



OFICIAL POSTGRADUATE MASTER
**TRADUCCIÓN
PROFESIONAL
E INSTITUCIONAL**

Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Máster en Traducción Profesional e Institucional

TRABAJO FIN DE MÁSTER

«Diferencias de traducción en las versiones de español
peninsular y mexicano de la serie *Los Simpson*: la
problemática de las referencias culturales»

Presentado por Beatriz Martínez Montagut

Tutelado por Verónica Arnáiz Uzquiza

Soria, 2017

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción	7
1.1. Justificación	7
1.2. Hipótesis y objetivos	9
1.3. Metodología	10
1.4. Estructura	10
2. Marco teórico	12
2.1. Texto audiovisual: definición y características	12
2.2. Tipos de textos audiovisuales	14
2.2.1. Las comedias de situación	17
2.3. La traducción audiovisual: definición	20
2.3.1. Modalidades de traducción audiovisual: definición y características	20
2.3.2. El doblaje: definición, características y fases relativas al traductor	21
2.3.3. Técnicas de traducción para el doblaje	24
2.3.4. El doblaje en España	27
2.3.5. Doblaje en México	28
2.4. La variación lingüística	29
2.4.1. La variación diatópica en España	31
2.4.2. La variación diatópica en México	31
2.4.3. La variación lingüística adaptada a la TAV	32
2.5. La cultura y su traducción	33
2.5.1. Lengua y cultura	33
2.5.2. Definición de culturema	34
2.5.3. Clasificación de culturemas	35
2.5.4. Técnicas y métodos para la traducción de culturemas	37
3. Marco práctico	39
3.1. Análisis de la sitcom de Los Simpson	39
3.1.1. La serie	39

3.1.2. Metodología	43
3.1.3. Análisis de los cultuemas	45
3.1.3.1 En base a los ámbitos culturales	45
3.1.3.1.1 Primera temporada en España	46
3.1.3.1.2. Vigésima temporada en España	51
3.1.3.1.3. Primera temporada en México	56
3.1.3.1.4. Vigésima temporada en México	60
3.1.3.1.5. Comparativa entre los ámbitos culturales de las temporadas en España	64
3.1.3.1.6. Comparativa entre los ámbitos culturales de las temporadas en México	65
3.1.3.1.7. Comparativa entre los ámbitos culturales de la primera temporada en España y México	66
3.1.3.1.8. Comparativa entre los ámbitos culturales de la temporada 20 en España y México	67
3.1.3.2. En base a las técnicas de traducción	67
3.1.3.2.1. Primera temporada en España	68
3.1.3.2.2. Vigésima temporada en España	72
3.1.3.2.3. Primera temporada en México	77
3.1.3.2.4. Vigésima temporada en México	81
3.1.3.2.5. Comparativa diacrónica de técnicas de España	84
3.1.3.2.6. Comparativa diacrónica de las técnicas de México	86
3.1.3.2.7. Comparativa diatópica de técnicas de la 1ª temporada	87
3.1.3.2.8. Comparativa diatópica de técnicas de la 20ª temporada	88
4. Conclusión	89
5. Bibliografía	93
6. Anexo	98

TABLA DE FIGURAS

Figura 1: Tipos de traducción intersemiótica (Gottlieb, 2005:7)	14
Figura 2: Tipos de traducción intrasemiótica (Gottlieb, 2005: 7)	15
Figura 3: Ejes del texto audiovisual (Zabalbeascoa, 2001b)	15
Figura 4: Géneros audiovisuales (Agost, 1999: 31)	16
Figura 5: Géneros de traducción para el doblaje (Agost, 1999: 40)	17
Figura 6: Técnicas de traducción principales de Vinay y Darbelnet (1995: 41)	24
Figura 7: Técnicas de traducción secundarias de Vinay y Darbelnet (1995: 338-352).....	25
Figura 8: Técnicas de traducción de Ferriol (2006: 114).....	27
Figura 9: Propuesta de clasificación de ámbitos culturales de Molina (2001: 97-98).....	37
Figura 10: Leyenda de ámbitos culturales	45
Figura 11: Leyenda de técnicas de traducción	45
Figura 12: Ámbitos culturales de España de la 1ª temporada	46
Figura 13: Ejemplo de Interferencia cultural de España de la 1ª temporada.....	46
Figura 14: Ejemplo de Medio natural de España de la 1ª temporada	47
Figura 15: Patrimonio cultural del TM de España de la 1ª temporada	47
Figura 16: Ejemplos de Patrimonio cultural de España de la 1ª temporada	48
Figura 17: Cultura social del TM de España de la 1ª temporada	49
Figura 18: Ejemplos de Cultura social de España de la 1ª temporada	49
Figura 19: Cultura lingüística del TM de España de la 1ª temporada	50
Figura 20: Ejemplos de Cultura lingüística de España de la 1ª temporada.....	50
Figura 21: Ámbitos culturales de España de la 20ª temporada	51
Figura 22: Ejemplo de Interferencia cultural de España de la 20ª temporada	51
Figura 23: Ejemplo de topónimo de España de la 20ª temporada.....	52
Figura 24: Cultura social del TM de España de la 20ª temporada.....	52
Figura 25: Ejemplos de tratamiento y cortesía de España de la 20ª temporada	52
Figura 26: Cultura lingüística del TM de España de la 20ª temporada.....	53
Figura 27: Ejemplos de Cultura lingüística de España de la 20ª temporada	53
Figura 28: Cultura lingüística del TM de España de la 20ª temporada.....	54
Figura 29: Ejemplos de Patrimonio cultural de España de la 20ª temporada.....	55
Figura 30: Ámbitos culturales de México de la 1ª temporada	56
Figura 31: Ejemplo de Interferencia cultural de México de la 1ª temporada	56
Figura 32: Ejemplo de Medio natural de México de la 1ª temporada	57
Figura 33: Patrimonio cultural del TM de México de la 1ª temporada	57
Figura 34: Ejemplos de Patrimonio cultural de México de la 1ª temporada.....	58
Figura 35: Ejemplos de Patrimonio cultural de México de la 1ª temporada.....	58
Figura 36: Cultura social del TM de México de la 1ª temporada	58

Figura 37: Ejemplos de Cultura social de México de la 1ª temporada.....	59
Figura 38: Cultura lingüística del TM de México de la 1ª temporada.....	59
Figura 39: Ejemplos de Cultura lingüística de México de la 1ª temporada.....	60
Figura 40: Ámbitos culturales de México de la 20ª temporada.....	60
Figura 41: Ejemplo de Cultura lingüística de México de la 20ª temporada	61
Figura 42: Cultura social del TM de México de la 20ª temporada.....	61
Figura 43: Ejemplos de Cultura social de México de la 20ª temporada	61
Figura 44: Cultura lingüística del TM de México de la 20ª temporada	62
Figura 45: Ejemplos de Cultura lingüística de México de la 20ª temporada	62
Figura 46: Patrimonio cultural del TM de México de la 20ª temporada.....	63
Figura 47: Ejemplos de Patrimonio cultural de México de la 20ª temporada	63
Figura 48: Comparativa diacrónica de Ámbitos culturales de España.....	64
Figura 49: Comparativa diacrónica de Ámbitos culturales de México	65
Figura 50: Comparativa diatópica de Ámbitos culturales de la 1ª temporada	66
Figura 51: Comparativa diatópica de Ámbitos culturales de la 20ª temporada.....	67
Figura 52: Técnicas de traducción de España de la 1ª temporada.....	68
Figura 53: Ejemplos de técnicas de España de la 1ª temporada en Medio natural	69
Figura 54: Técnicas de traducción de España de la 1ª temporada en Patrimonio cultural.....	69
Figura 55: Ejemplos de técnicas de España de la 1ª temporada en Patrimonio cultural.....	70
Figura 56: Técnicas de traducción de España de la 1ª temporada en Cultura social.....	70
Figura 57: Ejemplos de técnicas de España de la 1ª temporada en Cultura social.....	71
Figura 58: Técnicas de traducción de España de la 1ª temporada en Cultura lingüística	71
Figura 59: Ejemplos de técnicas de España de la 1ª temporada en Cultura lingüística.....	72
Figura 60: Técnicas de traducción de España de la 20ª temporada	72
Figura 61: Ejemplos de técnicas de España de la 20ª temporada en Medio natural	73
Figura 62: Técnicas de traducción de España de la 20ª temporada en Cultura social	74
Figura 63: Ejemplo de técnicas de España de la 20ª temporada en Cultura social	74
Figura 64: Técnicas de traducción de España de la 20ª temporada en Cultura lingüística	75
Figura 65: Ejemplos de técnicas de España de la 20ª temporada en Cultura lingüística	75
Figura 66: Técnicas de traducción de España de la 20ª temporada en Patrimonio cultural	76
Figura 67: Ejemplos de técnicas de España de la 20ª temporada en Patrimonio cultural	77
Figura 68: Técnicas de traducción de México de la 1ª temporada	77
Figura 69: Ejemplos de técnicas de México de la 1ª temporada en Medio natural	78
Figura 70: Técnicas de traducción de México de la 1ª temporada en Patrimonio cultural	78
Figura 71: Ejemplos de técnicas de México de la 1ª temporada en Patrimonio cultural	79
Figura 72: Técnicas de traducción de México de la 1ª temporada en Cultura social	79
Figura 73: Ejemplo de técnicas de México de la 1ª temporada en Cultura social	79

Figura 74: Técnicas de traducción de México de la 1ª temporada en Cultura lingüística	80
Figura 75: Ejemplos de técnicas de México de la 1ª temporada en Cultura lingüística	80
Figura 76: Técnicas de traducción de México de la 20ª temporada	81
Figura 77: Ejemplos de técnicas de México de la 20ª temporada en Medio natural.....	81
Figura 78: Técnicas de traducción de México de la 20ª temporada en Cultura social	82
Figura 79: Ejemplos de técnicas de México de la 20ª temporada en Cultura social	82
Figura 80: Técnicas de traducción de México de la 20ª temporada en Medio natural	83
Figura 81: Ejemplos de técnicas de México de la 20ª temporada en Medio natural.....	83
Figura 82: Técnicas de traducción de México de la 20ª temporada en Patrimonio cultural	84
Figura 83: Ejemplos de técnicas de México de la 20ª temporada en Patrimonio cultural	84
Figura 84: Comparativa diacrónica de técnicas de traducción de España	84
Figura 85: Comparativa diacrónica de métodos de traducción de España	85
Figura 86: Comparativa diacrónica de técnicas de traducción de México.....	86
Figura 87: Comparativa diacrónica de técnicas de traducción de México.....	86
Figura 88: Comparativa diatópica de técnicas de traducción de la 1ª temporada	87
Figura 89: Comparativa diatópica de técnicas de traducción de la 1ª temporada	88
Figura 90: Comparativa diatópica de técnicas de traducción de la 20ª temporada.....	88
Figura 91: Comparativa diatópica de técnicas de traducción de la 20ª temporada.....	89

RESUMEN

En un mundo audiovisual como el que vivimos, las series dobladas sirven como vehículo de transmisión cultural. Estos trasvases que vienen en forma de palabras culturales, los culturemas, son el principal objetivo al que debe atender el traductor para plasmar la cultura de otra lengua en una comunidad con un conjunto de costumbres, ideologías y valores distintos. La serie estadounidense *Los Simpson* (Groening, 1989), doblada a distintas variedades de español entre las que se incluyen la peninsular y la mexicana, ambas objeto de nuestro estudio, representa el ejemplo perfecto al contener multitud de culturemas que permiten el análisis enfocado en las posibles diferencias diatópicas que surjan en su proceso de traducción. Esta hipótesis también se aplicará de manera diacrónica para comprobar si la temporada primera y la vigésima presentan diferencias en dicho trasvase. Con este propósito se pretende esclarecer qué método traductor (extranjerización, familiarización o neutralización) es el más numeroso dentro de un marco cultural y audiovisual.

Palabras clave: traducción audiovisual, doblaje, culturema, extranjerización, familiarización, neutralización.

ABSTRACT

In an audiovisual world like ours, dubbed series serve as a means of cultural transmission. These transfers who come in the form of cultural words, culturemes, are the main purpose to which the translator must attend in order to translate the culture of another language into a community with its own customs, ideology and values. The American series The Simpsons (Groening, 1989), which has different Spanish dubbed versions including the object of our study: Peninsular and Mexican Spanish, provides the perfect example as it contains a multitude of culturemes which allow the analysis focused on whether differences arise in the translation of these diatopic variations. This hypothesis will also be diachronically analysed in order to test whether the first and twentieth season show differences in this transfer. This is intended to explain which translator method (foreignizing, neutralizing or domesticating) is the largest within a cultural and audiovisual framework.

Keywords: *audiovisual translation, dubbing, cultureme, foreignizing, domesticating, neutralizing.*

1. Introducción

La cultura es un concepto con el que convivimos diariamente y que se manifiesta en distintos ámbitos como la prensa escrita, las conversaciones cotidianas, la televisión, Internet, etc. Esta cultura se transmite en las costumbres y modos de vivir propias de las distintas comunidades humanas.

Esa preocupación por intentar solventar los problemas culturales de las diversas sociedades con el instrumento de la lengua ha llegado a convertirse en algo habitual en mi día a día como traductora. Como complemento a la cultura, me interesé por el campo de la traducción audiovisual, ya que soy gran aficionada al cine y opino que estos textos audiovisuales presentan una riqueza en el lenguaje tal que resulta interesante abordar su traducción. Además, el mundo audiovisual en la actualidad es un potente vehículo de propagación cultural por lo que decidí aunar en mi trabajo ambos aspectos.

1.1. Justificación

El motivo de enfocar el Trabajo de Fin de Máster (TFM) según el estudio de sus culturemas surgió durante mis años estudiando Traducción e Interpretación, donde descubrí que la traducción no era una labor puramente lingüística, sino que la cultura desempeña un papel clave. En concreto, recuerdo una charla en mi primer año sobre el tratamiento de los culturemas en el mundo del cine. Comprendí la dificultad de traducción que suscitan ciertos términos marcados por la idiosincrasia de las distintas culturas y lo interesante que es la tarea de afrontar su trasvase por su variedad y complejidad. A partir de ese momento fui consciente en mayor profundidad de la profesión del traductor como un intermediario cultural y consideré la traducción de los culturemas uno de los campos más interesantes de la traductología. Por ello, escogí como tema de mi Trabajo de Fin de Grado el estudio de los culturemas de una novela autobiográfica, donde el autor explicaba la percepción que tenían los españoles de los alemanes, con abundantes referencias al periodo de las dos Alemanias.

Para este Trabajo Fin de Máster quería cambiar el canal de exposición de estos culturemas, por lo que me decanté por el ámbito audiovisual, medio que siempre ha despertado mi interés precisamente por mi amor al cine y a las series de ficción y por la rica variedad de culturemas que suele presentar. Dentro de los múltiples tipos de producciones audiovisuales que existen decidí optar por una de mis comedias de televisión preferidas desde la infancia, *Los Simpson* (Groening, 1989), serie que se caracteriza, entre otros aspectos, por su propensión a incluir referencias culturales. Sin embargo, era consciente de que hay muchos estudios, entre los que se pueden encontrar Trabajos Fin de Grado, Trabajos Fin de Máster, tesis y libros que tratan la traducción de la cultura en ámbitos audiovisuales, con lo que podría correr el riesgo de carecer de originalidad en el planteamiento de mi trabajo. Fue en ese momento que surgió la idea de añadir a la temática

cultural y audiovisual el componente de la variación lingüística, tres aspectos que no se suelen tratar conjuntamente en un mismo estudio. Para ello, se analizó el trasvase de los culturemas del inglés al español de España y de México de modo que se pudiera comparar las tendencias de ambos países a la hora de traducir los guiones de doblaje. En cuanto a las temporadas opté por abarcar la primera y la vigésima, decisión que obedecía a un análisis diacrónico de las diferencias que pudieran aparecer en estos veinte años que, junto al análisis diatópico, conformase un trabajo aplicado a las múltiples posibilidades de estudio que pueden surgir en un texto audiovisual.

La elaboración de este presente TFM me ha permitido adquirir una serie de competencias generales¹ que han favorecido a mi capacidad como investigadora:

G1: Que los estudiantes hayan demostrado poseer y comprender conocimientos en el área de estudio (traducción profesional e institucional) que aporten una base u oportunidad de ser originales en el desarrollo y/o aplicación de ideas, a menudo en un contexto de investigación.

G2: Que los estudiantes sepan aplicar los conocimientos adquiridos y su capacidad de resolución de problemas en entornos nuevos o poco conocidos dentro de contextos más amplios (o multidisciplinares) relacionados con su área de estudio (traducción profesional e institucional).

G3: Que los estudiantes sean capaces de integrar conocimientos y enfrentarse a la complejidad de formular juicios a partir de una información que, siendo incompleta o limitada, incluya reflexiones sobre las responsabilidades sociales y éticas vinculadas a la aplicación de sus conocimientos y juicios.

G4: Que los estudiantes sepan comunicar sus conclusiones y los conocimientos y razones últimas que las sustentan a públicos especializados y no especializados de un modo claro y sin ambigüedades.

G5: Que los estudiantes posean las habilidades de aprendizaje que les permitan continuar estudiando de un modo que habrá de ser en gran medida autodirigido o autónomo.

G6: Que los estudiantes desarrollen un compromiso ético en su configuración como profesionales, compromiso que debe potenciar la idea de educación integral, con actitudes críticas y responsables; garantizando la igualdad efectiva de mujeres y hombres, la igualdad de oportunidades, la accesibilidad universal de las personas con discapacidad y los valores propios de una cultura de la paz y de los valores democráticos.

¹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2017). *Competencias generales*. Recuperado de

<https://www.educacion.gob.es/ruct/solicitud/competencias?actual=menu.solicitud.competencias.generales&tipo=G&cod=43141722013061801>

A las competencias generales se añaden las competencias específicas² establecidas en el Máster de Traducción Profesional e Institucional, las cuales han mejorado mi calidad como traductora:

E8. Comprender las estructuras gramaticales, léxicas e idiomáticas, así como las convenciones gráficas y ortotipográficas de las lenguas implicadas en la traducción.

E9. Utilizar estas mismas estructuras y convenciones en las lenguas A y B.

E10. Desarrollar la sensibilidad hacia los diferentes registros y la evolución de las lenguas.

E11. Reconocer la función y el significado propios de la variación lingüística (de carácter social, geográfico, histórico, estilístico).

E14. Analizar y comprender los elementos que proporcionan coherencia y cohesión a un texto, así como los elementos de naturaleza intertextual (presuposiciones, alusiones, estereotipos, etc.).

E17. Conocer, gestionar y ser capaz de valorar de forma crítica las fuentes y los recursos de información y documentación necesarios para el ejercicio de la traducción general/especializada en las lenguas de trabajo, incluyendo la consulta a expertos.

E18. Utilizar las herramientas informáticas básicas como instrumento específico de ayuda a la traducción en las diferentes fases del proceso traductológico (procesamiento de textos, corrección ortográfica y gramatical, revisión y control de cambios, formateado textual etc.).

E19. Desarrollar un método de trabajo organizado y optimizado gracias al empleo de herramientas informáticas.

E24. Ser capaz de buscar la información necesaria para comprender de una forma eficaz los aspectos conceptuales y temáticos vinculados al texto original.

E25. Aprender a desarrollar el conocimiento temático en los diferentes campos de especialidad (dominio de conceptos y contenidos básicos, terminología, fraseología, etc.).

1.2. Hipótesis y objetivos

El presente trabajo tiene como hipótesis esclarecer si hay diferencias en el trasvase de culturemas de las variedades lingüísticas del español peninsular y mexicano y también de las variedades diacrónicas con el análisis de las temporadas primera y vigésima.

Con el fin de dar respuesta a la hipótesis de trabajo se plantea el objetivo principal que tiene como propósito determinar si se tiende a mantener los culturemas originales en las traducciones, si por el contrario se prefiere adaptar el texto a la cultura meta o si se opta por eliminar dichas referencias

² Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2017). *Competencias específicas*. Recuperado de <https://www.educacion.gob.es/ruct/solicitud/competencias?actual=menu.solicitud.competencias.especificas&tipo=E&cod=43141722013061801>

culturales. Como objetivos secundarios se persigue señalar cuáles son los ámbitos culturales más habituales, así como las subcategorías más relevantes dentro de cada ámbito y qué técnicas son las más destacadas en el trasvase de culturemas de todos los ámbitos en su conjunto y las que más resaltan en cada uno de ellos.

1.3. Metodología

La metodología propuesta aquí será un resumen breve de la que se presentará en el capítulo quinto titulado *Análisis de la sitcom Los Simpson*. En primer lugar, se procedió a recopilar los guiones originales de la primera y vigésima temporadas en Internet ³. También se visualizaron los capítulos en inglés⁴ para poder incluir los tiempos y añadir los personajes en cada parlamento. Para transcribir los capítulos de España y México se tuvieron que visionar los episodios, ya que no estaban las transcripciones disponibles en la web. En el primer caso se utilizaron grabaciones de la televisión⁵ con el fin de efectuar esta tarea, mientras que en el caso del español mexicano se acudió a Internet ⁶.

