parks and recreation*, de los 131 españoles que no conocían *Arrested Development*, 28 sí habían visualizado alguna de las otras dos *sitcoms* o ambas.

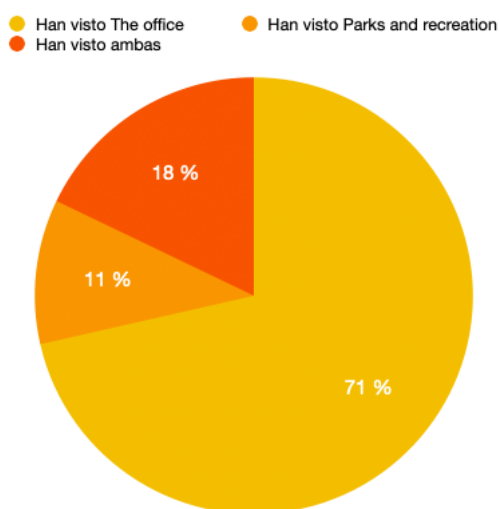


Fig. 12 Porcentaje de personas que no han visto Arrested Development, pero sí otras series coetáneas del mismo género

Tras el análisis de los resultados, se ratifica la hipótesis de que *Arrested Development* contó con unos índices de popularidad bajos en España en comparación con el éxito arrollador de la serie en su país de origen. De la misma manera, se confirma que la *sitcom* no gustó en España ni un tercio de lo que gustó entre la población estadounidense, y que los españoles que apreciaron la serie, la vieron en versión original subtitulada. Con esto, se puede suponer que cuando los elementos humorísticos se visualizaron en su lengua de origen y no hubo necesidad de adaptar el humor a la lengua meta, el espectador apreció los chistes y valoró la serie positivamente.

7 Conclusión

Tras haber expuesto las dificultades que entraña la traducción audiovisual del género de humor desde un punto de vista técnico, lingüístico y cultural, y haber aplicado este contenido teórico al caso práctico del doblaje y la subtitulación de la serie *Arrested Development*, ha podido constatarse el titánico reto que supone trasladar el humor de una cultura con las peculiaridades de su lengua a otra distinta. Por esta razón, y a partir de la

comprobación de la hipótesis del trabajo, puede corroborarse la responsabilidad que recae en los hombros de la traductora de lograr que el producto audiovisual mantenga la popularidad también en la cultura meta, al ser capaz de transmitir la comicidad del original. Esta responsabilidad se complica en los países donde predomina el doblaje, puesto que se tenderá a domesticar el texto, y, a pesar de que la traductora, como en este caso, realice un trabajo excelente e intente por todos los medios minimizar y compensar las pérdidas traductológicas, es probable que las complejas restricciones técnicas junto con las culturales y lingüísticas acaben por mermar la comicidad en el texto meta. En los países en los que prevalece la subtitulación, sin embargo, esta inevitable pérdida puede mitigarse ampliamente si el espectador posee los conocimientos necesarios en la lengua original y los subtítulos solo suponen un apoyo que pueden compensar las carencias que se hayan producido en el canal auditivo. Para estas extraordinarias excepciones como *Arrested Development* en las que el *core* del producto audiovisual lo configuran la cultura de origen y sobre todo, su magnífico uso de la lengua, seguramente será la mejor opción.

Finalmente, este es solo otro ejemplo de la trascendencia de la labor de las traductoras y de cuán clave es en el éxito de productos audiovisuales fuera de sus fronteras de origen. Por este motivo me gustaría concluir el trabajo reivindicando nuestra figura profesional y la necesidad de una mejora de las condiciones laborales para que nuestro oficio se valore, reconozca y visibilice como se merece.

«Without translation, I would be limited to the borders of my own country.
The translator is my most important ally. He introduces me to the world».
Italo Calvino, 1983.