Una vez conseguidas todas las transcripciones se extrajeron los culturemas en inglés. A continuación, se hizo lo mismo para los culturemas de España y México, no con el fin exclusivo de ver cómo se han traducido los culturemas originales, sino también para comprobar si había culturemas en las variantes de castellano que no constasen en el original.

A continuación, se buscó bibliografía que conformara el *Marco teórico* y que ayudara a la clasificación posterior de los culturemas. Después se elaboró la contextualización de la serie. Posteriormente, se dispuso una tabla de Excel que analizaba los culturemas del inglés y de las dos variantes de español según el tipo de culturema, la técnica y el método de traducción empleados.

Por último, a partir del análisis realizado en la hoja de cálculo, se obtuvieron una serie de resultados que quedaron reflejados en la parte práctica con el fin de dar respuesta a la hipótesis y ver cumplimentados los objetivos con el propósito de establecer una serie de conclusiones que dieran por terminado el presente TFM.

1.4. Estructura

A continuación, presentaremos los apartados y los capítulos que componen este trabajo:

³ Springfield! Springfield!. *The Simpsons Episode Scripts*. Recuperado de http://www.springfieldspringfield.co.uk/episode_scripts.php?tv-show=the-simpsons [Consulta: 6 de mayo de 2017]

⁴ FMovies. (2016). *The Simpsons-Season*. Recuperado de <https://www3.fmovies.io/watch/the-simpsons-season-1-episode-10-homer-s-night-out.html> [Consulta: 6 de mayo de 2017]

⁵ Antena 3 televisión. (2017). *Los Simpson*. Recuperado de <http://www.antena3.com/series/los-simpson/> [Consulta: 7 de julio de 2017]

⁶ Simpsonizados. *Temporadas 1 y 2*. Recuperado de <https://www.simpsonizados.org/> [Consulta: 6 de mayo de 2017]

- En el primer capítulo llamado *Introducción* se incluye la justificación donde se expondrán las motivaciones y razones por las que se realiza este estudio, la hipótesis y los objetivos, la metodología, donde se explica el proceso de elaboración de este TFM y la estructura por apartados y capítulos tratada aquí.
- El segundo capítulo, *Marco Teórico*, se compone de tres secciones. La primera destinada al campo audiovisual, donde se abordará aspectos como la definición y las características del *texto audiovisual* y su tipología, en la que se ahondará en la definición y características de las *comedias de situación*. También se proporcionará una definición de *traducción audiovisual* (TAV) y de sus *modalidades*, con especial hincapié en el *doblaje*. A continuación, se presentarán las *técnicas de traducción* centradas en esta modalidad. También se procederá a señalar el papel que desempeña el *doblaje* en las variantes de español de España y México. La sección dos, *La variación lingüística*, tratará cuestiones como la definición de *variación lingüística* y las características de la *variación diatópica* en España y México, así como de la *variación lingüística* en el campo de la TAV. Por último, en la sección cuatro, *La cultura y su traducción*, se establecerá la relación que existe entre la *lengua* y la *cultura*, la definición y clasificaciones de *culturema*, además de proponer *técnicas y métodos* destinados a su traducción.
- El tercer capítulo, *Marco práctico*, está compuesto por la sección *Análisis de los culturemas de la sitcom Los Simpson*, en la que se ofrecerá una contextualización de la serie. También se presentará una metodología de trabajo más detallada donde clasificaremos la tipología de nuestro *texto audiovisual* según las distintas taxonomías aportadas en el *Marco teórico*. Por último, se analizarán los culturemas en base a los *ámbitos culturales* y las *técnicas de traducción*.
- En el capítulo 6, *Conclusión*, daremos fin al trabajo con las conclusiones basadas en el análisis de los resultados de la *Marco práctico*.
- Bibliografía.
- Anexo que contará con las transcripciones del corpus de trabajo y la hoja del cálculo.

2. Marco teórico

El texto audiovisual es la materia prima de un producto audiovisual. A diferencia de los escritos u orales, estos presentan una serie de características que los hace únicos. Pero esa unicidad no es incompatible con la diversidad, puesto que los *textos audiovisuales* son tan variados como cualquier otro texto que esté restringido a un solo *canal* de transmisión.

2.1. Texto audiovisual: definición y características

Cuando se aborda desde un punto de vista tradicional el trasvase interlingüístico, siempre agrupamos las traducciones según contengan un lenguaje oral o escrito (Agost, 1999: 8). Ahora bien, con la llegada de los medios audiovisuales esta dicotomía desaparece puesto que los textos resultantes de esta interacción presentan características híbridas de ambos lenguajes.

Además, en los *textos audiovisuales* también entra en juego la aparición de la imagen en conjunción con el sonido, tal y como afirman autores como Bartoll (2015: 13), Díaz Cintas (2001: 29) y Chaume (2004: 15), que define el *texto audiovisual* como un texto que se transmite a través de dos medios de comunicación o *canales*, el *acústico* y el *visual*, y cuyo contenido se crea a partir de diferentes *códigos* que interactúan entre ellos.

No obstante, los *textos audiovisuales* no tienen por qué ser producto únicamente de la interacción entre ambos *canales*. Zabalbeascoa (2001a: 379) resalta que una imagen junto con un *componente verbal* ya es un *texto audiovisual*, como ocurre en el caso de un cómic o una gráfica.

De esta forma, se pueden establecer dos tipos de definiciones de *textos audiovisuales*, los que tradicionalmente empleen ambos *canales* en los que se presenten imágenes con sonido, como en el caso de las películas, y los que tienen en la imagen su componente audiovisual, pero que carecen de sonido.

A pesar de la existencia de productos audiovisuales tan dispares, todos los *textos audiovisuales* comparten rasgos que se expondrán en este trabajo para poder esclarecer en mayor medida su naturaleza. Una de las primeras autoras que propusieron una serie de características para los *textos audiovisuales* fue Agost (1999: 24-26), que establece tres dimensiones de la lengua que afectan a estos textos:

- La dimensión pragmática: es la referida al contexto en el que se encuadra el *texto audiovisual*. Se encarga de tres factores: los participantes en el acto comunicativo, la situación comunicativa y la intención comunicativa. El fácil acceso que se tiene a los *textos audiovisuales* conforma un público heterogéneo que se mueve en distintas franjas de edad, género y raza. A su vez, los emisores como los directores, actores, entre otros, también constituyen un público variado, aunque será la figura del emisor primario, un director o productor, la que condicione el mensaje. En cuanto a la situación comunicativa,

la autora afirma que está supeditada a los criterios económicos que exigen las industrias cinematográficas y las cadenas de televisión para la obtención de beneficios. Por último, la intención comunicativa de estos textos suele ser la de entretener, informar y persuadir al público.

- La dimensión comunicativa: referida a las variedades de uso y de usuario. Dentro de las variedades de uso, Agost (1999: 25) afirma que los *textos audiovisuales* presentan multitud de registros y temáticas.
- La dimensión semiótica: caracterizada por el sistema de comunicación empleado dentro de la sociedad. En esta dimensión el género es el aspecto más importante y en menor medida, el discurso, utilizado asiduamente en los medios de comunicación para propagar ideologías políticas y sociales.

Chaume (2004: 19-26), por su parte, realiza una propuesta alejada de las dimensiones del lenguaje y se centra en establecer diez *códigos de significación* que conforman el *texto audiovisual* y que se transmiten por el *canal acústico* y *visual*.

Los que se establecen por el *canal acústico*:

- El *código lingüístico*: son los diálogos, elementos clave para que exista la traducción.
- Los *códigos paralingüísticos*: formados por los contenidos no verbales de la voz como las onomatopeyas, gritos, risas, etc.
- El *código musical*: compuesto por la banda sonora y las canciones.
- El *código de efectos especiales*: formado por los efectos especiales y los ruidos.
- El *código de colocación del sonido*: la procedencia de los diálogos de los personajes.

Los que se transmiten por el *canal visual*:

- El *código iconográfico*: que se sirve de iconos, índices y símbolos.
- Los *códigos fotográficos*: basados en el cambio de color de la imagen, el enfoque y la iluminación.
- El *código de planificación*: relativo a los diferentes tipos de planos.
- Los *códigos de movilidad*: que implican tanto el movimiento de personajes y objetos como el movimiento de la cámara.
- Los *códigos gráficos*: referida a la información verbal que aparece en la pantalla.
- Los *códigos sintácticos* o montaje.

2.2. Tipos de textos audiovisuales

Es necesario establecer una tipología para los *textos audiovisuales* para poder comprenderlos en mayor profundidad e identificar el tipo de texto de nuestro trabajo con el fin realizar posteriormente un análisis más eficiente de este.

En primer lugar, Gottlieb (2005) elabora una clasificación que pretende analizar el trasvase de un *texto audiovisual*. Para ello, clasifica las traducciones desde una perspectiva semiótica, dividiéndolas en *intersemióticas* cuando los textos originales y los textos meta utilicen diferentes tipos de *códigos* y en *intrasemióticas* cuando empleen los mismos *códigos*. En el tipo *intrasemiótico* distingue las traducciones *interlingüísticas* e *intringüísticas*. En segundo lugar, el autor identifica la cantidad de *canales* que toman parte en la traducción *intersemiótica* e *intrasemiótica*: el *isosemiótico*, el *diasemiótico*, el *supersemiótico* y el *hiposemiótico*. Por último, la traducción *intersemiótica* e *intrasemiótica* la divide a su vez en traducciones *convencionales*, que se basan en la fidelidad al texto original, y en traducciones *inspiracionales*, donde el texto meta recuerda al original de un modo más libre y menos predecible.

INTERSEMIOTIC TYPES						
TARGET TEXT SEMIOTICS	Inspirational translation			Conventionalized translation		
	Nonverbal	Deverbalizing	Verbalizing	Nonverbal	Deverbalizing	Verbalizing
Isosemiotic (same channels as original)	[0. Not possible: contradiction in terms]					
Diasemiotic (different channels)	1. Music based on sculpture	4. Poem into painting	7. Ball game on radio	10. Written music	13. Pictograms	16. Morse code decryption
Supersemiotic (more channels)	2. Animation film based on music	5. Screen adaptation of novel	8. Ball game on TV	11. Statistical pie charts	14. Acted stage directions	17. Interpreted sign language user
Hyposemiotic (fewer channels)	3. Sketch of bee dance	6. Play turned mime	9. Audio description on DVD	12. Notation of ballet	15. Manual in Braille	18. Charts mediated to the blind

Figura 1: Tipos de traducción intersemiótica (Gottlieb, 2005:7)

INTRASEMIOTIC TYPES						
TARGET TEXT SEMIOTICS	Inspirational translation			Conventionalized translation		
	Nonverbal	Interlingual	Intralingual	Nonverbal	Interlingual	Intralingual
Isosemiotic (same channels as original)	19. New musical arrangement of standard tune	20. Remake of foreign film	21. Contemporary adaptation of 'classic' film	22. Sign interpreting	23. Dubbed film	27. Transliteration
Diasemiotic (different channels)	[None known to the author]				24. Subtitled 'exotic' film	28. Audiobook on CD
Supersemiotic (more channels)					25. Subtitled familiar-language film	29. Captioned commercials for hearing audiences
Hyposemiotic (fewer channels)					26. Live radio interpreting	30. Subtitling for the deaf

Figura 2: Tipos de traducción intrasemiótica (Gottlieb, 2005: 7)

Otro autor que también incorpora en su propuesta los *canales* y *códigos* es Zabalbeascoa (2001b), que presenta una clasificación basada en el equilibrio entre ellos. Con este objetivo, establece un eje de abscisas que representa a la izquierda el *canal acústico* y a la derecha el *canal visual*, y un eje de ordenadas que sitúa al norte el *código verbal* y al sur el *código no verbal*. Para lograr el equilibrio absoluto entre *canales* y *códigos* el *texto audiovisual* debe situarse en el punto donde convergen los dos ejes. Con su propuesta Zabalbeascoa quiere demostrar que en los *textos audiovisuales* no siempre operan equilibradamente los *elementos verbales* y los *no verbales*, ni los *elementos visuales* y los *acústicos*.

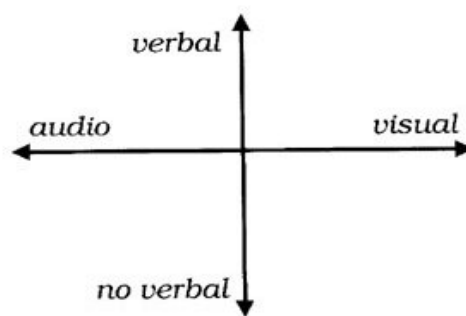


Figura 3: Ejes del texto audiovisual (Zabalbeascoa, 2001b)

Por último, Agost (1999) en su propuesta establece una taxonomía alejada de la interacción entre *códigos* y *canales* que se centra en los géneros audiovisuales y la intención comunicativa.

Agost (1999: 29) declara que su clasificación destaca por su fácil utilidad y manejabilidad con el empleo de los géneros dramático, informativo, publicitario y de entretenimiento, reconocidos tradicionalmente por la sociedad:

Géneros dramáticos	<p>Narrativo: películas (del oeste, ciencia ficción, policiacas, comedias, dramas, etc.), series, telenovelas, telefilmes, dibujos animados, etc.</p> <p>Narrativo + Descriptivo: películas (documentales, filosóficas)</p> <p>Narrativo + Expresivo: teatro filmado, películas (musicales, literarias), ópera filmada, canciones</p>
Géneros informativos	<p>Narrativo: documentales, informativos, reportajes, <i>reality-shows</i>, docudramas, programas de sociedad, etc.</p> <p>Narrativo + descriptivo: documentales, reportajes</p> <p>Narrativo + argumentativo: docudramas, reportajes (ideológicos)</p> <p>Expositivo: programas divulgativos, culturales</p> <p>Expositivo + instructivo: programas destinados al consumidor, al ciudadano, programas sobre cocina, bricolaje, jardinería, etc.</p> <p>Argumentativo: reportajes</p> <p>Conversacional: entrevista</p> <p>Conversacional + argumentativo: debates, tertulias</p> <p>Predictivo: previsión meteorológica</p>
Géneros publicitarios	<p>Instructivo: anuncios</p> <p>Instructivo + conversacional: anuncios dialogados</p> <p>Instructivo + expositivo: campañas institucionales de información y prevención, publirreportaje, venta por televisión, propaganda electoral</p>
Géneros entretenimiento	<p>Narrativo: crónica social</p> <p>Instructivo: programas de gimnasia</p> <p>Conversacional: concursos, magazines</p> <p>Representativo: retransmisiones deportivas</p> <p>Expresivo: programas de humor</p> <p>Predictivo: horóscopo</p>

Figura 4: Géneros audiovisuales (Agost, 1999: 31)

La autora también se centra en una tipología basada en los géneros que suelen ser doblados, eso sí, Agost (1999: 39-40) afirma que es una propuesta simplificada de la realidad televisiva y cinematográfica tan heterogénea y por ello difícil de clasificar. Además, esta tipología puede variar por distintos factores que trataremos más adelante, como la tradición de un país doblador o

subtitulador. Se optó por incluir aquí la taxonomía de los géneros susceptibles a ser doblados para poder compararlos más fácilmente con los géneros audiovisuales generales en un mismo apartado. El estudio del doblaje como modalidad se tratará más adelante.

Géneros dramáticos	Narrativo: documentales, películas (del oeste, ciencia ficción, policiacas, comedias, dramas, etc.), series, telenovelas, telefilmes, dibujos animados, etc. Narrativo + Descriptivo: películas (documentales, filosóficas) Narrativo + Expresivo: películas (musicales, literarias), canciones
Géneros informativos	Narrativo: documentales, reportajes, docudramas. Narrativo + Descriptivo: documentales, reportajes Narrativo + Argumentativo: docudramas, reportajes (ideológicos) Expositivo: programas divulgativos, culturales, materiales didácticos informativos Argumentativo: reportajes
Géneros publicitarios	Instructivo: anuncios Instructivo + conversacional: anuncios dialogados Instructivo + expositivo: publirreportaje, venta por televisión; campañas institucionales de información y prevención (comunidades bilingües)
Géneros entretenimiento	Conversacional: magazines infantiles y juveniles Narrativo: juegos de ordenador Expresivo: programas de humor

Figura 5: Géneros de traducción para el doblaje (Agost, 1999: 40)

Para finalizar, aclarar que los géneros audiovisuales detallados por la autora pueden estar incompletos debido a la antigüedad de su propuesta, no obstante, se decidió incorporarla en el trabajo porque los géneros que aparecen siguen vigentes, además de por ser una clasificación complementaria a las anteriores de Gottlieb (2005) y Zabalbeascoa (2001b).

2.2.1. Las comedias de situación

De la propuesta de Agost (1999) sobre los géneros más proclives a ser doblados destaca en la actualidad la *sitcom* o comedia de situación por su gran aceptación y popularidad entre el público.

Padilla y Requeijo (2010) definen las *sitcoms*, acrónimo de *situation* y *comedy*, como uno de los géneros de serie que goza de más popularidad, en parte gracias a su carácter humorístico que ayuda al público a desconectar de la realidad. Otro de su secreto para tener un gran éxito, comentan los autores, es que los espectadores se sienten reflejados al tocar temas de la sociedad actual, son ficciones apegadas a la realidad. Sahali (2007: 8) apunta: «sus historias, que muy bien

podrían situarse en un cruce de caminos entre el arte, la economía, la cultura, la política y lo social, merecen nuestra atención».

Bonaut y Grandío (2009) exponen un conjunto de características que tienen en común las comedias de situación tradicionales: tienen una duración de unos veinte minutos, siguen el modelo aristotélico de tres actos (presentación, nudo y desenlace) e incorporan a la trama principal otras subtramas. De acuerdo con estos autores, a menudo el humor característico propio de este tipo de producciones aparece en forma de chistes en el diálogo acompañados de *gags* visuales y sonoros en una trama de enredo donde surge un malentendido que desata situaciones cómicas.

Estos autores explican que en las comedias de situación es muy característico el uso del *teaser* o prólogo, una corta escena en la que ocurre algo clave en la trama antes de dar paso a la publicidad con el propósito de que el espectador no cambie de canal, ya que querrá saber cómo continúa el episodio. Como colofón, afirman que se suele utilizar el *tag* o epílogo a modo de chiste final. De esta forma se otorga un desenlace gracioso al capítulo.

Las temáticas de las *sitcoms* tradicionales suelen tener personajes estereotipados que reflejan aspectos de la familia nuclear en la que están basadas. Henry (1994: 89) establece la comedia de situación familiar o tradicional como una comedia de humor blanco que representa el arquetipo de la perfecta familia feliz de clase media. El autor refleja el rasgo conservador de estas *sitcoms* caracterizadas por su contenido patriarcal, donde el padre es la máxima autoridad. Estas series, continúa el autor, estaban muy en boga en las décadas de los cincuenta y sesenta, época en la que se explotaba el concepto de sueño americano exclusivamente en su vertiente positiva y donde la mujer quedaba supeditada a los deseos del marido. Se trata de un tipo de comedia utópica con personajes planos que responden a los cánones de la sociedad de la época. En la década de los setenta, comenta el autor, se introdujo una variante con la comedia de situación de la clase trabajadora (*blue-collar sitcom type*). Al contrario que sus predecesoras, estas comedias estaban apegadas a la realidad y exponían los problemas de la sociedad con personajes más creíbles (Henry, 1994: 87-88).

En la actualidad las *sitcoms* modernas ofrecen una serie de variaciones que beben de esas comedias de clase trabajadora y se caracterizan por una ampliación de las temáticas que denuncian temas como el racismo o la discriminación sexual, un aumento de la duración del capítulo a una media hora y la disminución del empleo de risas enlatadas (Bonaut y Grandío, 2009). El humor, como relatan estos autores, se vuelve más refinado y con un carácter más crítico e irónico en contraposición al uso de chistes de las comedias de situación tradicionales.

Si bien Henry (1994) comparaba los rasgos de la comedia clásica con la de la comedia de clase trabajadora, López (2008: 26) expone una clasificación más explícita y actual. Este autor divide las comedias de situación según la temática, la edad de los receptores, la raza y los personajes:

- Comedia familiar: en la que ocurren problemas cotidianos en el seno familiar por lo que los espectadores de diferentes edades se pueden sentir identificados.
- Comedia coral: donde el peso de la trama se reparte en distintas historias que tienen por protagonistas varios personajes.
- Comedia con un vehículo estrella: cuyo pilar se sustenta en un actor o cómico que ya goza de popularidad entre el público y hace que sea una pieza clave para la buena acogida de la serie en la parrilla televisiva.
- Comedia profesional: acontece en un entorno laboral donde se mezclan las situaciones profesionales con el desarrollo de las relaciones personales que se establecen entre los trabajadores.
- Comedia social: series que utilizan el humor para denunciar temas sociales y políticos actuales. Pueden tener una misión más constructiva con el fin de advertir de los problemas que pueden surgir en la sociedad, pero también las hay más ácidas, cuya misión no es concienciar exclusivamente sino aprovechar esa controversia para crear un efecto humorístico.
- Comedia racial: dirigidas a un grupo racial específico. Suelen producirse en países donde esa raza es muy representativa dentro de la población, como es el caso de Estados Unidos con sus comedias para el público afroamericano.
- Comedia generacional: dirigida a un sector de edad en concreto, como los niños con las comedias infantiles y los jóvenes con las juveniles, cuyas temáticas se basan en las situaciones que pueden surgir en esas franjas de edad.
- Comedia fantástica: incorpora elementos fantásticos a la trama cuyo humor resulta de la mezcla de fantasía y problemas cotidianos.

Como se puede comprobar, el género de comedia de situación es bastante ecléctico debido a esa popularidad que ha dado lugar a multitud de productos humorísticos de ficción en el que se combinan distintas temáticas. Como conclusión, resaltar que esa fama de la que disfrutaban estas comedias responde a la necesidad que tiene el ser humano de denunciar los problemas sociales de un modo ameno e inteligente gracias al empleo de la ironía, a menudo más concienciadora que denunciar abiertamente al sistema social.

2.3. La traducción audiovisual: definición

En la actualidad son los medios audiovisuales los que ocupan un lugar incuestionable como transmisores de información. Los productos audiovisuales que ofrecen han experimentado un auge cada vez mayor. Desde la aparición de la televisión pasando por el vídeo y el DVD, ya obsoletos, lo que prima en la actualidad son los contenidos a la carta proporcionados por las plataformas *streaming* de audio y vídeo como Netflix, Movistar +, Orange TV, etc., en las que el usuario puede escoger qué producto ver y cuándo hacerlo.

Esto ha supuesto una revolución en cuanto a material audiovisual traducible se refiere, por lo que la traducción audiovisual ha ganado un terreno notable equiparable al que gozaba la traducción escrita u oral. Chaume (2004: 30), Mayoral (2001: 34) y Bartoll (2015: 41) la definen como un tipo de traducción cuyos textos transmiten información por medio de dos *canales*, el *acústico* y el *visual*. Recientemente, han surgido nuevas nomenclaturas para denominar a la TAV como la *traducción multimedia*, que combina tanto la interacción entre *canales* como la interacción de la imagen con *códigos icónicos y verbales* (Chaume, 2004: 31).

2.3.1. Modalidades de traducción audiovisual: definición y características

Las modalidades de traducción audiovisual son variadas y han experimentado cambios a lo largo del tiempo. Según aporta Orrego (2013) la aparición de la traducción audiovisual va ligada al nacimiento del cine. El lenguaje verbal, comenta el autor, siempre ha sido protagonista en el séptimo arte, si bien al principio tenía un carácter escrito que se manifestaba a través de los intertítulos de las películas mudas, acabó siendo un lenguaje oral con la llegada del sonido en 1927. Los diálogos y la banda sonora se incorporaron a las producciones propiciando de esta manera la necesidad cada vez más acuciante de traducir el material. Como medida contra los elevados costes que suponía volver a filmar películas con actores en otros idiomas se desarrollaron el doblaje y la subtitulación. Mientras esta última permitía dar una visión de exotismo, el doblaje regalaba la ilusión de que el producto extranjero era una creación propia (Agost 1999, 49-50).

La preferencia por una u otra modalidad obedece más a aspectos de la producción y a factores como los económicos, culturales o políticos (Orrego, 2013) que a la elección de la audiencia. De esta manera la subtitulación, que presentaba menos costes, requería un cierto nivel cultural que limitaba la comprensión de los espectadores analfabetos de la década de los años 30. Así pues, esta técnica fue adoptada por países de lenguas minoritarias con un mayor nivel cultural, mientras que el doblaje fue la técnica empleada por los países de lenguas mayoritarias con una economía boyante (Chaume, 2004: 47).

Ahora bien, la modalidad no siempre refleja la situación económica de los estados. España o Italia, países más pobres que los escandinavos, siguen utilizando el doblaje mientras que los estados nórdicos prefieren el uso del subtítulo (Bartoll, 2015: 103).

Además, hoy en día se está invirtiendo en cierta medida las modalidades usadas por los países. Los tradicionalmente dobladores se están abriendo a la subtitulación como mecanismo de aprendizaje de lenguas extranjeras. Por otra parte, la subtitulación ha encontrado un nicho de mercado en el campo del subtulado para sordos y con deficiencia auditiva. Por último, el doblaje también está ganando adeptos debido a la presencia de empresas multinacionales que doblan anuncios a nivel mundial (Orrego, 2013).

Chaume (2004: 31) describe las modalidades de TAV como los métodos empleados para transmitir el contenido lingüístico de un *texto audiovisual* de una lengua a otra. Su definición, no obstante, olvida que también se pueden hacer trasvases intralingüísticos. Por ejemplo, esta práctica se lleva a cabo cuando se subtítulo para sordos. Por lo tanto, nuestro trabajo concibe estas modalidades como métodos que transmiten un *código verbal interlingüístico y/o intralingüístico*.

En cuanto a las tipologías de modalidades, Chaume (2004: 31) distingue entre *doblaje, subtitulación, voces superpuestas (voice over), interpretación simultánea de textos audiovisuales, narración, doblaje parcial y comentario libre*.

La aportación de Díaz Cintas (2010) entiende los distintos tipos de subtulado como modalidades independientes y añade el *subtitulado para sordos y personas con discapacidad auditiva*. Además, también incluye la *audiodescripción* y la *interpretación de lenguas de signos*.

A su vez, Orrego (2013) diferencia entre las técnicas que agregan un *código textual gráfico* al material audiovisual y las que alteran el *código lingüístico* en el *canal verbal*. Las primeras están basadas en diferentes tipos de subtitulación: los *subtítulos interlingüísticos*, los *subtítulos intralingüísticos*, la *subtitulación para sordos o personas con deficiencia auditiva* y la *subtitulación en vivo*. En el segundo grupo agrega el *doblaje*, la *interpretación*, la *audiodescripción* y las *voces superpuestas* o *voice-over*.

Por último, Bartoll (2015: 64-65) formula una extensa clasificación que engloba modalidades específicas de la TAV y otras que no son exclusivas de este campo: la *audiodescripción*, el *doblaje*, la *interpretación consecutiva*, la *interpretación simultánea* (en lengua de señas y traducción a la vista), la *intertitulación*, el *remake*, el *resumen escrito* y la *subtitulación*.

En nuestro caso, consideramos que solo existen como modalidades el *doblaje*, la *subtitulación* y el *voice-over*, ya que son los únicos métodos de trasvase. El resto son submodalidades que utilizan estos tres métodos como medio de transmisión de información.

2.3.2. El doblaje: definición, características y fases relativas al traductor

El doblaje no ha gozado de la investigación que ha tenido el subtulado. Los países con esta última técnica se han preocupado por realizar estudios en este campo que países tradicionalmente dobladores como España o Alemania no han desarrollado (Orrego, 2013).

Se puede entender el doblaje como una sustitución de los diálogos del texto original por los diálogos traducidos del texto meta, de manera que estos últimos estén en igual sincronía con la imagen que lo estaban los diálogos originales.

Chaume (2004) refleja en su definición de doblaje las fases por las que pasa un *texto audiovisual* que va a ser doblado. Para Chaume (2004: 32) el doblaje consiste en la traducción y adaptación de un guion que va a ser interpretado por unos actores de doblaje que obedecen a un director de doblaje.

En cuanto a la dicotomía entre escoger el doblaje o no, muchos opinan que supone una violación del original y que nos priva de escuchar las voces de los actores de pantalla. En otras palabras, solo vemos parte de la actuación de un actor, pero la interpretación vocal corresponde al actor de doblaje. Sin embargo, otros autores defienden que mientras se cree la ilusión de que el actor de pantalla esté diciendo de sus labios esos diálogos traducidos, el producto se podrá disfrutar de igual manera. Zaro (2001: 55) considera este espejismo propio de esta modalidad una clara tendencia hacia el texto meta al esconder el diálogo de la lengua original.

En cuanto a las fases de las que se compone un doblaje Chaume (2004: 62) habla de: compra del producto audiovisual, encargo de traducción, adaptación y doblaje del texto, encargo de traducción al traductor, adaptación, doblaje propiamente dicho y mezcla de las diferentes bandas sonoras por parte de un técnico de sonido. Según Chaume (2004: 62) todas las fases deben ser conocidas por el traductor con el fin de que efectúe una buena traducción. No obstante, para acotar el terreno, el presente TFM se centrará en las fases que afectan de una forma más directa al traductor: el encargo de traducción y la adaptación. En la fase de traducción, el traductor es la figura clave que realiza el trasvase lingüístico del *texto audiovisual* atendiendo a las diferencias culturales del texto origen (TO) y texto meta (TM) (Richart, 2009: 113).

Lo ideal es que el traductor trabaje con el *texto audiovisual* original y el guion por escrito, pero no tiene por qué ser así, lo que «le priva de información (visual o lingüística) para poder realizar su trabajo adecuadamente» Agost (2001). En algunas ocasiones el traductor puede recibir el vídeo sin el diálogo escrito o recibir el diálogo transcrito sin el vídeo o con imágenes sueltas. En el caso del *texto audiovisual* la incorporación de la imagen es vital para la correcta traducción de un guion.

Aunque se ha mencionado que en el doblaje interaccionan varios códigos, no se debe olvidar que el *código lingüístico* es el prioritario para que haya una traducción (Chaume, 2004: 167). Por ello, en esta fase queremos incidir en que este *código* debe tener una característica peculiar, debe parecer natural. Gambier y Suomela (1994: 247) describen el *texto audiovisual* como un texto escrito que imita el lenguaje hablado. Se trata de una *oralidad prefabricada* que comparte características del texto escrito al estar creado de esta forma, pero que también posee características de la lengua oral.

La diferencia entre los textos escritos concebidos para ser hablados y la propia habla espontánea estriba en que los primeros están planificados para que sean más cohesivos de forma que cuando el espectador los escuche los entienda sin ningún tipo de ambigüedad propiciada por las vacilaciones propias del discurso oral espontáneo (Payrató, 1990: 52).

Esta oralidad, sin embargo, es un arma de doble filo. Díaz Cintas (2003: 281) apunta que el traductor debe desapegarse de ese lenguaje artificial y calcado del inglés para emplear un español natural y cotidiano. No obstante, el espectador es consciente de que está viendo una película, por lo que ese diálogo a pesar de ser artificial en el lenguaje normal de la calle resulta natural en un *film* (Chaves, 2000: 99).

Para que esos diálogos tengan credibilidad Chaves (2000: 95) escoge como parámetros clave elegir un registro correcto, desapegarse de la literalidad, respetar los acentos de los personajes y ser meticuloso con el trasvase de culturemas.

Además, el traductor debe enfrentarse no simplemente a la transliteración de lenguas sino a sus distintas densidades (Chaves, 2000: 113). Ponemos el ejemplo del inglés frente al español y de cómo el primero contiene unas palabras mucho más breves que el segundo. La autora también afirma que hay que tener en cuenta los ritmos de elocución de cada idioma y crear los diálogos que constituyen los ambientes.

En la fase de adaptación o ajuste, el ajustador debe entregar el material escrito de una forma comprensible para el director de doblaje, de forma que quede claro cómo es el carácter de cada uno de los personajes conforme a la manera que tienen de expresarse (Martín, 1994: 326). En esta parte del proceso se debe velar por el cumplimiento de las distintas sincronías. Chaume (2004: 72-73) habla de tres tipos de sincronías:

- Sincronía fonética o labial: respetar los movimientos bucales del actor de pantalla. Se tendrá en cuenta sobre todo las consonantes bilabiales, con especial atención a los primeros planos.
- Sincronía cinésica: respetar los movimientos corporales acordes con lo dicho por el actor de pantalla.
- Isocronía: la traducción debe durar lo mismo que los enunciados del actor en pantalla.

El ajustador además realiza otras tareas como la de pautar el texto mediante *takes*, añadir los códigos de tiempo, incorporar signos para saber en qué posición está el actor, si se le ve la cara, si se oye su voz, pero no está en escena, etc (Chaves, 2000: 114).

Coincidimos con lo expuesto por Chaume (2004: 63) que explica que lo ideal sería que el traductor fuera también la persona encargada de la adaptación o ajuste al estar familiarizado con el guion y saber de los posibles problemas que puedan surgir, puesto que domina la lengua de partida y de llegada. Los ajustadores, continúa el autor, no son profesionales del trasvase lingüístico y cultural,

normalmente no conocen la lengua de partida. Esto hace que el producto final pueda verse afectado.

Por último, se puede concluir que, en la traducción de esta modalidad, tanto el *código lingüístico* propio de la fase de traducción como el cumplimiento de las respectivas restricciones que presentan las sincronías de la fase de adaptación son clave para conferir al doblaje la naturalidad que precisa y que esta no es una tarea fácil de lograr, por lo que hablaremos más bien de una naturalidad impregnada de cierta artificialidad debido a la naturaleza propia de los textos *audiovisuales*.

2.3.3. Técnicas de traducción para el doblaje

El número de técnicas de traducción, así como el nombre que han recibido ha ido variando según las aportaciones de distintos autores. Debido a la especialización por áreas que ha ido experimentado la traducción, han aparecido numerosas propuestas de estas técnicas adaptadas, entre otros campos, a la traducción audiovisual, en concreto al doblaje. No obstante, se debe aclarar primero lo que es una técnica en contraposición al método y la estrategia, ya que hay tendencia a confundirlas.

Mientras que la estrategia es el plan con el que se aborda el contexto del encargo de traducción y en el que se analizan aspectos como el público receptor, el método consistirá en decidir si el texto debe apegarse a la cultura meta o acercarse a la original, mientras que la técnica, que podrá variar a lo largo del texto, es la parte donde resolveremos los problemas concretos que presente la traducción.

Vinay y Darbelnet (1995) son los pioneros en exponer una serie de técnicas generales de traducción que también pueden aplicarse a campos especializados de la TAV como el doblaje. Vinay y Darbelnet (1995: 31) establecen dos métodos a la hora de traducir, la *traducción literal* y la *oblicua*. La *literal* es la que es fiel al texto origen mientras que la *oblicua*, condicionada por las diferencias entre lenguas, obliga al traductor a desapegarse del texto original y encontrar reformulaciones para poder traducir el mensaje con la naturalidad requerida en la lengua de llegada. Dentro de estas dos corrientes estos autores agrupan una serie de *procedimientos técnicos*:

MÉTODO LITERAL	MÉTODO OBLICUO
Préstamo	Transposición
Calco	Modulación
Traducción literal	Equivalencia
	Adaptación

Figura 6: Técnicas de traducción principales de Vinay y Darbelnet (1995: 41)

Además de sus procedimientos principales, añaden otros enunciados como pares opuestos exceptuando la *compensación* y la *inversión*:



Figura 7: Técnicas de traducción secundarias de Vinay y Darbelnet (1995: 338-352)

Como se puede comprobar, se trata de una taxonomía muy completa que ha dado lugar a múltiples revisiones.

También es oportuno comentar la aportación de la técnica de *creación discursiva* al ser muy utilizada en la traducción audiovisual. Delisle (1993: 26) la define como una equivalencia que se da en una determinada situación y que fuera de ese contexto no se entendería como equivalencia.

Visto el modelo del que parten las clasificaciones posteriores, ahora nos centraremos en las propuestas de traductores audiovisuales como Agost (1999), Chaves (2000), Chaume (2005) y Ferriol (2006).

Agost (1999: 100-102) establece cuatro técnicas, ella las llama *estrategias*, para la traducción de culturemas aplicados a la TAV: la *adaptación cultural*, la *traducción explicativa*, la *omisión* y el *mantenimiento sin traducir del culturema*. En su propuesta, se puede observar que tanto la *adaptación cultural*, la *traducción explicativa* y la *omisión* pertenecen al método oblicuo al incumplir la fidelidad del texto origen. Sin embargo, el *mantenimiento* forma parte del método literal.

Ahondando en las técnicas específicas para el doblaje, Chaves (2000) aporta un análisis orientado a estudiar los guiones doblados de películas. De esta manera, establece las siguientes técnicas (2000: 153-183): la *traducción literal*, la *traducción sintética*, las *técnicas de ampliación*, la *modulación*, la *transposición*, la *equivalencia funcional* o *traducción de efecto*, la *adaptación* y la *compensación*. En su caso, se observa que en su clasificación aúna la vertiente cultural aportada por Agost (1999) y las técnicas específicas de la TAV relacionadas con el cumplimiento de las sincronías como la *traducción sintética* o la *ampliación*.

A su vez, Chaume (2005) establece una serie de técnicas para el doblaje distribuidas según las sincronías que coexisten en el *texto audiovisual*. Para respetar la sincronía cinésica propone la *traducción natural* o el *equivalente sancionado*, la *sustitución del texto origen por elementos*

oracionales y la *repetición del texto origen*. Para la isocronía presenta las técnicas de *ampliación* y *reducción*. Por último, para la sincronía labial recomienda la *repetición* o *mantenimiento de la palabra* o *palabras*, el *cambio de orden* (sintáctico o de tema), la sustitución del equivalente sancionado mediante la *sinonimia*, la *hiperonimia*, etc., la *reducción* y *ampliación del segmento textual* y la *omisión* y *adición*. Este autor ofrece una taxonomía bastante amplia, pero que estaría algo desaprovechada en el presente estudio que versa sobre el trasvase de culturemas y no sobre el ajuste a las sincronías.

Por último, se ha optado por proponer la clasificación de Ferriol (2006) cuyo trabajo repasa las aportaciones de algunos autores anteriormente mencionados como Vinay y Darbelnet (1995), Chaves (2000) y Chaume (2005), así como otros que se tratarán en las técnicas adaptadas a la traducción de culturemas como Newmark (1988-1995) y Molina (2001) en la que basa su propuesta de clasificación. Por lo tanto, en su taxonomía Ferriol (2006) aúna ambas técnicas, las destinadas a los culturemas y al doblaje:

Préstamo	Integrar una palabra o expresión extranjera en el texto meta. Puede ser puro o naturalizado (adaptado a la grafía)
Calco	Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero, bien sea de naturaleza léxica o sintáctica.
Traducción palabra por palabra	Tanto las palabras del original como de la traducción tienen el mismo orden y el mismo número de palabras
Traducción uno por uno	La traducción tiene el mismo orden y el mismo número de palabras, pero el texto original y la traducción tienen palabras que fuera de contexto no poseen el mismo significado
Traducción literal	La traducción es fiel al original, pero no se cumple el mismo número de palabra y/u orden
Equivalente acuñado	Utilizar un término o expresión reconocido por el uso o el diccionario como equivalente en la traducción
Omisión	Suprimir completamente en la traducción un elemento informativo del texto fuente
Reducción	Suprimir en el texto meta parte de la información
Compresión	Sintetizar elementos lingüísticos
Particularización	Utilizar un término más preciso
Generalización	Emplear un término más general o neutro
Transposición	Cambiar la categoría gramatical o la voz
Descripción	Describir un término o expresión

Ampliación	Añadir elementos lingüísticos que no sean informativos, según la función fática de la lengua
Amplificación	Introducir explicaciones, precisiones no formuladas, añadir información inexistente en el texto origen
Modulación	Cambiar el punto de vista, enfoque o categoría de pensamiento
Variación	Cambiar elementos lingüísticos y paralingüísticos que afectan a la variación lingüística: tono, estilo, dialecto
Substitución	Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa
Adaptación	Reemplazar un elemento cultural por otro conocido por la cultura receptora
Creación discursiva	Establecer una equivalencia efímera, un equivalente que no funciona fuera de contexto

Figura 8: Técnicas de traducción de Ferriol (2006: 114)

En su taxonomía Ferriol (2006: 112) plantea la separación entre las *traducciones literales*, *palabra por palabra* y *uno por uno* para poder establecer una clasificación lo más amplia posible que pueda servir de solución para otros problemas de traducción audiovisual. A su vez, las técnicas de *omisión* y *reducción* Ferriol (2006: 112) solo las tiene en cuenta cuando no constituyen un error de traducción. Por último, decide eliminar la categoría de *compensación* al afirmar que en un *texto audiovisual* es complicada tenerla en mente para aplicarla en otra parte del discurso debido a las restricciones propias de este tipo de texto.

En nuestra opinión, la taxonomía ofrecida por este autor es la más completa y por eso la escogeremos para nuestro trabajo al ofrecer una tipología que ahonda en el estudio de las técnicas para traducir culturemas en un contexto audiovisual, el del doblaje.

2.3.4. El doblaje en España

España es un país tradicionalmente doblador cuya costumbre se remonta a la aparición del cine sonoro en la década de los 30. Ballester (2001: 111-122) apunta que la tradición dobladora española obedece a tres factores: el social, el político y el económico. Al principio su utilización correspondía al factor social, pues se querían salvar las barreras lingüísticas para que los españoles entendieran la gran cantidad de producciones que venían del extranjero (Ballester, 2001: 116). Posteriormente con la llegada del franquismo, comenta Galán (2003), el doblaje adquirió un carácter político propagandístico con la promulgación de una normativa de 1941 que imitaba la Ley de Defensa del Idioma de Mussolini.