8 Bibliografía

- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Arrested Development - Wikipedia. Recuperado el 3 de abril de 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development
- Betancor, J. (1995). Para una definición del humor. *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 14, 17-24.
- Calvino, I. (1983). The Fantasy world of Italo Calvino. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1983/07/10/magazine/the-fantasy-world-of-italo-calvino.html>
- Casares, J. (2002). Concepto del humor. *CIC. Cuadernos De Información Y Comunicación*, 7, 169. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110169A>
- Cerezo Merchán, B. (2016). *La traducción para el doblaje en España: mapa de convenciones*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Campo, X. (2016). El humor en la traducción audiovisual, la coincidencia de la L3 y la L2 en la serie de televisión *Modern Family*. Trabajo de final de grado presentado en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2016/tfg_44504/TFG_201516_FTI_CampoMoreno.pdf
- Chaume, F.; García de Toro, C. (2001). El doblaje en España: Anglicismos frecuentes en la traducción de textos audiovisuales. *Rivista Internazionale Di Tecnica Della Traduzione*, 6, 119-137.
- Chaume, F. (2003). *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic, Barcelona: Eumo Editorial.

- Chaume, F. (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta*, 49(1), 12-24. Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009016ar.pdf>
- Chaume, F. (2013). The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, 2. 107-125.
- Delabastita, Dirk. (1993). *There's a double tongue. An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- Díaz-Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Ediciones.
- Díaz-Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.
- Díaz-Cintas, J. (2008). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2014). *Audiovisual translation: Subtitling*. Routledge Publishing.
- Education First. (2020). *EF EPI*. Recuperado de https://www.ef.com.es/assetscdn/WIBIwq6RdJvcD9bc8RMd/legacy/___/~~/media/centralefcom/epi/downloads/full-reports/v10/ef-epi-2020-spanish-euro.pdf
- European Audiovisual Observatory (Council of Europe). (2007). The origin of films in VOD catalogues (p. 241). Strasbourg. Recuperado de <https://rm.coe.int/the-origin-of-films-in-vod-catalogues/168078f2b4>
- European Commission. (2012). Europeans and their languages. Recuperado de <https://op.europa.eu/es/publication-detail/-/publication/f551bd64-8615-4781-9be1-c592217dad83>
- Gambier, Y. (2013). *The Position of Audiovisual Studies*. En Millán, C.; Bartrina, F. (eds.). *The Routledge handbook of Translation Studies*. Nueva York: Routledge.

- Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, Translation & Idioms*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Gottlieb, H. (2004). Subtitles and international anglicization. *Nordic Journal of English*, 3(1), 219-230. Recuperado de <https://doi.org/10.35360/NJES.32>
- Gottlieb, H. (2007). Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. En S. Nauert, & H. Gerzymisch-Arbogast (Eds.), *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra : Challenges of Multidimensional Translation (EU High Level Scientific Conference Series)* (pp. 1-29) http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf
- Haywood, L., Hervey, S., & Thompson, M. (2009). *Thinking Spanish Translation* (2nd ed., p. 73). Routledge.
- Jankowska, A. (2009). Translating humour in dubbing and subtitling. *Translation Journal*, 13(2), 134-48. Recuperado de <https://translationjournal.net/journal/48humor.htm>
- Kaindl, K. (2013). *Multimodality and Translation*. En Millán, C.; Bartrina, F. (eds.) *The Routledge handbook of Translation Studies*. Nueva York: Routledge.
- Khalaf, B. (2016). An Introduction to Subtitling: Challenges and Strategies. *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*, 3(1), 122-129.
- Künzli, A.; Ehrensberger-Dow, M. (2011). *Innovative subtitling: A reception study*. En Alvstad, C.; Hild, A.; Tiselius E. (eds.) *Methods and Strategies of Process Research: Integrative Approaches in Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- M. Sandri, P. (2013). El humor según cada país. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20130816/54379403091/el-humor-segun-cada-pais.html>
- Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Tesis doctoral presentada en el

Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I. Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/10566>

Nedergaard-Larsen, B. (1993): Culture-bound Problems in Subtitling, *Perspectives. Studies in Translatology*, 2, 207-241.

Orrego D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*, 6(2), 297-320. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/17081>

O'Sullivan, C. (2013). Introduction: Multimodality as challenge and resource for translation. *Jostrans*, 20, 2-14. Recuperado de http://www.jostrans.org/issue20/art_osullivan.pdf

Peiró, P. (2017). La difícil traducción del humor. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/01/17/actualidad/1484673807_325607.html

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

Remael, A. (2001). *Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation*. En Gambier, Y.; Gottlieb, H. (eds.) (Multi)Media Translation: Concepts, practices, and research. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

Rowe, Thomas L. (1960). «The English Dubbing Text». *Babel* 6(3), 116-120.