De esta forma, esclarece el autor, España quería preservar su identidad a través de la lengua española y no solo eso, sino que se concedían ciertas licencias para modificar el contenido de los guiones originales al gusto de la moral franquista. No fue hasta los años setenta, sigue el autor,

que el subtítulado ganó algo de terreno en nuestro país a través de las salas de arte y ensayo, no por ello sin supervisión de las autoridades.

En la actualidad el subtítulado en España ha ido ganando cada vez más adeptos propiciado, entre otros aspectos, por el aprendizaje del inglés y el auge de la era digital. El volumen imperioso de material audiovisual de las plataformas *streaming* hace que los espectadores, acostumbrados cada vez más a una televisión por carta, estén ávidos por ver los siguientes episodios de su serie favorita, por lo que se recurre al subtítulado como modalidad que permite la difusión del producto audiovisual con mayor velocidad.

Desde el año 2010 convivimos con la televisión digital terrestre, la TDT, que posibilita el acceso a los productos en versión original, así como a la versión subtítulada. También disponemos de subtítulos intralingüísticos ofreciendo de este modo múltiples posibilidades que propician el advenimiento del subtítulado (Bartoll, 2015: 102).

2.3.5. Doblaje en México

No se puede abordar el doblaje en México sin incluirlo dentro de la historia del doblaje latinoamericano, que según afirma El Observador (2015) surge en 1938 en los estudios de animación de Walt Disney con la película *Blancanieves y los siete enanitos*. Los primeros doblajes en español al otro lado del charco, prosigue, se realizaron en Estados Unidos y se caracterizaban por el empleo de varios acentos entremezclados que iban desde el peninsular a los de las distintas regiones de América Latina. Esta primera práctica hizo peligrar el éxito de Disney, ya que el público rechazaba esa mezcla de acentos. Por ello, Disney decidió emplazar los estudios de doblaje en los países hispanohablantes. Buenos Aires fue sede del primer gran estudio de doblaje y una de sus delegaciones se trasladó en 1949 a México con el fin de encontrar a una actriz que doblara a Cenicienta, cargo que recayó en la cantante y actriz Evangelina Elizondo. Gracias a la calidad del trabajo y la recaudación en taquilla, concluye el autor, México se consagró como la capital del doblaje.

En la actualidad, el país centroamericano está pasando por una crisis de doblaje sujeta a tres razones: la necesidad de actores cualificados para el oficio, la crisis económica y el tiempo. El actor de doblaje Mario Castañeda afirma que los espectadores piden voces nuevas y que gente entusiasmada por doblar invaden un campo que debería estar restringido a los actores profesionales (Milenio, 2016).

Por otra parte, otra característica que poseen los doblajes realizados en México es su afán por resultar neutros y entendibles para el resto de países latinoamericanos, lo que convierte al mexicano en uno de los doblajes de mayor calidad. Así lo declara el actor de doblaje mexicano Josafat Acevedo que también lo compara con la calidad del doblaje en español de España:

Somos de los primeros en dedicarnos a esto y somos los mejores. Aunque ya se está haciendo doblaje en lugares como Miami y Venezuela, el que se hace en México es el mejor por el tono y el acento, pues el que se hace en España tiene un acento muy marcado y con mucho regionalismo y el que se hace aquí debe ser claro con un lenguaje universal para que se entienda en todos los países de habla hispana - Acevedo (La Jornada, 2017).

Es quizás, por la posición de México como país que sustenta los doblajes tanto nacionales como de gran parte de Latinoamérica que el acento no debe estar tan regionalizado, a diferencia de España, que distribuye sus doblajes a nivel nacional.

2.4. La variación lingüística

Las lenguas están en continua evolución y esa naturaleza cambiante está condicionada por los hablantes que de forma arbitraria eligen qué aspectos lingüísticos del léxico, la fonética y la morfosintaxis quedan en desuso, se retoman, o se crean nuevos (Carrera, 2014: 1). Estos cambios son posibles a través de las variaciones lingüísticas, intrínsecas en todas las lenguas naturales y que permiten comunicar lo mismo mediante elementos lingüísticos diferentes (Carrera, 2015).

Para tratar las variaciones lingüísticas, se debe primero aclarar los conceptos de *comunidad de lengua* y *comunidad de habla* porque son proclives a ser confundidos y, en segundo lugar, porque estas variaciones están estrechamente relacionadas con el segundo concepto.

Primeramente, Halliday, McIntosh y Stevens (1964: 769), pioneros en el estudio de la variación lingüística, definen la *comunidad lingüística* como el grupo de personas que comparten una misma lengua. En nuestro caso, el español es una lengua hablada tanto en España como en prácticamente toda Latinoamérica.

En cambio, el concepto de *comunidad de habla* es más complejo al estar sujeto a distintos factores como los geográficos, históricos, políticos, socioculturales entre otros. Moreno (1998: 23) concede a la *comunidad de habla* un carácter sociolingüístico compuesto por unos valores y reglas de uso que un conjunto de hablantes con una lengua determinada pone en práctica dentro de una sociedad determinada.

Calderón y Durán (2009) concluyen conforme a la definición de Moreno que ese conjunto de normas o códigos propios de esa comunidad constituye su *variedad lingüística* en contraposición al resto de variedades surgidas dentro de esa misma lengua.

De esta manera, se puede determinar que mientras la *comunidad lingüística* es un término teórico, la *comunidad de habla* es la manifestación de ese idioma o lengua por parte de un individuo dependiendo de distintos factores y, por extensión, el uso que la sociedad a la que pertenece ese individuo ejerce sobre esa lengua.

En cuanto a los factores que determinan las distintas variedades que pueden surgir, Carrera (2014: 8-11) las condiciona según el tiempo, el lugar, la procedencia social del hablante y la circunstancia comunicativa:

- La variedad diacrónica: el estudio de la evolución de una lengua a través del tiempo.
- La variedad diatópica: los rasgos lingüísticos de una zona geográfica determinada. La variedad diatópica es sinónimo de *dialecto*, en el sentido que define Coseriu (1981: 11) como el habla propia de un lugar.
- La variedad diastrática: la variedad caracterizada por la procedencia social, la edad, el sexo o el nivel educativo. También abarca la manera de hablar de un grupo social, el llamado *sociolecto*.
- La variedad diafásica: el modo de habla que un hablante utiliza en un determinado contexto.

Hatim y Mason (1990: 56) y Muñoz (1995: 15-55) agrupan estas variedades en dos grupos, las *variedades de usuario* y las *variedades de uso*, según la terminología propuesta por Halliday, McIntosh y Strevens (1964). Para estos autores, estas *variedades de usuario* son las que atañen a aspectos intrínsecos del hablante y que son independientes del contexto de comunicación, como resulta en el caso de la *variedad diacrónica*, la *diatópica* y la *diastrática*.

En cambio, las *variedades diafásicas* se encuadrarían dentro de las *variedades de uso*, donde el usuario puede modular su forma de hablar dependiendo de la situación comunicativa en la que se halle. Hatim y Mason (1990: 64) hablan de *registro* para referirse a esa variedad de lenguaje que se ajusta a los distintos contextos. Para adaptarse a esa situación comunicativa, la elección de registro obedece a tres aspectos: el *campo de discurso*, la *modalidad* y el *tenor*.

Carrera (2014: 22) explica que el *campo* se refiere al ámbito donde se produce el discurso mientras que el *modo* es el canal por el que se transmite esa conversación (Carrera, 2014: 23). En nuestro caso se trata de un guion escrito destinado a ser comunicado por vía oral y cuya pretensión es imitar el lenguaje oral espontáneo por lo que, pese a ser creado mediante un lenguaje verbal escrito, tendrá más rasgos propios del lenguaje hablado. Por último, el *tenor* en palabras de Hatim y Mason (1990: 69) es la relación que se establece entre el hablante y el oyente. Los autores comentan que esta variación es importante cuando traducimos lenguas culturalmente distantes. Para finalizar, recalcan que estas variedades son interdependientes. De esta forma, un *tenor* determinado será más propicio para un determinado *campo* y *modo*.

En este trabajo se quiere ir un paso más allá al afirmar que las *variedades de uso* afectan también a las *variedades de usuario* haciendo que estas últimas puedan verse alteradas llegando a desaparecer según el contexto comunicativo en el que estemos o la relación dada entre los hablantes. Cuando el *registro* es formal las *variedades de usuario* tenderán a homogeneizarse para

adaptarse a la variedad estándar, mientras que cuando es coloquial, las múltiples *variedades diatópicas* y *diastráticas* se manifestarán libremente.

2.4.1. La variación diatópica en España

El castellano o español es el idioma oficial de España. Es la lengua oficial en Andalucía, Aragón, Asturias, Canarias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Comunidad de Madrid, Extremadura, La Rioja, Región de Murcia, Ceuta y Melilla. Es además cooficial en Cataluña, Comunidad Valenciana, Galicia, Navarra, Islas Baleares y País Vasco. A pesar de las múltiples variedades de español existentes en la península, como la andaluza o la murciana, nos centraremos en el español estándar de España, definido por Demonte como la variedad de español peninsular construida con un vocabulario y sintaxis donde los acentos no se manifiestan, se pronuncia prácticamente como se escribe y se eliminan los rasgos fonéticos y morfológicos específicos. En cuanto al léxico, se caracteriza por la eliminación de regionalismos y la homogeneización del vocabulario castellano. En el plano sintáctico, prosigue la autora, las variedades estandarizadas son más bien escasas, pero se puede destacar el *leísmo*, el *queísmo* y *dequeísmo*, la concordancia con el verbo *haber*, la reduplicación de los *clíticos de objeto directo* y las variaciones en las *oraciones relativas (relativas enfáticas y quesuismo)*.

2.4.2. La variación diatópica en México

Es en México donde hay un mayor número de personas hispanohablantes de toda Latinoamérica (Carrera, 2014: 57). Se habla en la zona del Yucatán, Chiapas, Tabasco, Veracruz, Altiplanos oaxaqueño y central, la zona costera de Oaxaca y Guerrero, Sinaloa, Chihuahua, Sonora y Baja California, el Altiplano septentrional y las variedades diatópicas del noreste (Lope, 1996: 88). Cabe destacar que el mexicano empleado para la traducción de los doblajes es un español mexicano estandarizado, el cual presenta muchas menos marcas dialectales al estar destinado no solamente a una distribución comercial nacional, sino a una distribución para gran parte de Latinoamérica, así que nos centraremos en los rasgos más comunes que no incurran en regionalismos.

Según afirma Carrera (2014: 60) el español mexicano comparte con el resto de variedades del español latinoamericano los rasgos fónicos del seseo, en contraposición al español estándar de España, y el *yeísmo*. En el plano morfosintáctico, Lope (1996: 83) afirma que son escasos los *leísmos* y *laísmos*. También se puede comprobar la sustitución del *vosotros* por el plural *ustedes* y la preferencia del *pretérito perfecto simple* para relatar acciones acontecidas en un pasado cercano. En el plano léxico también existe una tendencia a homogeneizar los vocablos de las distintas variantes diatópicas con el fin de llegar a un entendimiento por parte del resto de países Latinoamericanos.

2.4.3. La variación lingüística adaptada a la TAV

Debido a la naturaleza del *texto audiovisual* cuyo lenguaje verbal está supeditado a la imagen, la tarea de la traducción de las variedades lingüísticas resulta una labor compleja.

Para enfrentarse a esta problemática, Mayoral (1999: 171) basándose en las máximas de Grice (1989) establece una serie de *condiciones de eficacia (máximas)*:

- Ajustarse al contexto del encargo.
- Ajustar la estrategia comunicativa al encargo de traducción.
- Utilizar marcadores con los que esté familiarizado el receptor.
- Mantener las distinciones que el receptor pueda apreciar.
- No mantener en el TM distinciones del TO que no tengan una función comunicativa.
- Utilizar el mínimo de marcadores para poder identificar los rasgos situacionales.
- Evitar ambigüedades injustificadas.
- Evitar la incoherencia cuando se mezclan rasgos propios de ambas culturas.

De esta forma, al abordar estas variaciones, el autor tiene en cuenta los agentes que componen el encargo de traducción, tales como el *destinatario* y la *finalidad del texto*.

Hurtado (2001: 583) también recalca la importancia del contexto a la hora de dejar o eliminar las *marcas diatópicas* y *diastráticas*, aunque afirma que cuando el texto tiene una autoría importante el traductor que sea versado deberá reproducir las *marcas dialectales* de una forma natural para que el texto conserve su esencia.

Por su parte, Marco (2002: 80-86) propone una serie de estrategias para la traducción de las variantes dialectales:

- Sin marcas: si elegimos neutralizar los *rasgos dialectales* estamos empleando la variedad estándar del TM.
- Con marcas: si se opta por una traducción donde se conserven las *marcas dialectales* se puede utilizar un grado de informalidad aceptado por la norma o transgredirla, por ejemplo, al eliminar vocales o consonantes, emplear estructuras sintácticas incorrectas, etc. Esta transgresión puede tomar el camino de la *naturalización* cuando se emplean en la traducción dialectos existentes o incurrir en la *artificialidad* cuando se crea un nuevo dialecto que no esté basado en ninguno propio de la cultura meta.

Se puede determinar que no hay una opción concreta para cada caso. Como sucede en todos los aspectos de la traducción, el contexto es clave para la toma de decisiones. Mientras que conservar las *marcas diacrónicas*, *diastráticas* y *diafásicas* es una tarea asequible, pues siempre tendremos en nuestra lengua meta expresiones equivalentes que remitan a una época, grupo social o contexto

comunicativo determinados, en el caso de las *variantes dialectales* el trasvase resulta complejo. Si se eliminan pueden empobrecer notablemente el texto meta, aunque si se mantienen pueden producir en el espectador cierto rechazo al ver en un producto extranjero una *marca dialectal* propia de su lengua meta y será consciente de que está ante una traducción. En cambio, si se utilizan *neologismos dialectales* puede parecer que los diálogos son artificiales al no corresponder con ningún *dialecto* verdadero. En nuestro caso pensamos que la elisión de esas *variantes dialectales*, a pesar de restarle riqueza al texto meta, es una de las opciones más eficaces porque la naturalidad debe primar por encima de todo al tener toda traducción la misión de crear la ilusión de ser el texto original.

2.5. La cultura y su traducción

La cultura y la traducción son dos conceptos que van de la mano. Sería impensable contemplar la posibilidad de traducción, cuánto más una traducción eficiente, sin tener en cuenta a la cultura. Conviene recordar que la profesión de traductor no deja de ser la de un mediador intercultural cuyas lenguas de trabajo están influenciadas por diferentes culturas que componen la idiosincrasia de las comunidades.

2.5.1. Lengua y cultura

El término cultura es un concepto abstracto susceptible a múltiples interpretaciones y que ha sido definido de varias maneras. Aquí se expone primeramente una definición ajena al mundo lingüístico del antropólogo social Tylor:

La Cultura o Civilización, tomada en su amplio sentido etnográfico, es ese complejo conjunto que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, las leyes, las costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad (Tylor 1977 [1871]:19).

Tylor no distingue entre cultura y civilización. Para él la cultura la crea el hombre como miembro de la sociedad, es decir, dentro de la civilización. La definición de este autor incurre en una descripción general de lo que es cultura como algo producido por el hombre en sus distintas manifestaciones.

Desde un punto de vista traductológico, Katan (1999: 17) centra su concepto en un modo de comportamiento condicionado por las diferentes creencias, valores, etc., basados en un modelo mental que cada persona y su cultura posee. Para el autor la cultura de un individuo influirá en el modo de concebir la realidad.

A su vez, Newmark (1987-1995) comparte con Katan la definición de cultura entendida como un carácter local, las culturas de las distintas civilizaciones, y define que la cultura es el estilo de vida

particular de una sociedad cuya lengua es el vehículo que manifiesta dicho estilo de vida (Newmark 1987-1995: 133).

Su visión de cultura se fundamenta precisamente en la contraposición de las distintas costumbres, valores morales, técnicas, entre otros aspectos de las distintas comunidades. Todo rasgo que se perciba de una civilización particular constituirá una *palabra cultural*. De esta manera, el autor diferencia el *lenguaje universal y personal* (ideolecto) del *lenguaje cultural* (Newmark, 1987-1995: 133-134)

En concreto destacamos la relación que establece este autor entre la cultura y el lenguaje acorde con lo dicho en anteriores apartados sobre el *código lingüístico* como difusor primordial de la cultura en cualquier texto.

Por otra parte, y secundando la idea de Newmark, Molina (2006: 20) afirma que la lengua es el único instrumento que hace posible la aparición de la cultura.

En nuestro caso, concebimos la cultura como un rasgo propio de cada una de las comunidades humanas. De esta forma se definirá como el conjunto de creencias, costumbres, valores y conocimientos pertenecientes a una sociedad que se manifiestan a través de la lengua.

Por último, Pedersen (2011: 48) apunta que la simbiosis entre cultura y lengua se transmite a través del lenguaje por medio de los *culturemas*. Para Pedersen (2011: 43) estos representan un problema de traducción en tanto que el traductor no solo debe conocer los idiomas fuente y meta a la perfección, sino que también debe dominar ambas culturas y mediar entre ellas.

2.5.2. Definición de culturema

No existe un consenso claro para nombrar ni definir las referencias culturales, según afirma Molina (2006: 77). La autora acuña el término culturema para referirse a los referentes culturales por dos razones: se basa en la nomenclatura de Nord y, además, piensa que resulta más esclarecedor utilizar una única palabra (Molina: 2001: 89). Optaremos por su nomenclatura precisamente por ser sencilla, tal y como dicta su segundo motivo.

En cuanto a su definición, Santamaría (2001: 237) los considera objetos y eventos propios de una cultura determinada que son intrínsecos en la sociedad. Tanto Santamaría (2001: 239) como Martínez (2008: 106) piensan que se puede dar la circunstancia de que ambas culturas, origen y meta, compartan referentes. Esto podría darse con el concepto de *Navidad*, fiesta religiosa común en los países cristianos.

Molina (2001: 89) establece una definición de culturema que engloba tanto a los elementos lingüísticos como a los paralingüísticos que tengan una carga cultural. En sus propias palabras: «entendemos por culturema un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural

específica en una cultura y que, al ser transferido a otra cultura, puede provocar una transferencia nula o distinta al original». También afirma que los culturemas tienen un componente dinámico, es decir, solo se puede concebir su existencia dentro de un contexto (Molina, 2001: 90). Su propuesta está estrechamente relacionada con el proceso de traducción, mediante el cual el culturema se evaluará según esté en el texto origen o el texto meta.

Así pues, se modificará el modelo de Molina (2001) por considerarlo el más completo y por su carácter dinámico con las ideas de Santamaría (2001) y Martínez (2008). De esta forma definiremos culturema como un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura o que puede ser compartido por más de una cultura y que, al ser transferido a otra cultura, puede provocar una transferencia nula, igual o distinta al original.

2.5.3. Clasificación de culturemas

Una vez aclarado el concepto de culturema, es oportuno efectuar un repaso de algunas de las clasificaciones de culturemas que se han hecho a lo largo de la historia, tales como las de Molina (2001), Newmark (1987-1995) e Igareda (2011) para posteriormente elegir la más conveniente para nuestro trabajo. Como afirma Molina (2006: 77) las propuestas de clasificación de los culturemas son «más dispares entre sí» que las de nomenclatura y definición.

Newmark (1987-1995: 135) las agrupa en cinco grupos: la *ecología* que comprende la flora, fauna, vientos, etc.; la *cultura material* como los productos u objetos como la comida, bebida, ropa, casas y transporte; la *cultura social* que abarca el trabajo y el recreo; las *organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos y conceptos*; y los *gestos y hábitos*. De su propuesta, destacamos la *cultura material* al ser un campo que permite incorporar una gran variedad de culturemas.

Una de las últimas clasificaciones ha sido la expuesta por Igareda (2011: 19-21) que basa su propuesta, entre otros autores, en Newmark (1987-1995) y establece dos categorizaciones según el tema y el área. Además, añade a su taxonomía aspectos como los culturales y el humor. Son las siguientes:

- Ecología: topografía, meteorología, biología, ser humano.
- Historia: edificios históricos, acontecimientos, personalidades, conflictos históricos, mitos, leyendas, héroes, perspectiva eurocentrista de la historia universal (u otro), historia de la religión.
- Estructura social: trabajo, organización social, política, familia, amistades, modelos sociales y figuras respetadas, religiones oficiales o preponderantes.
- Instituciones culturales: bellas artes, arte, cultura religiosa, creencias, tabús.

- Universo social: condiciones y hábitos sociales, geografía cultural, transporte, edificios, nombres propios, lenguaje coloquial, sociolectos, idiolectos, insultos, expresiones, costumbres, organización del tiempo.
- Cultura material: alimentación, indumentaria, cosmética, tiempo libre, objetos materiales, tecnología, monedas, medidas, medicina.
- Aspectos lingüísticos, culturales y de humor: tiempos verbales, verbos determinados, adverbios, nombres, adjetivos, expresiones, elementos culturales muy concretos, expresiones propias de determinados países, juego de palabras, refranes, frases hechas, humor.

Su propuesta es muy detallada, pero resulta algo compleja y dificultaría la tarea de clasificación. No nos parece práctico la inclusión de una categoría entera para las *instituciones* culturales que deberían tratarse como una subcategoría. Tampoco estamos de acuerdo con la incorporación de los *tabús* y *creencias* en este campo, pues no guarda estrecha relación con el *arte* y las *bellas artes*. En cuanto a la *cultura religiosa*, también la separa en las categorías de *estructura social e instituciones*, idea que no nos parece coherente. Por último, incluir aspectos lingüísticos como los insultos en el *universo social* no es lo más adecuado porque, aunque son expresiones sociales, deberían ir en el apartado de *aspectos lingüísticos, culturales y de humor*.

Por último, encontramos la propuesta planteada por Molina (2001: 91-92) que establece una clasificación de la que destacamos dos criterios:

- Recurre a un mínimo de categorías para que la clasificación sea más flexible.
- Prescinde de cuestiones que no sean estrictamente culturales.

Además, Molina (2001: 95) introduce otra categoría llamada *interferencias culturales* consistente en «la disfunción de un concepto entre las culturas origen y meta por estar asociado a connotaciones culturales distintas en cada una de las lenguas y culturas». Molina (2006: 83-84) establece dos tipos de interferencias: los *falsos amigos culturales* que refieren a una palabra cuyo significado es el mismo, pero cuya connotación cultural cambia de una lengua a otra y las *injerencias culturales* cuando aparecen culturemas propios de la cultura meta en el texto origen. De esta forma se presenta su propuesta de clasificación:

Medio natural	Flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, vientos, paisajes (naturales y creados), topónimos
Patrimonio cultural	Personajes célebres (reales o ficticios), hechos históricos, conocimiento religioso, festividades, creencias populares, folklore obras y monumentos emblemáticos, lugares conocidos, nombres propios, utensilios, objetos, instrumentos musicales, técnicas empleadas en la explotación de la tierra, de la pesca, cuestiones relacionados con el urbanismo, estrategias militares, medios de transporte, etc.
Cultura social	Convenciones y hábitos sociales: el tratamiento y la cortesía, el modo de comer, de vestir, de hablar, costumbres, valores morales, saludos gestos, la distancia física que mantienen los interlocutores, etc.
	Organización social: sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, pesos y medidas, eras, etc.
Cultura lingüística	Transliteraciones, refranes, frases hechas, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, blasfemias, insultos, etc.
Interferencia cultural	Falsos amigos culturales e injerencia cultural

Figura 9: Propuesta de clasificación de ámbitos culturales de Molina (2001: 97-98)

Molina concibe una taxonomía sencilla que aglutina todo tipo de culturemas de una manera flexible. Además, destacamos la inclusión de sus *interferencias culturales* por ser una aportación novedosa a las taxonomías tanto pasadas como posteriores,

Por lo tanto, se ha elegido su propuesta al ser sencilla e intuitiva y no presentar incoherencia por sus categorías flexibles que permiten la inclusión de culturemas de forma eficaz y sin riesgo de error. Además, también se escoge esta clasificación por su planteamiento de *interferencias culturales*, así como por el concepto que tiene la autora de una clasificación dinámica donde el culturema es estudiado según el contexto.

2.5.4. Técnicas y métodos para la traducción de culturemas

Las técnicas de culturemas están conectadas las propuestas de nomenclatura de los referentes culturales. Existen muchos estudios que han abordado este tema, tanto a nivel de traducción general como especializada, véase la traducción audiovisual cuyas aportaciones ya se han recogido en nuestro apartado *Técnicas de traducción para el doblaje*. En esta sección se añadirán a las técnicas de los autores más emblemáticos como Newmark (1987-1995) y Molina (2001) aportaciones más recientes como las de Marco (2004) y Pedersen (2005).

Newmark (1987-1995: 117) establece una diferencia entre *métodos* y *procedimientos* de traducción. Los primeros atañen a los textos mientras que los segundos son relativos a las oraciones y unidades lingüísticas pequeñas. Sus *procedimientos* o *técnicas* son los siguientes: *traducción literal, transferencia, naturalización o préstamo adaptado, equivalente cultural, equivalente funcional, equivalente descriptivo, sinonimia, traducción directa o calco, transposición, modulación, traducción reconocida, etiqueta de traducción, compensación, análisis componencial, reducción y expansión, paráfrasis, equivalencia, adaptación, dobles y notas, adiciones y glosas* (Newmark, 117-129).

Su clasificación es bastante extensa, pero resulta algo compleja con la aportación de tantas técnicas de *equivalentes* que dificultan la comprensión de lo que es una *equivalencia*. Por otra parte, nos parece más eficiente agrupar en una sola técnica las *notas*, las adiciones que añadan información relevante y las *glosas* y no considerarlas como técnicas independientes.

Por su parte, Molina (2001) recoge la aportación de Vinay y Darbelnet (1995) y Newmark (1987-1995), entre otros autores, para establecer un consenso de las propuestas planteadas en el siglo XX, pero centradas en la traducción de culturemas. Molina (2001: 112-113) llega a la conclusión de que las técnicas de traducción no se deben valorar fuera de contexto, por lo que propone una visión dinámica y funcional de estas. Estipula dieciocho técnicas: *adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, comprensión lingüística, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, reducción, substitución, traducción literal, transposición y variación* Molina (2001: 116-117).

Se comprueba que su propuesta contempla técnicas como la *creación discursiva* que será de mucha utilidad en nuestro trabajo. Esta propuesta servirá de base para Ferriol (2006), autor que hemos elegido anteriormente para establecer nuestra clasificación.

Por otra parte, Marco (2004) apunta que la traducción de culturemas no depende exclusivamente del grado de familiarización que tiene el lector meta o el grado de intervención del traductor, sino que también se ve afectada por el grado de *culturicidad* en cuanto se incurre en elegir un culturema como solución de traducción y por la cantidad de información que un receptor meta necesita en comparación con los receptores del original. Esta observación es importante en este trabajo, ya que también analizaremos si un culturema conservado en el texto meta es identificado como tal en la cultura receptora.

Por último, Pedersen (2005) presenta una serie de técnicas que él llama *estrategias*, orientadas según se acerquen al texto fuente como la *retención del culturema*, la *especificación* en las que se incluyen la *explicitación* y la *adición* y la *traducción directa*; y según el texto meta como la *generalización*, la *sustitución* y la *omisión*.

Una vez recogidas las distintas técnicas, nos centraremos en los métodos literales u oblicuos de Vinay y Darbelnet (1995), es decir, en la tendencia a respetar el texto fuente o acercarlo al texto meta.

Martínez (2006) se basa en estos métodos y define los términos *extranjerización* y *familiarización* como los métodos que mantienen el culturema o que lo sustituyen por otro conocido por la cultura meta respectivamente.

El autor expone los riesgos de los dos métodos. Si bien con la *extranjerización* se puede incurrir en la pérdida del efecto humorístico al ser desconocido el culturema por parte del público meta, el método *familiarizante* puede traicionar ese sabor local y, lo más problemático, incidir en una *nativización* cuando el culturema sustituido es exclusivo de la cultura meta, lo que provoca una falta de credibilidad al oírlo de los labios del actor de pantalla. En palabras del autor se trata de una «familiarización excesiva» que resta credibilidad a la traducción.

Por último, Ferriol (2006: 8-9) también propone la *neutralización*, a medio camino entre los otros dos métodos, en el que el culturema se omite bien mediante una explicación de su significado o mediante su sustitución por una palabra más general o universal que no tenga una carga cultural. Trabajaremos con estos tres métodos por considerar que cada uno de ellos va a tener un peso relevante en nuestro futuro análisis.

3. Marco práctico

3.1. Análisis de la *sitcom* de *Los Simpson*

En este capítulo se analizará la parte práctica en la que se hará uso de la serie *Los Simpson* (Groening, 1989) para comprobar si se producen cambios en el trasvase de culturemas a nivel diatópico y diacrónico.

3.1.1. La serie

Los Simpson (Groening, 1989)⁷ es una serie animada estadounidense creada por el dibujante, productor de televisión y escritor Matt Groening y producida por 20th Century Fox Television y Gracie Films. Actualmente se emite en su versión original en la cadena FOX en Estados Unidos, en las cadenas Channel 4 y Sky1 en Reino Unido y en Network 10 en Australia.⁸

Con veintiocho temporadas desde su estreno en 1989 la serie ha sabido adaptarse a los nuevos tiempos por medio de la inclusión de temáticas de plena actualidad, así como de mejoras de las

⁷ Estamosrodando. (2017). *Los Simpson*. Recuperado de <http://tv.estamosrodando.com/series/los-simpson/> [Consulta: 3 de mayo de 2017]

⁸ Simpsons Wiki. *Real Life TV Channels*. Recuperado de http://simpsons.wikia.com/wiki/Category:Real_Life_TV_Channels [Consulta: 28 de junio de 2017]

técnicas de producción 3. La duración de los capítulos no ha cambiado a lo largo de la temporada siendo de veintidós minutos de media. La cantidad de capítulos por cada temporada estriba entre los veinte y veinticinco con excepción de la primera temporada, bastante más corta con un total de trece capítulos.

La emisión en España de la serie comenzó en TVE 1 en 1991, TVE 2 entre 1991 y 1994 para finalmente formar parte de la parrilla de Antena 3, que ha sido la principal cadena en emitir la serie Martínez (2008: 191-192). De hecho y como explica el autor, la cadena alcanzó un acuerdo con Twentieth Century Fox para obtener la emisión exclusiva en España de todos los episodios mientras la serie siga realizándose. El horario actual ocupa la franja del mediodía de dos a tres de la tarde. Tampoco podemos olvidarnos de la emisión de la serie por parte del canal FOX España que proporciona la opción de disfrutarla en versión original subtitulada (Martínez, 2008: 192).

La traductora de la serie para España es María José Aguirre de Cárcer y el *doblaje* propiamente dicho se lleva a cabo en los estudios Abaira en Madrid⁹. Estos estudios siempre intentan mantener el nombre de los personajes en su versión original. La plantilla con los actores encargados de darles voz en la versión castellana no ha sufrido demasiados cambios a lo largo de estos veintiséis años, aunque cabe mencionar la muerte de Carlos Revilla que doblaba a Homer Simpson desde la temporada primera hasta la undécima. En su lugar, fue reemplazado por Carlos Ysbert que también asumió la tarea de director que ostentaba Revilla (Martínez, 2008: 193). La voz de Marge es de la actriz de doblaje Margarita de Francia, la de Bart Simpson de Sara Vivas y la de Lisa Simpson la de Isacha Mengíbar (Martínez, 2008: 193).

En México¹⁰, los Simpson se emiten por la cadena FOX y por la local Azteca 7. Los primeros actores de doblaje encargados de dar voz a los personajes en México no corrieron la misma suerte que en España. A finales de 2004, hubo una disputa entre el estudio de grabación de la serie *Grabaciones y Doblajes S.A* y los actores de doblaje. Estos últimos pertenecían a la Asociación Nacional de Actores (ANDA) y no querían que el estudio anulara una cláusula del contrato que estipulaba que solo podían encargarse del doblaje los actores pertenecientes a esta asociación. El estudio, por su parte, quería contratar a un 75% de los actores de la ANDA y a un 25 % de actores autónomos. Al no haber un acuerdo, los actores realizaron una huelga en 2005. Como consecuencia, la FOX ordenó que la serie fuera doblada por otros actores al no estar el doblaje de la temporada decimosexta disponible a tiempo, despidiendo de esta forma a la mayoría de los actores originales. Los actores que doblan las voces de Homer, Marge, Bart y Lisa en la actualidad son por este orden: Víctor Manuel Espinoza, Marina Huerta que se encarga de las voces de Marge y Bart y Nallely

⁹ Eldoblaje.com. (2017). *Los Simpson*. Recuperado de <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=32>

¹⁰ WikiSimpsons. (2017). *México*. Recuperado de <http://es.simpsons.wikia.com/wiki/M%C3%A9xico>

Solís¹¹. No se ha podido encontrar información del traductor o traductores encargados del doblaje en México.

- Argumento y contextualización

Los Simpson (Groening, 1989) puede considerarse una de las primeras series de animación que se encuadra en una comedia de situación. Trata sobre la vida de una familia tradicional media americana formada por el padre Homer, la madre Marge, y los tres hijos, Bart, Lisa y la bebé Maggie. A lo largo de sus episodios, los personajes van exponiendo temas tanto familiares como de carácter más social candentes en la actualidad, mediante situaciones más o menos disparatadas caracterizadas por una gran dosis de humor.

El éxito de los Simpson se basa precisamente en ese humor a modo de sátira de la sociedad norteamericana principalmente, pero también de todo tipo de sociedades como por ejemplo la musulmana. Uno de los medios que utiliza la serie para provocar comicidad es la incorporación de referencias culturales. No obstante, a pesar de la cultura globalizada influenciada principalmente por la sociedad norteamericana, el espectador de la cultura meta no siempre identificará esa marca cultural. Es más, *Los Simpson* es una serie de gran contenido intelectual, no todos los referentes son explícitos, por lo que incluso a un americano medio pueden pasarle desapercibidas algunas de las referencias más sutiles. Por ejemplo, en el capítulo tercero de la vigésima temporada se hace mención a la banda londinense Fleetwood Mac, banda que no goza de una gran popularidad como sucede con otras de éxito mundial como los Rolling Stones. En este caso el espectador norteamericano también puede ignorar este culturema si no es fan de la banda o no es un gran entusiasta de la música rock.

Sin embargo, no todo son buenas críticas para la serie, ya que esa sátira social se ha visto como un arma de doble filo para la producción. Por una parte, Neumann (1996) afirma que hay autores que denuncian que la serie fomenta valores como la inmoralidad, la agresión, la falta de respeto por la autoridad, etc. Sin embargo, opinamos que la serie satiriza parte de esos problemas sociales no solo señalando a la autoridad dominante ejecutora pertinente de ese mal sino por medio de los personajes, lo que hace que la sátira sea fidedigna al culpabilizar las conductas de los personajes cuando corresponda. De acuerdo con lo expuesto por Kippen (1999) *Los Simpson* (Groening, 1989) persigue mostrar una falta de respeto sana a todo lo que Estados Unidos aprecia, aunque siempre tratando de marcar el límite a lo satíricamente correcto.

¹¹ Doblaje Wiki (2017). *Los Simpson*. Recuperado de http://es.doblaje.wikia.com/wiki/Los_Simpson

- Los personajes

A continuación, se describen los personajes principales de la serie que representan los valores y defectos de la sociedad estadounidense:

Homer Simpson es el padre de la familia Simpson. Homer es un personaje curioso, puede ser buen padre, buen marido, pero también es un vago, borracho y egoísta. De esta manera, se describe a un personaje que no es perfecto pero que también tiene su lado positivo. En muchas ocasiones Homer es retratado al principio de los capítulos con prejuicios racistas y homófobos, pero a medida que el capítulo avanza va recapacitando para volverse un abanderado de la causa.

Marge Simpson es la madre de la familia. Se la representa como una mujer cabal, sensata y en cierta manera, abnegada esposa. Marge siempre ha querido ser pintora, pero ha elegido el modelo tradicional que la convierte en ama de casa. De este modo, la serie relata la frustración a la que gran parte de las mujeres se han visto sometidas al no poder realizar sus sueños por escoger un modo de vida clásico. Marge también presenta dualidades, puede que muchas veces se la vea como la voz de la conciencia de Homer, pero tiene sus debilidades y adicciones, ya que en un episodio se descubrió que era ludópata y en otros se reflejó que tiene una personalidad adictiva más allá del juego.

Bart Simpson es el hijo rebelde de la familia. Su personaje se podría decir que representa la parte más crítica hacia lo que la autoridad adulta espera de los jóvenes (Neumann, 1996).

Lisa Simpson es la hija intelectual de la familia, objetora de conciencia de muchos temas como la defensa de la naturaleza, del conocimiento y de los oprimidos. En muchas ocasiones se siente incomprendida en el pueblo donde vive. Aquí podemos comprobar cómo las sociedades pequeñas son más cerradas y les cuesta más aceptar a gente que se salga de lo marcado.

Maggie Simpson es la hija más pequeña de los Simpson, nunca habla, pero ha demostrado en numerosas situaciones que posee una gran inteligencia.

A la familia se le suman otros personajes como su vecino fanático religioso Ned Flanders; el jefe de Homer, el señor Burns; las hermanas de Marge, Patty y Selma; el director del Colegio de Primaria de Springfield Seymour Skinner; la profesora Edna Krabappel; el payaso Krusty; el dueño del badulaque Apu; el reverendo Lovejoy; el doctor Hibbert y otros.

3.1.2. Metodología

El presente trabajo se realizó con el objetivo de hacer un análisis sobre el trasvase de culturemas de un guion de doblaje de la serie *Los Simpson* (Groening, 1989) según las variantes diatópica y diacrónica. Como mis lenguas de trabajo son el inglés y el español, se procedió a seleccionar las variantes diatópicas del castellano peninsular y mexicano mediante el análisis de la primera y la vigésima temporada con el fin de establecer un periodo amplio que diera margen a la aparición de esos posibles cambios diacrónicos.

En primer lugar, se optó por recopilar la transcripción original de ambas temporadas en Internet¹². Como esas transcripciones no ofrecían el nombre de los personajes que aparecían en los capítulos ni tampoco venían temporizadas se tuvieron que visionar¹³ para incluir estos datos, además de para cotejar si había incongruencias entre la transcripción y lo escuchado en los capítulos. Después, se procedió a ver las dos temporadas en español de España¹⁴ y transcribirlas, ya que no contábamos con las transcripciones en Internet. El problema que surgió fue que, si bien en un principio los capítulos estaban disponibles en la web, pronto desaparecieron, por lo que solo se finalizó de transcribir el primer capítulo. Fue gracias a las grabaciones de las dos temporadas que fueron emitidas por televisión que se pudo terminar la tarea de transcripción. Con el español mexicano¹⁵ hubo más suerte, pues se visualizaron y transcribieron ambas temporadas fácilmente al estar los capítulos disponibles en línea.

Una vez recopilados los tres corpus se procedió a extraer los culturemas. Primero se identificaron los culturemas de la versión original. A continuación, se realizó la misma operación para los de las dos variantes de español. Durante el proceso de extracción en las versiones dobladas no solo se obtuvieron los culturemas traducidos correspondientes del original, sino que también se buscó posibles culturemas que solo estuvieran en estas versiones.

Después de extraer los culturemas se recopiló la bibliografía que permitiera crear el *Marco teórico* y que pudiera servir para establecer una clasificación de los culturemas. Posteriormente se dispuso una hoja de cálculo en la que aparecían los culturemas en las tres versiones junto con los *ámbitos culturales*, las *subcategorías* de dichos *ámbitos*, las *técnicas* y los *métodos* empleados en su trasvase.

Tras su clasificación se procedió a desarrollar la parte práctica donde se describe la tipología de *Los Simpson* (Groening, 1989), que atendiendo a los autores revisados en el *Marco teórico* se

¹² Springfield! Springfield!. *The Simpsons Episode Scripts*. Recuperado de http://www.springfieldspringfield.co.uk/episode_scripts.php?tv-show=the-simpsons [Consulta: 6 de mayo de 2017]

¹³ FMovies. (2016). *The Simpsons-Season*. Recuperado de <https://www3.fmovies.io/watch/the-simpsons-season-1-episode-10-homer-s-night-out.html> [Consulta: 6 de mayo de 2017]

¹⁴ Antena 3 televisión. (2017). Recuperado de <http://www.antena3.com/series/los-simpson/> [Consulta: 6 de mayo de 2017]

¹⁵ Simpsonizados. *Temporadas 1 y 2*. Recuperado de <https://www.simpsonizados.org/> [Consulta: 6 de mayo de 2017]

encuadraría dentro del macrogénero dramático narrativo al tratarse de una ficción, cuyo género sería el de serie, en concreto una *comedia de situación*, género proclive a ser doblado que goza de gran popularidad en la televisión. Dentro de las *comedias de situación*, la serie pertenece a la *comedia de situación de clase trabajadora* porque posee una visión crítica y satírica de la sociedad, y a la *comedia coral*, ya que los capítulos no se centran únicamente en los miembros de una familia sino en todo su entorno.

El foco comunicativo primario de la serie es el *narrativo* porque cuenta una historia, y el secundario es el de *entretener* y *aleccionar* por medio de esa crítica a la sociedad. En cuanto al público, gusta tanto a niños como a adultos, por lo que los seguidores de la serie son bastante heterogéneos y abarcan un amplio abanico de edades.

El registro más empleado es el lenguaje coloquial, aunque también podemos percibir un registro más formal como el empleado por el señor Burns que además está dotado de arcaísmos propios de la mitad del siglo XX. Por otra parte, la serie cuenta con numerosas temáticas como la crítica social a Estados Unidos y al capitalismo en general, al sistema educativo, la religión, temáticas familiares como el matrimonio, los hijos, etc.