Santana, B. (2005). La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión, en ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005*. Madrid: AIETI, pp. 834-851. ISBN 84-8468-151-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: <http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_BSL_Traduccion.pdf>.

Santoyo, J.C. 1994. “Traducción de cultura, traducción de civilización”, en Amparo Hurtado (ed.) *Estudios sobre la traducción*, 141-52. Castellón: Universidad Jaume I.

- SGAE. (2020). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. Recuperado de <http://www.anuariossgae.com/anuario2020/frames.html>
- Talaván Zanón, N., Ávila-Cabrera, J., & Costal, T. (2016). *Traducción y accesibilidad audiovisual* (pp. 10-21). Barcelona: Editorial UOC.
- Taylor, C. (2004). *Multimodal text analysis and subtitling*. En Ventola, E.; Charles, C.; Kältenbacher, M. (eds.) *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Toda, F. (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada). *Quaderns : Revista De Traducció*, 12, 119-32. Recuperado de <<http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n12p119.pdf>>.
- Törnqvist, E. (1995). Fixed pictures, changing words. Subtitling and dubbing the film *Babettes Gaestebu*". *Tijdschrift voor Skandinavistick*. 16(1),47-64.
- Vandaele, J. (2011). *Wordplay in Translation*. En Y. Gambier, & L. V. Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies*, 2, 180-183. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Vandeweghe, W. (2005). *Duo texts: introduction to translation and translation study*. Gante: Academia Press.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge.
- Weissbrod, R. (1996). Curiouser and Curiouser': Hebrew Translation of Wordplay in *Alice's Adventures in Wonderland*, *The Translator*, 2(2), 219-234.
- Zabalbeascoa, P. (1996a). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. En: Delabastita, D. *the Translator: Studies in Intercultural Communication*, 2(2). Manchester: St. Jerome, 235-257.

Zabalbeascoa, P. (1996b). La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas. En Bravo, J.M.; Fernández Nistal, P. (eds). *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 173-201.

Zabalbeascoa, P. (1999). Priorities and Restrictions in Translation. *CETRA Papers*.

Zabalbeascoa, P. (2001). *La traducción del humor en textos audiovisuales*. En Miguel Duro (Coord.), 2001, La traducción para el doblaje y la subtitulación, Cátedra, signo e imagen número 63, Madrid, pp 251-263. ISBN: 84-376-1893-2,

What is a pun?. (2021). *Masterclass*. Recuperado de <https://www.masterclass.com/articles/what-is-a-pun-learn-about-the-different-types-of-puns-in-literature-and-tips-on-how-to-write-a-great-pun#what-is-a-pun>

9 Anexos

9.1 Entrevista a Patricia Franco Lommers

Transcripción de la entrevista a Patricia Franco Lommers, traductora de la cuarta temporada de la serie *Arrested Development*.

¿Cómo llega *Arrested Development* a tus manos? ¿Ya conocías la serie?

Arrested Development llega a mis manos de manera casual a través del estudio de doblaje con el que trabajo habitualmente. No conocía la serie antes, pero es posible que me encargaran su traducción porque ya tenía experiencia con otras series del género de humor similares como *El show de Larry David*.

Tengo entendido que tú te encargaste de la traducción para el doblaje de la serie y otra persona de la subtitulación. Sin embargo, ¿qué ventajas y desventajas crees que tiene que se encargue de ambas técnicas la misma traductora? Si no es así, ¿ambas traductoras suelen estar en contacto?

En la mayoría de casos, debido a las restricciones implícitas de cada modalidad, la traducción para la subtitulación y el doblaje no tienen nada que ver. Es cierto que en ocasiones, si ambas traductoras están en contacto, pueden compartir soluciones y ayudarse puntualmente con algún fragmento, pero, en general, no considero que sea demasiado importante ni útil que trabajen juntas.

¿Cuáles son las mayores dificultades que has afrontado durante la traducción de *Arrested Development*?

Sin duda, la mayor dificultad han sido los juegos de palabras y los referentes culturales. No he traducido nunca una serie que contuviese tantos *puns* y he tenido que emplear toda mi creatividad e imaginación para encontrar soluciones que mantuviesen la comicidad en la traducción.