En cuanto a la predominancia de *códigos* y *canales*, la serie contiene gran cantidad de *código verbal*, propio de las *comedias de situación* donde la importancia radica en el diálogo. En cuanto al *canal* es el *acústico* el mayoritario al predominar el sonido sobre la imagen.

Relativo al proceso de traducción, el doblaje de la serie al español de España y México es *intrasemiótico* porque se realiza con el mismo *código*, el *lingüístico*. En cuanto al número de *canales*, se trata de una traducción *isosemiótica*, pues el texto meta contiene los mismos *canales* de difusión que el original: el *acústico* y el *visual*. Por otra parte, se trata de una traducción *interlingüística* al producirse una traducción de un idioma a otro, inglés a distintas *variedades* del español. Por último, es una *traducción convencional* al ajustarse fielmente al guion original en la medida de lo posible.

Después, en la segunda parte del *Marco práctico*, se procedió a recabar los resultados obtenidos de la clasificación de la hoja de cálculo para poder analizar el trasvase de culturemas según el *ámbito* y las *técnicas* de traducción en sus variantes diatópicas y diacrónicas.

Para finalizar, se expondrá una conclusión que responda a la hipótesis principal y que confirme los objetivos propuestos en el presente trabajo.

3.1.3. Análisis de los culturemas

A continuación, se proporciona una leyenda con las siglas de los *ámbitos* y las *técnicas* empleados para este trabajo y su correspondiente significado al adaptar las clasificaciones propuestas en el *Marco teórico* según lo analizado en nuestro trabajo.

En el caso de los *ámbitos culturales*, se han visto reducidas varias subcategorías, por lo que se presenta la tabla adaptada:

PC	Patrimonio cultural	MN	Medio natural
CR	Cultura religiosa	T	Topónimos
CM	Cultura material	GN	Gentilicios
PF	Personajes famosos	FF	Flora y fauna
ME	Monumentos emblemáticos	CONS	Constelaciones
LC	Lugares conocidos	CL	Cultura lingüística
F	Festividades	FR	Fraseología
FOLK	Folklore	INT	Interjecciones
CS	Cultura social	INS	Insultos
SE	Sistema educativo	MG	Metáforas generalizadas
SL	Sistema legal	IC	Interferencias culturales
TC	Tratamiento y cortesía	INJ	Injerencias
VM	Valores morales		

Figura 10: Leyenda de ámbitos culturales

En cuanto a las técnicas están todas a excepción de la *compresión*, la *substitución* y la *omisión*, esta última una técnica muy abrasiva de la que no se ha encontrado ningún ejemplo, ya que las elisiones encontradas corresponden a la técnica de la *reducción*.

A	Adaptación	P	Préstamo
AMPL	Ampliación	PART	Particularización
AMPLIF	Amplificación	R	Reducción
CALC	Calco	TL	Traducción literal
CD	Creación discursiva	TPP	Traducción palabra por palabra
D	Descripción	TRANS	Transposición
EA	Equivalente acuñado	TUU	Traducción uno por uno
G	Generalización	V	Variación
MOD	Modulación		

Figura 11: Leyenda de técnicas de traducción

3.1.3.1 En base a los ámbitos culturales

En este apartado se analizarán las categorías de culturemas de los cuatro *ámbitos culturales* según la temporada primera y vigésima tanto en español de España como en español de México. Posteriormente se harán *comparativas diastráticas* y *diatópicas* de los ámbitos y de los métodos

utilizados. Iremos de menor a mayor en nuestra ordenación de los ámbitos con el fin de terminar con los más representativos.

3.1.3.1.1 Primera temporada en España

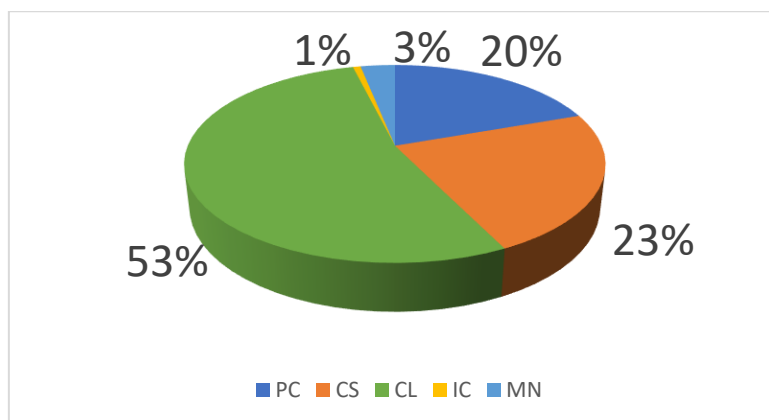


Figura 12: Ámbitos culturales de España de la 1ª temporada

En esta primera temporada en España destaca el ámbito de la *cultura lingüística*, con un 53 %, debido a la gran cantidad de interjecciones utilizadas a lo largo de la temporada. Seguidamente, y con resultados muy parejos, aparece la *cultura social* y el *patrimonio cultural* con un porcentaje del 23 % y 20 %, que responde al abundante uso de *fórmulas de cortesía* y referencias a la cultura popular respectivamente y el *folklore*. Por último, se presentan por este orden, con un 3 %, el *medio natural*, ámbito bastante escaso que no suele presentar temáticas muy recurrentes en la serie y, por último, con un 1 % la *interferencia cultural*, ámbito que siempre suele tener una nula representación.

- **Interferencia cultural**

El ámbito de *interferencia cultural* siempre es escaso por la dificultad de encontrar culturemas cuyo origen forme parte de las culturas de llegada. Por ello, se ha hallado un único ejemplo de *injerencia*.

TIPO	Injerencia cultural
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:01:30/00:01:37
ORIGINAL	MR. LARGO: <i>Now presenting Lisa Simpson as Tawanga, the Santa Claus of the South Seas.</i>
TRADUCCIÓN	SR. LARGO: Y ahora Lisa Simpson como Tawanga, el Papá Noel de los Mares del Sur ¹⁶ .

Figura 13: Ejemplo de Interferencia cultural de España de la 1ª temporada

¹⁶ La expresión *Mares del Sur*, el océano Pacífico, procede de las primeras exploraciones españolas hacia las Américas. Su descubridor fue Vasco Núñez de Balboa que acuñó dicho término después de apoderarse de sus aguas en nombre de la Corona de España. El País. (2013). *El polizón que descubrió la mar del Sur*. 27 de septiembre de 2013. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2013/09/24/eps/1380041626_164129.html. [Consulta: 2 de julio de 2017]

- **Medio natural**

El *medio natural* es el ámbito cultural menos recurrente en la primera temporada de España. La subcategoría que predomina son los *topónimos*, que cuenta en su haber con 12 ejemplos entre los que se pueden encontrar una predominancia de topónimos de ciudades estadounidenses más que de topónimos conocidos universales como nombres de países. De esta forma se muestra la influencia de la cultura norteamericana en este ámbito.

La predominancia de topónimos en comparación con el resto de subcategorías responde al hecho de que la serie concede gran importancia a la geografía política y también porque es más común en un diálogo, ya sea real o ficticio, como lo es un guion. Por ello, es habitual que aparezcan más referencias a ciudades en la conversación que a *constelaciones*, *animales* o *plantas*.

TIPO	Topónimo
CAPÍTULO - TIEMPO	2 - 00:04:44/00:04:51
ORIGINAL	BART: At 7:30 a.m., an express train travelling 60 miles an hour... leaves Santa Fe bound for Phoenix , 520 miles away.
TRADUCCIÓN	BART: Al mismo tiempo un tren de cercanías que viaja a 48 km por hora y transporta 40 pasajeros deja Phoenix con dirección a Santa Fe .

Figura 14: Ejemplo de Medio natural de España de la 1ª temporada

- **Patrimonio cultural**

Esta categoría es la que aglutina más elementos, tales como el *folklore*, los *monumentos emblemáticos*, las *técnicas*, la *tecnología*, los *acontecimientos históricos*, el *arte*, la *cultura material*, el *deporte* y los *personajes famosos*. Sin embargo, esta condición no ha sido suficiente para hacer de este ámbito una representación numerosa en esta primera temporada.

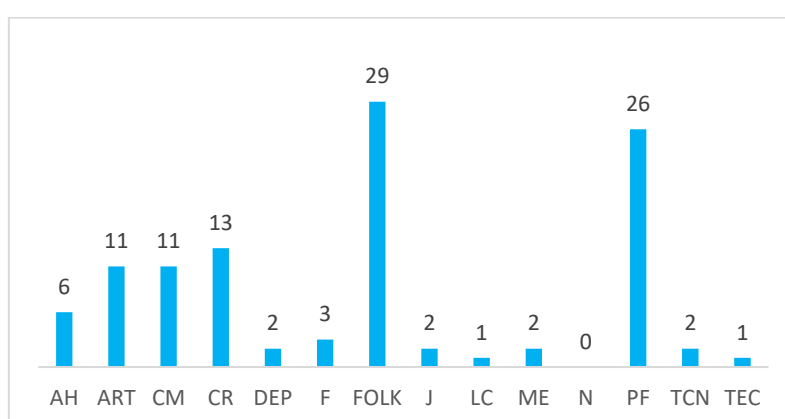


Figura 15: Patrimonio cultural del TM de España de la 1ª temporada

Las subcategorías que más destacan son el *folklore*, con 29 resultados debido, en parte al primer capítulo *Especial de Navidad*, donde encontramos muchos culturemas relativos al folklore navideño. Seguidamente obtenemos 26 resultados para los *personajes célebres*, tan asiduos en la cultura popular de Estados Unidos donde se enmarca la serie. A continuación, vemos una cierta

cantidad de culturemas correspondientes al *conocimiento religioso*, que cuenta con 13 resultados. Recordemos que la serie se sitúa en una sociedad occidental, en concreto la estadounidense, donde las referencias al cristianismo son numerosas. Además, la serie suele satirizar temas religiosos por lo que no es de extrañar que sea una de las subcategorías con más predominio. Con 11 resultados se presenta el *arte* y la *cultura material*. Es curioso que, en la *cultura material*, que aborda varios elementos, como las *marcas de productos*, los *alimentos*, *objetos* etc., solo se haya obtenido una cantidad de 11 culturemas. Sin embargo, es verdad que la categoría que goza de más referencias es el *folklore*, la cual cuenta con 27 elementos, por lo que es comprensible la baja cantidad en el resto de categorías.

TIPO	Folklore
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:00:53/00:01:08
ORIGINAL	STUDENT: <i>In Germany Santa servant Ruprecht gives presents to good children and whipping rods to the parents of bad ones.</i>
TRADUCCIÓN	ESTUDIANTE: En Alemania el sirviente de Santa, Ruprecht , da regalos a los niños buenos y varas para azotar a los padres de los malos.
TIPO	Personajes famosos
CAPÍTULO - TIEMPO	2 - 00:19:26/00:19:29
ORIGINAL	DR. PRYOR: <i>I see. Like Jane Goodall and the chimps.</i>
TRADUCCIÓN	DR. PRYOR: Entiendo. Jane Goodall y los chimpancés.
TIPO	Cultura religiosa
CAPÍTULO - TIEMPO	8 - 00:04:06/00:04:11
ORIGINAL	RADIO ANNOUNCER: <i>This could be the most remarkable comeback since Lazarus rose from the dead.</i>
TRADUCCIÓN	LOCUTOR DE RADIO: Está arrasando del todo, es el regreso más espectacular desde que Lázaro se levantó de su tumba.
TIPO	Cultura material
CAPÍTULO - TIEMPO	9 - 00:09:09/00:09:15
ORIGINAL	HOMER: <i>Now this is living, hey, kids? Hot pizza... the food of kings.</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: Ajá, esto sí que es vida chicos. Pizza caliente, comida de reyes.
TIPO	Arte
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:02:34/00:02:42
ORIGINAL	SKINNER: <i>The fifth grade will now favor us with a scene form Charles... uh... Dickens'... A Christmas Carol.</i>
TRADUCCIÓN	SKINNER: Los de séptimo nos ofrecerán una escena de Los Cuentos de Navidad de Charles Dickens.

Figura 16: Ejemplos de Patrimonio cultural de España de la 1ª temporada

- **Cultura social**

Este apartado se ocupa de múltiples aspectos que tienen que ver con la sociedad, desde los tipos de *organizaciones*, los *sistemas educativos*, *legales* y *políticos* a las *fórmulas de cortesía* y *tratamiento*.

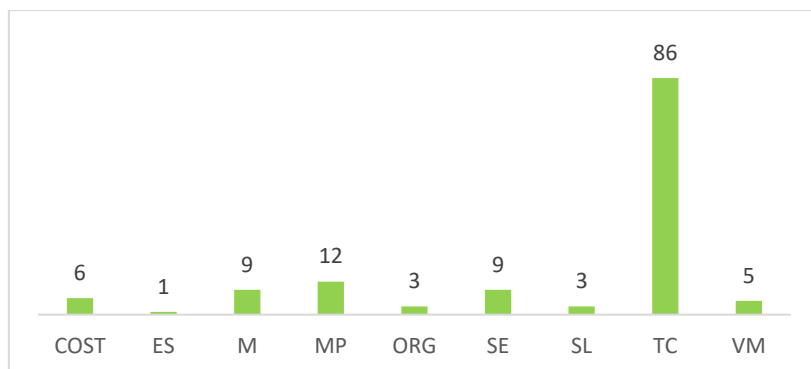


Figura 17: Cultura social del TM de España de la 1ª temporada

En este gráfico comprobamos por primera vez la gran diferencia que presenta el *tratamiento* y la *cortesía*, con 86 resultados hallados, en comparación con el resto de categorías. Esto se debe primordialmente a que la serie refleja las formas de tratamiento que las personas utilizan en su día a día, como los agradecimientos y saludos, que se repiten constantemente a lo largo de los episodios. En segundo lugar, están las *medidas y pesos* (12), donde destaca la repetición de la unidad del sistema anglosajón *miles*. En tercer lugar, el *sistema educativo* (9) cuyos culturemas aparecen principalmente en los episodios que vinculan a los hijos de los Simpson, Bart y Lisa, en edad escolar. Por último, la subcategoría de las *monedas* (9) hace referencia en casi todas las ocasiones al *dólar*, por lo que se trata de un culturema que se repite varias veces en los episodios.

TIPO	Tratamiento y cortesía
CAPÍTULO - TIEMPO	7 - 00:20:00/00:20:15
ORIGINAL	SCIENTIST: <i>Ladies and gentlemen, uh, distinguished colleagues.</i>
TRADUCCIÓN	CIENTÍFICO: Damas y caballeros, distinguidos colegas.
TIPO	Medidas y pesos
CAPÍTULO - TIEMPO	2 - 00:04:44/00:04:51
ORIGINAL	BART: At 7:30 a.m. , an express train traveling 60 miles an hour... leaves Santa Fe bound for Phoenix, 520 miles away.
TRADUCCIÓN	BART: A las siete treinta un tren expreso que viaja 96 km por hora deja Santa Fe con dirección a Phoenix a 836 km de distancia.
TIPO	Monedas
CAPÍTULO - TIEMPO	4 - 00:14:05/00:14:09
ORIGINAL	MARGE: <i>Forty-eight. Forty-nine. Fifty. Eighty-eight dollars and fifty cents.</i>
TRADUCCIÓN	MARGE: Cuarenta y ocho, cuarenta y nueve, cincuenta. Ochenta y ocho dólares y cincuenta centavos.
TIPO	Sistema educativo
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:01:52/00:02:01
ORIGINAL	SKINNER: Ah, the fourth grade will now favor us with a Melody...er...medley of <i>Holiday favorites.</i>
TRADUCCIÓN	SKINNER: Ajá, ¿no ha sido precioso? Y ahora Papá Noel de muchos países presentado por toda la clase de cuarto curso de EGB.

Figura 18: Ejemplos de Cultura social de España de la 1ª temporada

- **Cultura lingüística**

La *cultura lingüística* es el ámbito donde se han recogido más resultados. Las *interjecciones* (203) son los cultreemas más extraídos debido a que la lengua inglesa es muy rica en expresiones de este tipo y las incorpora a los diálogos de forma natural. De las interjecciones más empleadas se encuentran *well*, *now* y *okay*. En español su empleo es menor, sin embargo, como toda lengua que comunica y es expresiva, también aparecen con asiduidad.

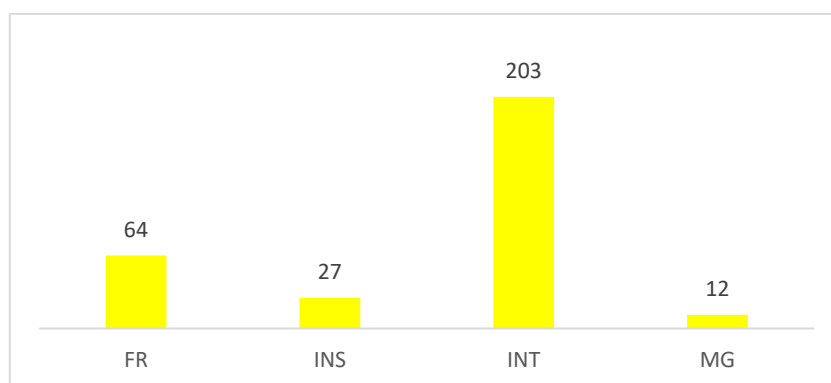


Figura 19: Cultura lingüística del TM de España de la 1ª temporada

En segundo lugar, tenemos la *fraseología* o expresiones lingüísticas, con 64 resultados, que también aportan riqueza y viveza a la lengua y que son comunes tanto en inglés como en español. De hecho, España posee en su haber un gran refranero. En tercer lugar, los 27 resultados corresponden al número de *insultos* hallados. En este caso, tanto el inglés como el español difieren en su utilización, siendo mucho más variado el inglés en su vocabulario que el español. Sin embargo, todos los insultos se han tenido que traducir por otros insultos, por lo que obtenemos una cifra que, si bien no es muy representativa, tampoco hay que desmerecerla. Por último, se obtienen 12 metáforas generalizadas, subcategoría menos típica, ya que en un diálogo no suele ser tan común su empleo como los de otras figuras retóricas.

TIPO	Interjecciones
CAPÍTULO - TIEMPO	6 - 00:04:33/00:04:39
ORIGINAL	PHYSICAL EDUCATION TEACHER: Now , let's see some enthusiasm. Play ball!
TRADUCCIÓN	PROFESORA DE EDUCACIÓN FÍSICA.: ¡ Venga , échale entusiasmo, a jugar!
TIPO	Fraseología
CAPÍTULO - TIEMPO	5 - 00:00:48/00:00:53
ORIGINAL	HOMER: Well, you see, boy, it never hurts to grease the wheels a little .
TRADUCCIÓN	HOMER: Sube aquí, hijo. Nunca está de más hacer un poco la pelota .
TIPO	Insultos
CAPÍTULO - TIEMPO	5 - 00:00:40/00:00:42
ORIGINAL	BART: Teacher's pet, apple polisher, butt kisser .
TRADUCCIÓN	BART: Pelotillera, enchufada de la profe, lameculos .

Figura 20: Ejemplos de Cultura lingüística de España de la 1ª temporada

3.1.3.1.2. Vigésima temporada en España

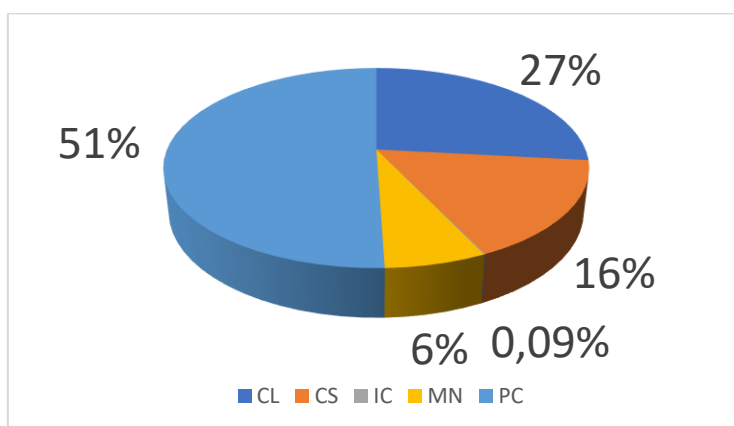


Figura 21: Ámbitos culturales de España de la 20ª temporada

En esta temporada el ámbito más predominante es el de *patrimonio cultural*, con un 51 %, cifra que obedece al hecho de las numerosas referencias a personajes famosos que experimenta la vigésima temporada. Le sigue la *cultura lingüística*, con un 27 %, cuya fuente primordial resulta del empleo abundante de *interjecciones*. Con un 16 % está la *cultura social* caracterizada por el empleo habitual de *fórmulas de tratamiento*. Con porcentajes bastante menores encontramos un 6 % para *medio natural* y un ínfimo 0,09 % para *interferencia cultural*, dos ámbitos que nunca son suficientemente representados en la serie.

- **Interferencias culturales**

En esta vigésima temporada el número de *interferencias culturales* se reduce a 2 resultados a pesar de contar con un número mayor de capítulos. Uno de los ejemplos es la *injerencia mimosa*, cóctel español que se consume sobre todo por la zona del Levante.