La serie explota las bromas recurrentes o *running jokes* a lo largo de todas las temporadas. Durante la cuarta temporada, de hecho, aparecen constantemente en un momento u otro estas bromas recurrentes. Supongo que esta es información de

la que no dispone la traductora a la hora de enfrentarse al texto a menos que haya visualizado las temporadas anteriores, ¿o existe una figura que informa a las traductoras de este tipo de contratiempos antes de empezar? ¿Cómo enfrentaste tú esta dificultad extra que suponen las *running jokes*?

Este tipo de problemas debe detectarlos y resolverlos la traductora por su cuenta de la mejor manera posible, lo que significa emplear muchas horas extras. En el caso de que pueda acceder a la traducción del guion de las temporadas anteriores, podrá consultarlo y mantener la coherencia al traducir las bromas recurrentes. Pero si la traducción no la hizo el mismo estudio de doblaje, entonces no le quedará mas remedio que «buscarse la vida».

Además, esta temporada se diferencia del resto en que narra la historia de manera desordenada, sin seguir un orden cronológico. Esto supone que algunas bromas no se entiendan hasta más tarde, a medida que se van visualizando los capítulos. En el proceso de traducción ¿supuso esto también una complicación añadida?

Efectivamente, esto fue un problema extra a la hora de traducir el guion de esta temporada. Se tuvo que revisar la traducción y modificarla constantemente, así como hacer muchos *retakes* (repetir tomas una vez ya se han grabado). Hace años, al traductor se le facilitaba toda la temporada de golpe para traducir y la entregaba entera, con lo que cuando terminaba podía revisarla y modificar partes si no estaba satisfecho con ellas una vez la había traducido completamente. Ahora, generalmente te proporcionan los capítulos uno a uno o trabajas a un ritmo frenético con el material audiovisual preliminar que luego sufrirá modificaciones, con lo que, en casos como este, dificulta mucho y obstaculiza el proceso de doblaje.

¿Consideras que *Arrested Development* es o está entre los productos audiovisuales más difíciles que has traducido? Si es así, ¿por qué?

Arrested Development es de lejos la serie más complicada que he traducido. Los continuos y complejos juegos de palabras y referentes culturales provocaban que si normalmente tardo alrededor de cuatro horas en traducir un capítulo, con uno de *Arrested Development* podía emplear hasta dos días.

En tu opinión, ¿consideras que la comicidad de series como esta, en las que juegan constantemente con la lengua para crear humor, se transmite mejor mediante los subtítulos o mediante el doblaje?

Creo que en España aún no hemos entendido que los subtítulos deben ser un complemento cuando visualizamos el producto audiovisual en versión original. En general, pero especialmente en las series de humor, creo que es recomendable que la gente la vea en V.O.S. si su nivel de inglés es lo suficientemente alto para entender la mayor parte del audio original, de modo que los subtítulos supongan solo un apoyo para el espectador. Si, por el contrario, no es así y no se tiene un conocimiento alto de la lengua de origen, considero que lo más recomendable es ver la serie doblada.

¿Recuerdas alguna broma especialmente difícil de traducir?

Tobias era un personaje alrededor del cual surgían muchos juegos de palabras continuamente. Uno de ellos que me trajo de cabeza y que además aparecía recurrentemente a lo largo de la temporada fue “*Anus tart*”. Recuerdo que en muchas ocasiones me iba a dormir pensando en cómo traducirlo y a mitad de la noche me despertaba con una posible solución. Aunque fue un verdadero quebradero de cabeza, disfruté muchísimo traduciendo la serie.

9.2 Cuestionario

Arrested Development

19/5/21 11:21

Arrested Development

Encuesta para comparar la popularidad en España y EE. UU de la serie Arrested Development / Survey to compare the Spanish vs American popularity of the sitcom Arrested Development

* Required

1. Edad / Age *

2. Nacionalidad / Nationality *

Mark only one oval.

- Española / Spanish
 Estadounidense / US

3. ¿Has visto la serie "Arrested Development"? / Have you watched the sitcom "Arrested Development"?

Mark only one oval.

- Sí / Yes
 No

4. (Responder solo españoles / Answer only if you are Spanish) Si la has visto, del 1 al 10, ¿cuánto te gustó?

5. (Answer only if you're American / Responder solo estadounidenses) If you've watched it, from 1 to 10, how much you liked it?
-

6. (Solo para españoles / Only for Spanish people) Si has visto la serie, ¿la viste en versión original o doblada?

Mark only one oval.

- En versión original subtitulada
 Doblada

7. (Contesta solo si has visto la serie) ¿Cuál es tu nivel de inglés? *

Mark only one oval.

- Básico (A1-A2)
 Intermedio (B1-B2)
 Avanzado (C1-C2)

8. ¿Has visto la serie "Parks and Recreation"? ¿Y "The Office"? / Have you watched "Parks and Recreation"? And "The Office"?

Mark only one oval.

- He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
 He visto "The Office" / I've watched "The Office"
 He visto ambas / I've watched both
 No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
-

This content is neither created nor endorsed by Google.

9.3 Resultados cuestionario

Edad / Age	Nacionalidad / Nationality	¿Has visto la serie "Arrested Development"? / Have you watched the sitcom <i>Arrested Development</i> ?	(Responder solo españoles / Answer only if you are Spanish) Si la has visto, del 1 al 10, ¿cuánto te gustó?	(Answer only if you're American / Responder solo estadounidenses) If you've watched it, from 1 to 10, how much you liked it?	(Solo para españoles / Only for Spanish people) Si has visto la serie, ¿la viste en versión original o doblada?	¿Has visto la serie <i>Parks and Recreation</i> ? ¿Y <i>The Office</i> ? / Have you watched <i>Parks and Recreation</i> ? And <i>The Office</i> ?
33	Española / Spanish	Sí / Yes	2		Doblada	He visto ambas / I've watched both
33	Española / Spanish	Sí / Yes	2		Doblada	He visto ambas / I've watched both
25	Española / Spanish	Sí / Yes	3		Doblada	He visto ambas / I've watched both
30	Española / Spanish	Sí / Yes	3	10		He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
57	Española / Spanish	Sí / Yes	4		Doblada	He visto ambas / I've watched both
39	Española / Spanish	Sí / Yes	6		En versión original subtitulada	He visto "The Office" / I've watched "The Office"
25	Española / Spanish	Sí / Yes	6		En versión original subtitulada	No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
28	Española / Spanish	Sí / Yes	6		En versión original subtitulada	No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
29	Española / Spanish	Sí / Yes	7		En versión original subtitulada	He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
27	Española / Spanish	Sí / Yes	7		En versión original subtitulada	He visto "The Office" / I've watched "The Office"
38	Española / Spanish	Sí / Yes	7		En versión original subtitulada	He visto ambas / I've watched both
26	Española / Spanish	Sí / Yes	8		En versión original subtitulada	He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
57	Española / Spanish	Sí / Yes	8		En versión original subtitulada	He visto "The Office" / I've watched "The Office"

57	Española / Spanish	Sí / Yes	8		En versión original subtitulada	He visto "The Office" / I've watched "The Office"
17	Española / Spanish	Sí / Yes	8		En versión original subtitulada	He visto ambas / I've watched both
38	Española / Spanish	Sí / Yes	8		En versión original subtitulada	He visto ambas / I've watched both
38	Española / Spanish	Sí / Yes	8		En versión original subtitulada	He visto ambas / I've watched both
32	Española / Spanish	Sí / Yes	8		En versión original subtitulada	He visto "The Office" / I've watched "The Office"
33	Española / Spanish	Sí / Yes	9		En versión original subtitulada	He visto ambas / I've watched both
31	Española / Spanish	Sí / Yes	9		En versión original subtitulada	No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Española / Spanish	Sí / Yes	10		En versión original subtitulada	He visto ambas / I've watched both
32	Española / Spanish	Sí / Yes	10		En versión original subtitulada	He visto ambas / I've watched both
27	Española / Spanish	Sí / Yes	10		En versión original subtitulada	He visto "The Office" / I've watched "The Office"
16	Española / Spanish	Sí / Yes	10		En versión original subtitulada	No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
62	Española / Spanish	No				
54	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
50	Española / Spanish	No			Doblada	No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
28	Estadounidense / US	Sí / Yes		10	En versión original subtitulada	He visto ambas / I've watched both
31	Estadounidense / US	Sí / Yes		10	En versión original subtitulada	He visto ambas / I've watched both