TIPO	Injerencia cultural
CAPÍTULO - TIEMPO	4 - 00:18:55/00:18:57
ORIGINAL	WINO: <i>Who wants a mimosa?</i>
TRADUCCIÓN	EBRIO: ¿Quién quiere una mimosa ?

Figura 22: Ejemplo de Interferencia cultural de España de la 20ª temporada

- **Medio natural**

En esta segunda temporada las referencias que constituyen el corpus para el ámbito *medio natural* corresponden en mayor medida a los topónimos (59), como era en el caso de la primera temporada. Al contrario de la primera temporada, la presencia de topónimos universales, ya sea de países con la aparición de Estados Unidos en contadas ocasiones o de ciudades estadounidenses conocidas mundialmente, como San Francisco o Nueva York, es mayor que los referidos a ciudades estadounidenses muy locales.

TIPO	Topónimo
CAPÍTULO - TIEMPO	2 - 00:17:04/00:17:24
ORIGINAL	LISA: <i>You've been flying south because you're migrating to...Machu Picchu, Peru?</i>
TRADUCCIÓN	LISA: ¿Vuelas al sur porque estás volando a Machu Picchu, Perú?

Figura 23: Ejemplo de topónimo de España de la 20ª temporada

- **Cultura social**

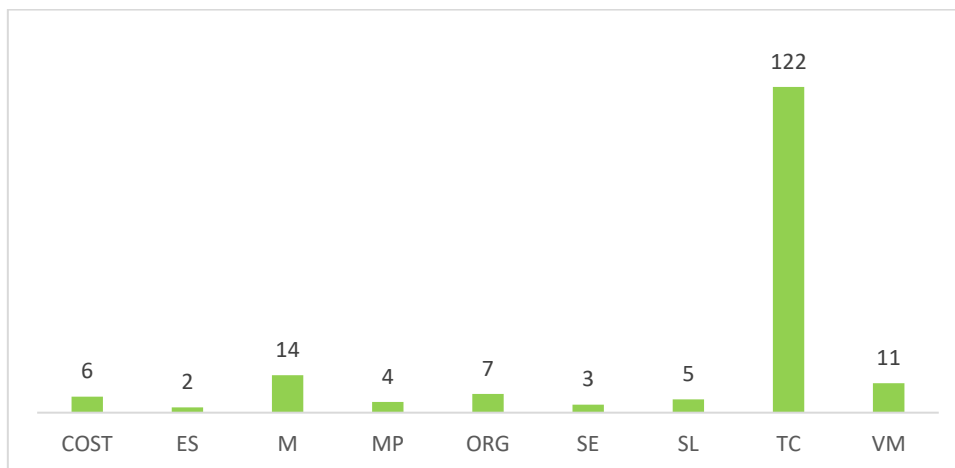


Figura 24: Cultura social del TM de España de la 20ª temporada

La *cultura social* de la vigésima temporada está claramente liderada por el *tratamiento y la cortesía*, tal y como pasaba en la primera temporada, con el resultado notable de 122 ejemplos, reflejo de la educación y la manera de relacionarse de una sociedad. Dentro de esta subcategoría destaca la proliferación de saludos y agradecimientos. En tercera posición queremos destacar los *valores morales* (11) que conforman la particular idiosincrasia de cada país y que revelan las opiniones sobre las diversas ideologías políticas, sociales y religiosas.

TIPO	Tratamiento y cortesía
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:03:33/00:03:35
ORIGINAL	MARGE: <i>Thank you so much, Mr.../PATRICK: Patrick Farrelly at you service.</i>
TRADUCCIÓN	MARGE: Se lo agradezco mucho, señor uhmm./PATRICK: Patrick Farrelly, para servirla.
TIPO	Valor moral
CAPÍTULO - TIEMPO	9 - 00:18:15/00:18:23
ORIGINAL	MR. BURNS: <i>Welcome to the American dream. A billionaire using public funds to construct a private playground for the rich and powerful!</i>
TRADUCCIÓN	SR. BURNS: ¡Bienvenidos al sueño americano ¹⁷ ! ¡Un mil millonario que emplea fondos públicos para la construcción de un lugar de ocio privado para ricos y poderosos!

Figura 25: Ejemplos de tratamiento y cortesía de España de la 20ª temporada

¹⁷ El sueño americano es un concepto muy arraigado en la sociedad estadounidense que contempla su país como una tierra de abundancia donde cualquiera puede progresar y cumplir los sueños. En la actualidad esta ideología recibe críticas por resultar deshonesto y truncan las expectativas de la población que no tiene las mismas oportunidades, véase por la educación que ha recibido, el estrato social, la raza, etc.

- **Cultura lingüística**

El segundo campo con más cantidad de culturemas es el de la *cultura lingüística*, con las *interjecciones* como las referencias más representativas en este corpus (191), entre las que destacan *well, now, really, you know, see* y *look*. En segundo lugar, con 52 resultados, se sitúa la *fraseología*, donde predominan las frases hechas. Por último, los *insultos* (39) suelen ser bastante variados y creativos.

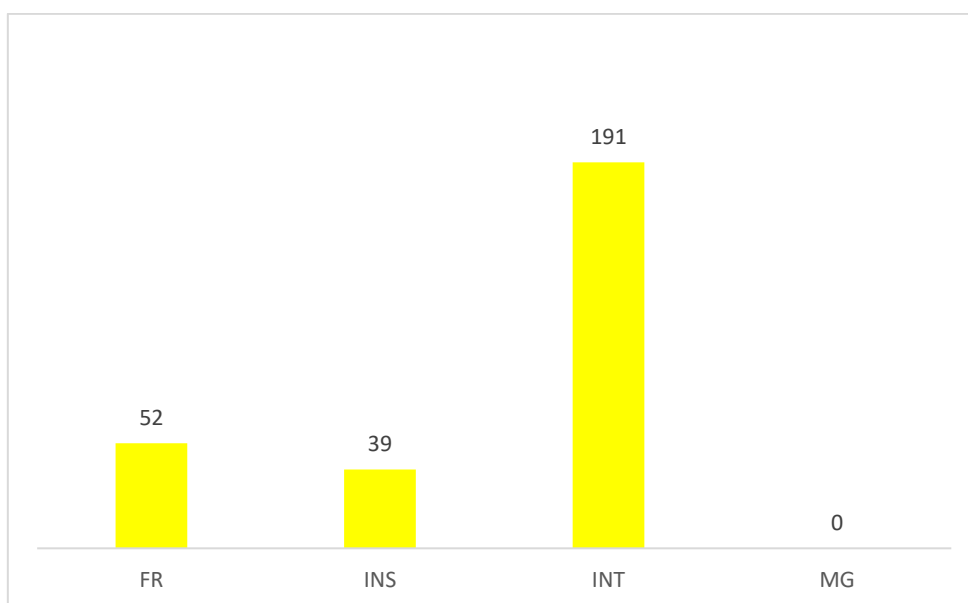


Figura 26: Cultura lingüística del TM de España de la 20ª temporada

TIPO	Interjecciones
CAPÍTULO - TIEMPO	8 - 00:07:54/00:07:58
ORIGINAL	HOMER: Really? <i>I thought it was Lisa with a beard of bees. Well, whatever. Brace yourself.</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: ¿Ah sí? Creía que era Lisa con una barba de abejas. Bueno , prepárate.
TIPO	Fraseología
CAPÍTULO - TIEMPO	8 - 00:13:35/00:13:39
ORIGINAL	MARK CUBAN: I'm out of my mind.
TRADUCCIÓN	MARK CUBAN: Estoy como una cabra.
TIPO	Insultos
CAPÍTULO - TIEMPO	9 - 00:01:56/00:02:00
ORIGINAL	BART: <i>Pardon me, master. But waht does a big fat wad like you know about Kung Fu?</i>
TRADUCCIÓN	BART: <i>Perdone maestro, pero, ¿qué sabe un tío foca como usted sobre Kung Fu?</i>

Figura 27: Ejemplos de Cultura lingüística de España de la 20ª temporada

- **Patrimonio cultural**

Conforme han avanzado las temporadas la serie ha ido incorporando cada vez más referencias del mundo de la cultura popular de Estados Unidos. Es precisamente por ello que la temporada veinte que data del 2008 esté llena de este tipo de culturemas.

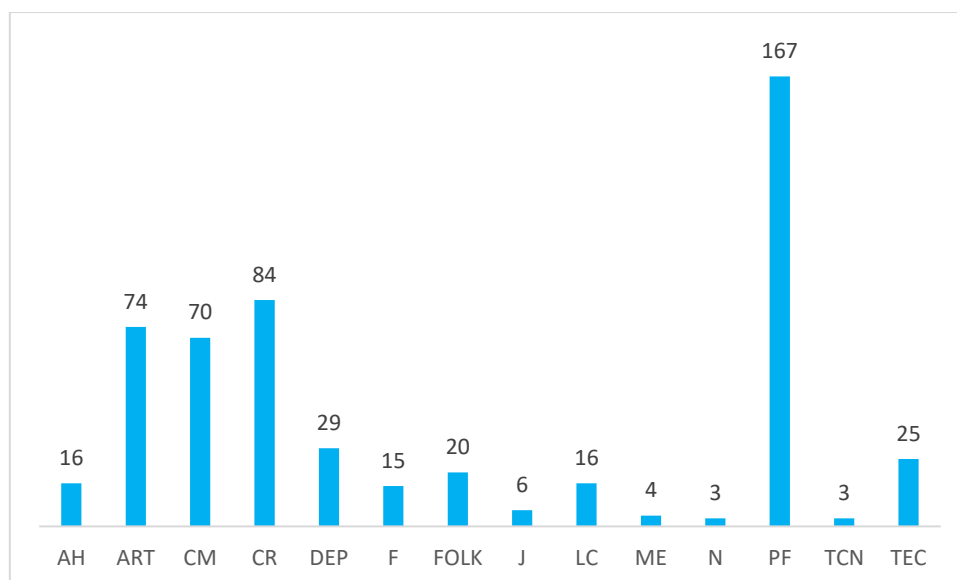


Figura 28: Cultura lingüística del TM de España de la 20ª temporada

En primera posición, con 167 resultados, nos encontramos con las referencias a *personajes famosos* reales o ficticios, máximo exponente de estas referencias de la cultura popular que estamos tratando entre las que se hallan celebridades del mundo del cine, la música, el arte, políticos, etc. En segundo lugar, encontramos el *conocimiento religioso* (84), uno de los temas recurrentes en esta serie, crítica con las distintas religiones. Otra observación que podemos tener en cuenta y que ha favorecido el voluminoso número de esta categoría es que en esta temporada a Flanders, el vecino religioso de Homer, se le da un peso más importante en diálogos repletos de alusiones al cristianismo. Además, se pueden observar constantes referencias al judaísmo y al islam. La primera propiciada por la gran comunidad judía que habita en los EE.UU. y la segunda mencionada por la polémica del terrorismo islámico que llega hasta nuestros días. En cuanto al cristianismo, hay alusiones a doctrinas como la baptista que, si bien en nuestro país no tiene apenas representación, en Estados Unidos tiene un peso notable. En tercer lugar, tenemos el *arte* con 74 resultados encontrados. No es de extrañar que esta categoría obtenga una buena representación en el corpus, pues la serie no solo se compone de culturemas actuales, sino que le gusta hacer referencia a varias temáticas del mundo del arte, la literatura y la música. Por último, también tenemos una buena cantidad de *cultura material* (70) que, pese a abarcar varios elementos, no logra acercarse a la categoría de *personajes famosos*. La *cultura material* en esta serie se sustenta sobre todo por las referencias a marcas de alimentos, transportes que, junto a los *personajes famosos*, conforman la cultura popular de la actualidad. Para finalizar, con 29

resultados, tenemos la subcategoría de los *deportes* con gran cantidad de referencias a equipos populares estadounidenses de baloncesto, fútbol americano, béisbol y golf.

TIPO	Personajes famosos y arte
CAPÍTULO - TIEMPO	10 - 00:19:03/00:19:09
ORIGINAL	HOMER: <i>It's like bringing Richard Nixon to the Watergate, or Kevin Costner to Waterworld.</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: Es como llevar a Richard Nixon a WaterGate o a Kevin Costner a WaterWorld .
TIPO	Arte, personaje ficticio y personaje real
CAPÍTULO - TIEMPO	9 - 00:09:14/00:09:21
ORIGINAL	JULIET'S FATHER: <i>New friendship, so full of promise. Much like a young Mitch McDeere in John Grisham's The Firm.</i>
TRADUCCIÓN	PADRE DE JULIET: Por nuestra nueva amistad llena de promesas, tantas como el joven Mitch McDeere en La Tapadera de John Grisham.
TIPO	Cultura material
CAPÍTULO - TIEMPO	9 - 00:04:37/00:04:38
ORIGINAL	BART: M&M'S?
TRADUCCIÓN	BART: M&M'S?
TIPO	Cultura religiosa
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:20:06/00:20:34
ORIGINAL	FLANDERS: <i>Lest I come and strike the earth with a curse. Thus ends the Book of Malachi haha. I guess I did know the whole Old Testament by heart. Out with the Old, in with the New. Testament that is. Matthew 1. The book of the genealogy of Jesus Christ, the son of David, the son of Abraham. Abraham became the father of Isaac. Isaac became the father of Jacob. Jacob became the father of Judah and his brothers. Judah became the father of Perez and Zarah by Tamar.</i>
TRADUCCIÓN	FLANDERS: Y no voy a venir a exterminar la tierra. Así termina el Libro de Malaquías . Creía que sí me sabía el Antiguo Testamento de memoria, fuera el Viejo y adelante el Nuevo. Testamento digo, Mateo I Genealogía de Jesucristo del linaje de David, del linaje de Abrahán. Abrahán engendró a Isaac, Isaac engendró a Jacob, Jacob engendró a Judá y a sus hermanos, Judá engendró a Tamar, a Fares y a Fará. Fares engendró a...

Figura 29: Ejemplos de Patrimonio cultural de España de la 20ª temporada

3.1.3.1.3. Primera temporada en México

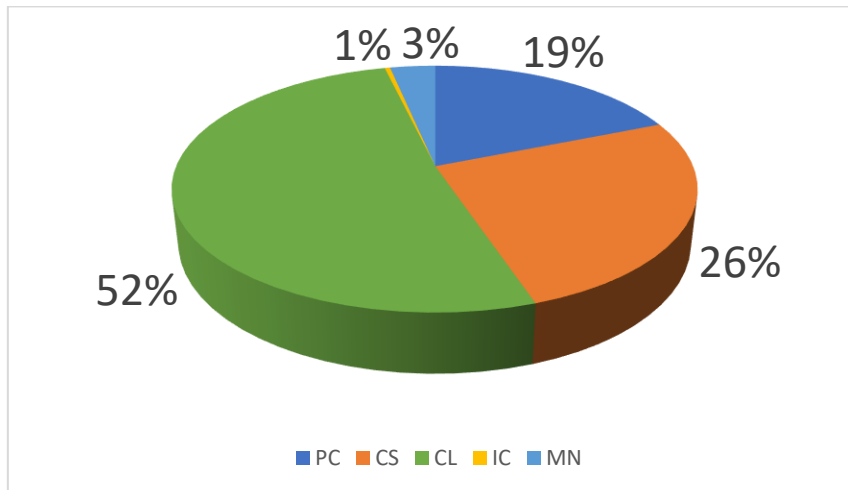


Figura 30: Ámbitos culturales de México de la 1ª temporada

En la primera temporada de México el ámbito que predomina es la *cultura lingüística* (52 %) debido a la proliferación de *interjecciones*, seguido de la *cultura social* (26 %) caracterizada por el empleo de agradecimientos y saludos. El patrimonio cultural (19 %) es más escaso en esta primera temporada, aunque sigue siendo representativo y se sustenta gracias a las referencias al folklore y los *personajes famosos*. Con las representaciones más bajas están el *medio natural* (3 %) y la *interferencia cultural* (1 %), que contienen temáticas poco habituales en la serie.

- **Interferencia cultural**

El apartado de *interferencia cultural* siempre suele ser escaso. Resulta complicado encontrar referencias a culturemas propios de la cultura meta cuando la serie basa gran parte de las referencias en su país de origen, Estados Unidos. No obstante, podemos encontrar ejemplos de *injerencia cultural* como los *tacos*, comida mexicana de gran reconocimiento a nivel mundial.

TIPO	Injerencia cultural
CAPÍTULO - TIEMPO	12 - 00:04:40/00:04:43
ORIGINAL	SELMA: <i>This is a delicacy called a taco platter.</i>
TRADUCCIÓN	SELMA: Eso es una comida llamada plato de tacos .

Figura 31: Ejemplo de Interferencia cultural de México de la 1ª temporada

- **Medio natural**

En esta variante del español sudamericano el ámbito de *medio natural* cuenta con 13 *topónimos*, entre los que destacan las referencias a estados y ciudades norteamericanas, reflejo del país origen de la serie.

TIPO	Topónimo
CAPÍTULO - TIEMPO	6 - 00:03:28/00:03:37
ORIGINAL	LISA: The Iowa farmer whose land has been taken away by unfeeling bureaucrats. The West Virginia coal miner, coughing up...
TRADUCCIÓN	LISA: El granjero de Iowa despojado de su tierra por burócratas insensibles. El minero de Virginia que sacaba los...

Figura 32: Ejemplo de Medio natural de México de la 1ª temporada

- **Patrimonio cultural**

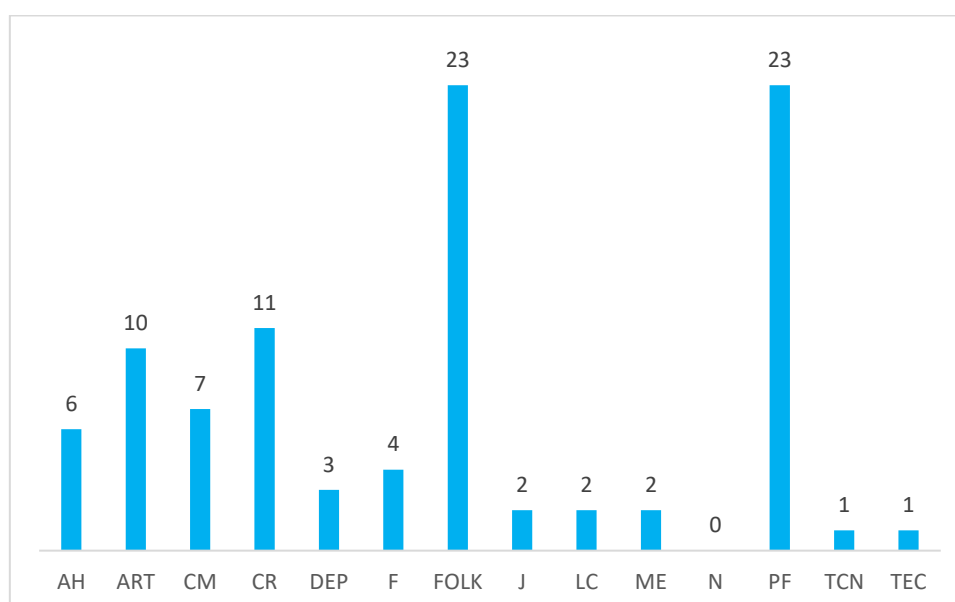


Figura 33: Patrimonio cultural del TM de México de la 1ª temporada

En el *patrimonio cultural* se encuentran resultados más homogéneos con las subcategorías de *folklore* y de *personajes famosos* (23) como las más representativas. La primera se debe principalmente al capítulo primero, *Especial Navidad de los Simpson*, donde se ven múltiples referencias a las costumbres y personajes del folklore navideño. Las alusiones a *personajes famosos* también vienen siendo una marca de la casa. La serie gusta de plasmar la sociedad actual. El *conocimiento religioso*, con 11 resultados, también es representativo por la tendencia de la serie a satirizar la religión y está compuesto en esta temporada por referencias al cristianismo, fe que se profesa en la mayor parte de Estados Unidos. Con 10 resultados se encuentra el *arte*, subcategoría que no abarca únicamente culturemas conocidos por todos los públicos, sino que también incluye referencias de carácter más intelectual.

TIPO	Personajes famosos
CAPÍTULO - TIEMPO	12 - 00:16:05/00:16:30
ORIGINAL	SIDESHOW BOB: <i>Well kids, that's our show for today. And now, in the words of Mr. Cole Porter.</i>
TRADUCCIÓN	ACTOR SECUNDARIO BOB: Buenos chicos se acabó el programa, así que como diría el señor Cole Porter .
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:16:18/00:16:32
ORIGINAL	BART: <i>It happens to Tiny Tim, it happened to Charlie Brown, it happened to the Smurfs, and it going to happen to us.</i>
TRADUCCIÓN	BART: Le pasó a Diminuto Tim , le pasó a Charlie Brown , le pasó a los Pitufos y nos pasará a nosotros.