26	Estadounidense / US	Sí / Yes		10	En versión original subtitulada	He visto ambas / I've watched both
24	Española / Spanish	No			En versión original subtitulada	No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
24	Española / Spanish	No			En versión original subtitulada	No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
49	Estadounidense / US	Sí / Yes		5		No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
35	Estadounidense / US	Sí / Yes		5		He visto ambas / I've watched both
35	Estadounidense / US	Sí / Yes		6		He visto ambas / I've watched both
22	Estadounidense / US	Sí / Yes		7		He visto ambas / I've watched both
35	Estadounidense / US	Sí / Yes		7		He visto ambas / I've watched both
39	Estadounidense / US	Sí / Yes		7		He visto ambas / I've watched both
18	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto ambas / I've watched both
23	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto ambas / I've watched both
39	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto ambas / I've watched both
22	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto "The Office" / I've watched "The Office"
29	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto ambas / I've watched both
54	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto ambas / I've watched both
26	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto ambas / I've watched both
22	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto ambas / I've watched both
18	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto "The Office" / I've watched "The Office"
35	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto ambas / I've watched both
37	Estadounidense / US	Sí / Yes		8		He visto ambas / I've watched both
17	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both

26	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
19	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
24	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
21	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
39	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
19	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
35	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		
28	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto "The Office" / I've watched "The Office"
41	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		
30	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
30	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
28	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
35	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
35	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
34	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
41	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
57	Estadounidense / US	Sí / Yes		9		He visto ambas / I've watched both
22	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
21	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
23	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"

23	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
28	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
28	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
30	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
52	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
31	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
44	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
38	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
30	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
24	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
39	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
44	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
39	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
46	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
35	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
14	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
36	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
30	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto "The Office" / I've watched "The Office"
42	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both

32	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
20	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
42	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
42	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
32	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
46	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
49	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
25	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
33	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
30	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
40	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
45	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
34	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
25	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
43	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
26	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
28	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
22	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
33	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
55	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
25	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
46	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both

35	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
35	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
37	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
37	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
37	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
37	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto "The Office" / I've watched "The Office"
61	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
24	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
24	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
30	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
22	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
65	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto "The Office" / I've watched "The Office"
21	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		He visto ambas / I've watched both
49	Estadounidense / US	Sí / Yes		10		No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
24	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
62	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
24	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
63	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
41	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them

27	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
26	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
26	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
32	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
45	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
23	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
41	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
25	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
30	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
26	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
51	Estadounidense / US	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them

32	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
28	Española / Spanish	No				He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
27	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
22	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
21	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
24	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
24	Española / Spanish	No				
25	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
30	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
25	Española / Spanish	No				
40	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
33	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
29	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
30	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them

31	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
28	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
49	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
23	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
27	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
46	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
49	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
49	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Estadounidense / US	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
28	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
33	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
26	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
32	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"

30	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
26	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
25	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
23	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
39	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
24	Española / Spanish	No				
22	Española / Spanish	No				
66	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
23	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
64	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
58	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
39	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
60	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
44	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
56	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them

49	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
64	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
44	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
51	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
44	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
38	Española / Spanish	No				
24	Española / Spanish	No				
28	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
30	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
23	Española / Spanish	No				He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
43	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
24	Española / Spanish	No				
48	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
57	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them

37	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
55	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
24	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
37	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
29	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
68	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
23	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
41	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
50	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
21	Española / Spanish	No				
47	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
60	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
36	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
24	Española / Spanish	No				He visto ambas / I've watched both

49	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
57	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
36	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
25	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
61	Española / Spanish	No				
57	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
65	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
40	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
63	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
24	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
58	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
59	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
24	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
24	Española / Spanish	No				He visto ambas / I've watched both
60	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them

32	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
49	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
24	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
59	Española / Spanish	No				
57	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
54	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
53	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
38	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
60	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
62	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
50	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
37	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
29	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
41	Estadounidense / US	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
40	Estadounidense / US	No				He visto ambas / I've watched both

28	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
34	Estadounidense / US	No				He visto ambas / I've watched both
32	Estadounidense / US	No				He visto ambas / I've watched both
40	Española / Spanish	No				No he visto ninguna de las dos / I haven't watched any of them
36	Española / Spanish	No				He visto ambas / I've watched both
19	Española / Spanish	No				He visto ambas / I've watched both
47	Española / Spanish	No				He visto "Parks and Recreation" / I've watched "Parks and Recreation"
30	Española / Spanish	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
54	Española / Spanish	No				He visto ambas / I've watched both
39	Estadounidense / US	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"
38	Estadounidense / US	No				He visto "The Office" / I've watched "The Office"