Figura 34: Ejemplos de Patrimonio cultural de México de la 1ª temporada

Al contrario que *Charlie Brown* y *Los Pitufos*, *Cole Porter*, popular compositor estadounidense, puede resultar un culturema desconocido en la cultura de llegada. Lo mismo pasa con *Diminuto Tim*, personaje extraído de la novela *Cuento de Navidad* de *Charles Dickens*. No obstante, tampoco son culturemas muy opacos por lo que alguien que sea cinéfilo y sepa de la edad dorada de Hollywood o que se haya leído el libro de *Charles Dickens* puede captar perfectamente las referencias.

TIPO	Folklore
CAPÍTULO - TIEMPO	8 - 00:14:44/00:14:50
ORIGINAL	HOMER: <i>Ohh! Look at this one. The Hammer of Thor: It will send you pins to Valhalla. Lisa?</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: Mira esta, el Brazo de Thor . Enviará sus pinos ¿al Valhalla ? ¿Lisa?

Figura 35: Ejemplos de Patrimonio cultural de México de la 1ª temporada

- **Cultura social**

En la *cultura social* se repite la tónica del *tratamiento y cortesía* (88) como la categoría que goza de mayor popularidad. Como ya hemos explicado, su gran cantidad es fruto de la educación con la que los seres humanos se comportan en sociedad y está formada principalmente por agradecimientos y saludos.

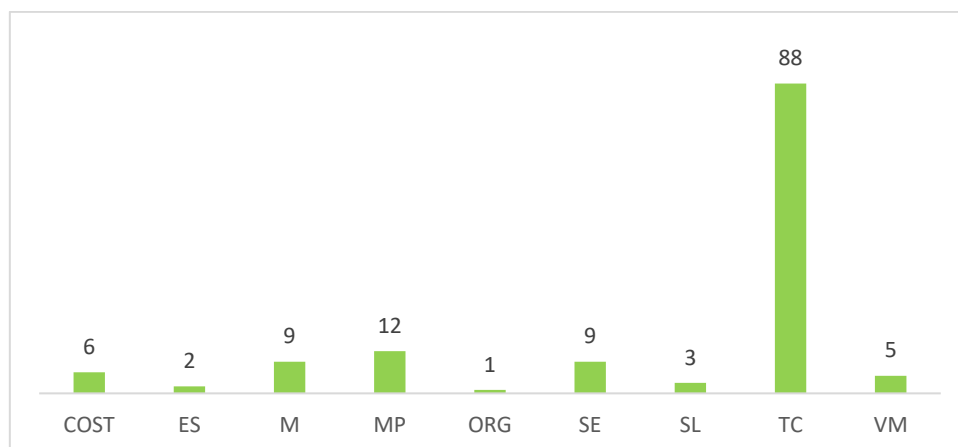


Figura 36: Cultura social del TM de México de la 1ª temporada

Seguidamente, pero con una gran diferencia en cuanto a la cantidad presentada en esta temporada, se encuentran las *medidas y pesos* (12), como las *millas*, las *monedas* (9), donde el *dólar* es la unidad monetaria más representativa y el *sistema educativo* (9), que hace alusión a los cursos de primaria y las calificaciones.

TIPO	Tratamiento y cortesía
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:02:47/00:03:20
ORIGINAL	MARGE: Dear friends of the Simpson family.
TRADUCCIÓN	MARGE: Queridos amigos de la familia Simpson.
TIPO	Medidas y pesos
CAPÍTULO - TIEMPO	9 - 00:06:19/00:06:20
ORIGINAL	MARGE: 13 double "A" .
TRADUCCIÓN	MARGE: Un nueve .
TIPO	Sistema educativo
CAPÍTULO - TIEMPO	5 - 00:04:41/00:04:44
ORIGINAL	BART: <i>I ain't gonna get out of the fourth grade alive.</i>
TRADUCCIÓN	BART: No saldré vivo del cuarto grado , Milhouse.

Figura 37: Ejemplos de Cultura social de México de la 1ª temporada

- **Cultura lingüística**

En este ámbito se vuelve a comprobar el predominio de las *interjecciones* con la nada desdeñable cifra de 204 ejemplos. Entre las interjecciones más empleadas están *well*, *now* y *okay*. En segundo y tercer lugar, se ve un resultado prácticamente parejo entre los insultos (29) al ser el inglés una lengua rica en esta subcategoría. Con 25 resultados se presenta la *fraseología*, caracterizada por las frases hechas que dotan al lenguaje de mayor expresividad.

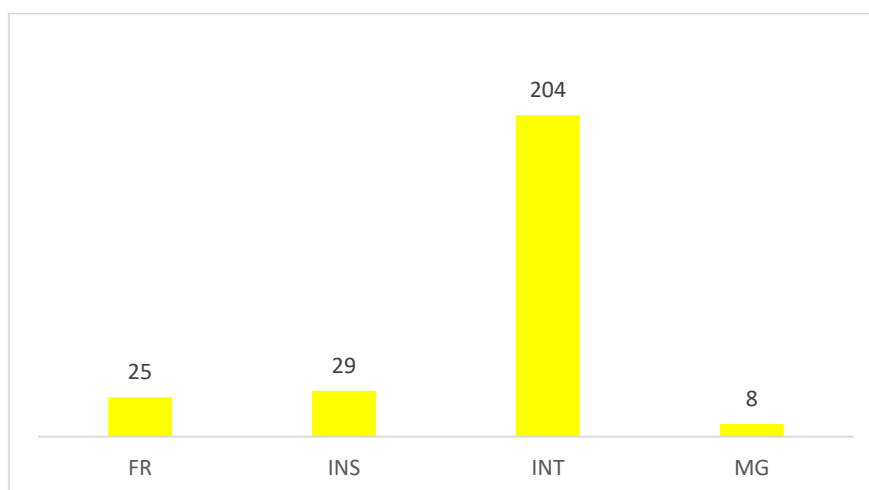


Figura 38: Cultura lingüística del TM de México de la 1ª temporada

TIPO	Interjecciones
CAPÍTULO - TIEMPO	3 - 00:18:51/00:18:55
ORIGINAL	HOMER: <i>Mmm, what the hey. I'll take the job.</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: ¡ Qué diablos , acepto!
TIPO	Insultos
CAPÍTULO - TIEMPO	5 - 00:01:44/00:01:46
ORIGINAL	BART: <i>You sniveling toad! You little egg sucker!</i>
TRADUCCIÓN	BART: Pelotillera asquerosa, cara de huevo.
TIPO	Fraseología
CAPÍTULO - TIEMPO	3 - 00:17:10/00:17:16
ORIGINAL	SR. BURNS: <i>Oh, so so that's his little game.</i>
TRADUCCIÓN	SR. BURNS: Así que ese es su juego.

Figura 39: Ejemplos de Cultura lingüística de México de la 1ª temporada

3.1.3.1.4. Vigésima temporada en México

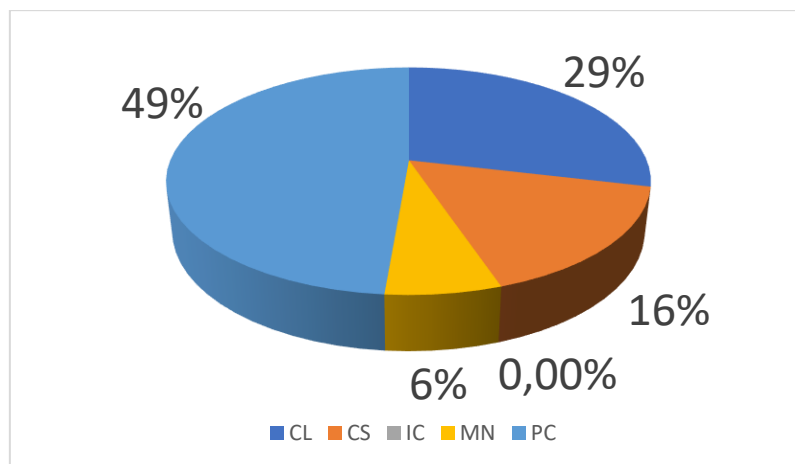


Figura 40: Ámbitos culturales de México de la 20ª temporada

En la vigésima temporada obtenemos un 42 % de *patrimonio cultural*, caracterizado por la constante alusión a *personajes famosos*, un 29 % de *cultura lingüística*, debido al empleo de *interjecciones*, un 16 % de *cultura social*, que obedece sobre todo a las *fórmulas de agradecimiento y cortesía* y un 6 % de *medio natural*. Este último es bastante escaso y corresponde sobre todo al uso de *topónimos*. Las *interferencias culturales* son nulas.

- **Medio natural**

En este ámbito se puede comprobar una vez más la predominancia de los *topónimos* con 58 resultados. En esta vigésima temporada hay referencias a topónimos locales como ciudades estadounidenses y a países conocidos en todo el mundo, con la mención a Estados Unidos en más de una ocasión.

TIPO	Topónimos
CAPÍTULO - TIEMPO	14 - 00:08:09/00:08:11
ORIGINAL	LEPRECHAUN: <i>Summer in Tuscany.</i>
TRADUCCIÓN	LEPRECHAUN: Verano en La Toscana .

Figura 41: Ejemplo de Cultura lingüística de México de la 20ª temporada

- **Cultura social**

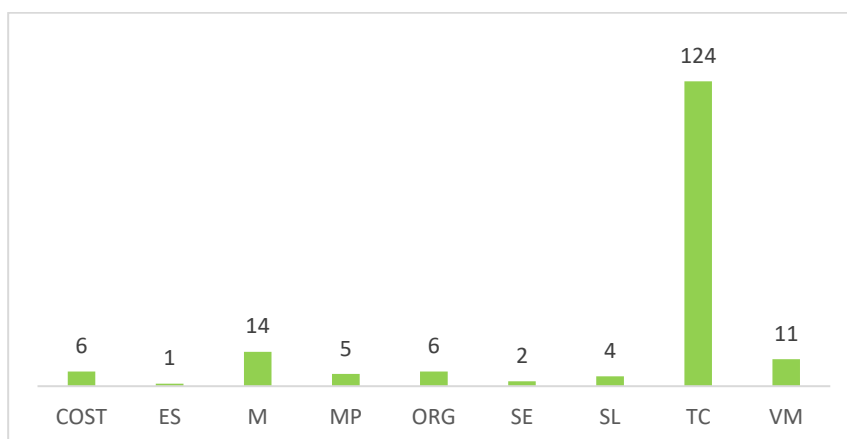


Figura 42: Cultura social del TM de México de la 20ª temporada

El *tratamiento y cortesía* vuelve a ser la subcategoría clave del ámbito *cultura social*, con 124 ejemplos, producto de los numerosos agradecimientos y saludos. En segundo lugar, pero con una gran diferencia, tenemos las *monedas* (14), donde el *dólar* ocupa la mayor parte de los ejemplos extraídos.

TIPO	Tratamiento y cortesía
CAPÍTULO - TIEMPO	14 - 00:03:33/00:03:38
ORIGINAL	HOMER: <i>Hey Flanders, why don't you join us?</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: Oye Flanders, ¿por qué no nos acompañas?
CAPÍTULO - TIEMPO	14 - 00:19:21/00:19:29
ORIGINAL	ABE SIMPSON: <i>Thank you, Your Honor.</i>
TRADUCCIÓN	ABE SIMPSON: Gracias, Señoría.

Figura 43: Ejemplos de Cultura social de México de la 20ª temporada

- **Cultura lingüística**

Se puede ver de nuevo cómo las interjecciones (235) ocupan la mayor parte del *ámbito lingüístico*, con *well, now, look, see?*, *alright* como las interjecciones más usadas. En bastante menor medida encontramos los *insultos* (35), que se caracterizan por su variedad, y la *fraseología*, compuesta por frases hechas en su mayor parte (29).

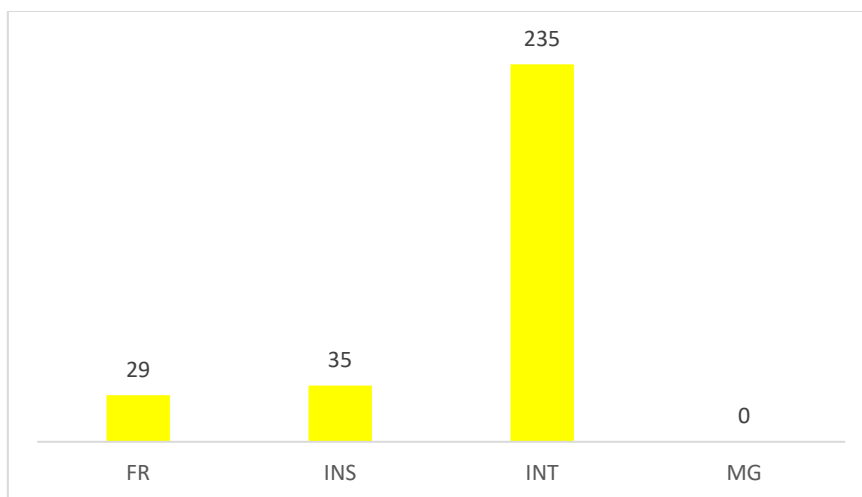


Figura 44: Cultura lingüística del TM de México de la 20ª temporada

TIPO	Interjección
CAPÍTULO - TIEMPO	3 - 00:13:01/00:13:03
ORIGINAL	SIMON'S BROTHER: Well well , if it isn't our halfwit half-brother.
TRADUCCIÓN	HERMANO DE SIMON: Vaya vaya , nuestro medio tonto medio hermano.
TIPO	Insultos
CAPÍTULO	4 - 00:05:44/00:15:56
ORIGINAL	NELSON: You are such a stupid moron it makes people want to punch you.
TRADUCCIÓN	NELSON: Tú eres un gran imbécil y todos quieren golpearte.
TIPO	Fraseología
CAPÍTULO - TIEMPO	10 - 00:04:17/00:04:22
ORIGINAL	HOMER: I spent all night working on that speech. But now I realize the best thing to do is speak from my heart .
TRADUCCIÓN	HOMER: Trabajaré toda mi vida en este discurso y ahora entiendo que lo mejor es hablar de corazón .

Figura 45: Ejemplos de Cultura lingüística de México de la 20ª temporada

- **Patrimonio cultural**

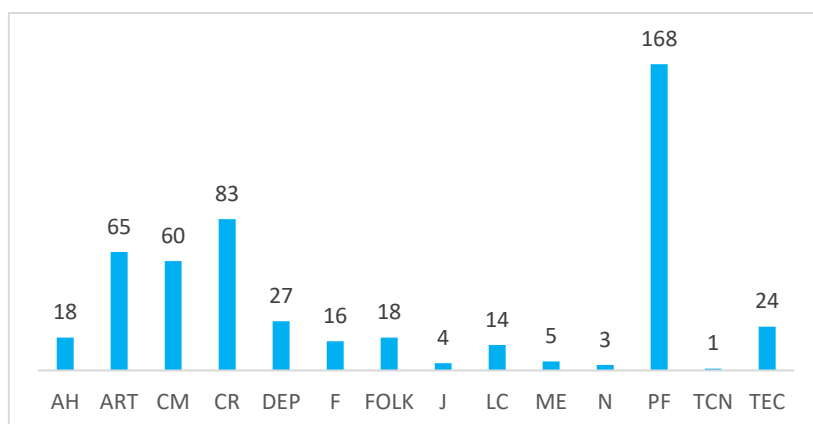


Figura 46: Patrimonio cultural del TM de México de la 20ª temporada

En el *patrimonio cultural* lo que más destaca son los *personajes famosos* (168), producto del reflejo en la serie de la cultura popular de la actualidad. Seguidamente tenemos el *conocimiento religioso* (83), recurrente en la temática de la serie y cuya vigésima temporada hace alusión a las problemáticas entre el cristianismo y el islam, además de a las corrientes cristianas como la presbiteriana y a religiones implantadas en la tradición de los Estados Unidos como el judaísmo. El *arte*, con una cantidad bastante menor (65), también es representativo y evoca al panorama intelectual americano y universal con ejemplos de canciones, obras y corrientes literarias. La *cultura material* (60), donde las marcas de productos son el máximo exponente, también es notable y compone junto a los *personajes famosos* esa cultura popular cotidiana. Por último, tenemos los *deportes* (27) que aluden a equipos que gozan de popularidad en Estados Unidos.

TIPO	Personajes famosos y arte
CAPÍTULO - TIEMPO	10 - 00:15:17/00:15:22
ORIGINAL	HOMER: <i>And if you could write down how Boo Radley fits into the southern gothic tradition, that would be great.</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: Y si <i>escribieras</i> como Boo Radley en la tradición gótica sureña sería genial.
TIPO	Cultura religiosa
CAPÍTULO - TIEMPO	14 - 00:04:18/00:04:25
ORIGINAL	FLANDERS: <i>Three, two, one. It's Ash Wednesday, everybody!</i>
TRADUCCIÓN	FLANDERS: Tres, dos, uno, ¡es Miércoles de ceniza mirijillos!

Figura 47: Ejemplos de Patrimonio cultural de México de la 20ª temporada

Boo Radley es un personaje de la novela *Matar a un ruiseñor*. Si bien la novela tiene fama mundial, este personaje puede ser desconocido, no simplemente por receptores de otras culturas sino de la propia americana.

En el ejemplo de *conocimiento religioso*, se comprueba de nuevo la efusividad que tiene el personaje de Flanders por la religión cristiana.

3.1.3.1.5. Comparativa entre los ámbitos culturales de las temporadas en España

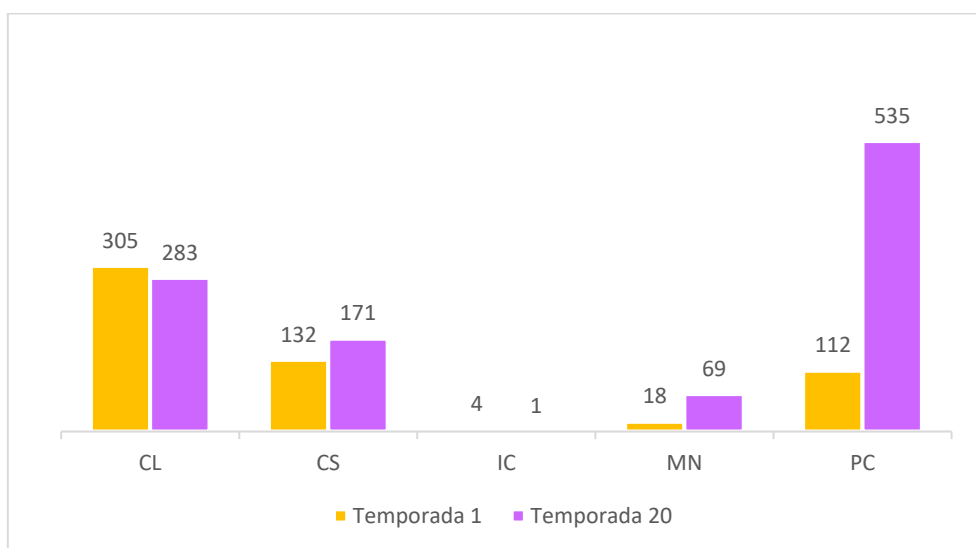


Figura 48: Comparativa diacrónica de Ámbitos culturales de España

Como se puede ver el ámbito más homogéneo es el presentado por la *cultura lingüística*, con 305 ejemplos encontrados en la temporada primera, y 283 en la vigésima. No obstante, cabe destacar que la primera temporada tiene más ejemplos de este ámbito que la vigésima. El hecho de haya una cantidad considerable de ejemplos en este ámbito estriba en que la *cultura lingüística* es independiente de las tendencias que una serie escoja a lo largo del tiempo, pues la lengua siempre estará presente. Sin embargo, hay que destacar el hecho de que la primera temporada, pese a tener menos capítulos, un total de trece, supera en pocas cifras a la *cultura lingüística* de la temporada vigésima, que tiene un total de veintiún capítulos.

La *cultura social* (132 y 171 resultados respectivamente) aumenta el número en la vigésima temporada, aunque en proporción es mayor la representación de este ámbito en la primera temporada. Es normal también la presencia notable de esta categoría porque las *fórmulas de tratamiento*, en concreto los saludos y los agradecimientos, suelen repetirse en cada capítulo.

Respecto a las *interferencias culturales* es tan escaso el volumen de ambas temporadas que no son representativas en este estudio. Recalcar simplemente que, pese al menor número en la primera temporada, esta cuenta con 4 ejemplos de *injerencias*, mientras que la vigésima solo tiene 1.

En el *medio natural* es cierto que vemos un contraste notable entre la vigésima temporada (69) y la primera (18) que no obedece únicamente al mayor número de capítulos de la última temporada, sino a la asiduidad de *topónimos* del que hace uso la serie, fruto de la evolución hacia una mayor apertura y que tiene por ejemplo las referencias a países de otras culturas.

Por último, el *patrimonio cultural* es el ámbito donde se comprueba más el cambio, como ya explicamos, la primera temporada (112) está más cerrada al núcleo familiar, mientras que las posteriores como la vigésima (535) se abren al mundo exterior con la mención de temas religiosos, políticos, de la cultura popular, etc.

3.1.3.1.6. Comparativa entre los ámbitos culturales de las temporadas en México

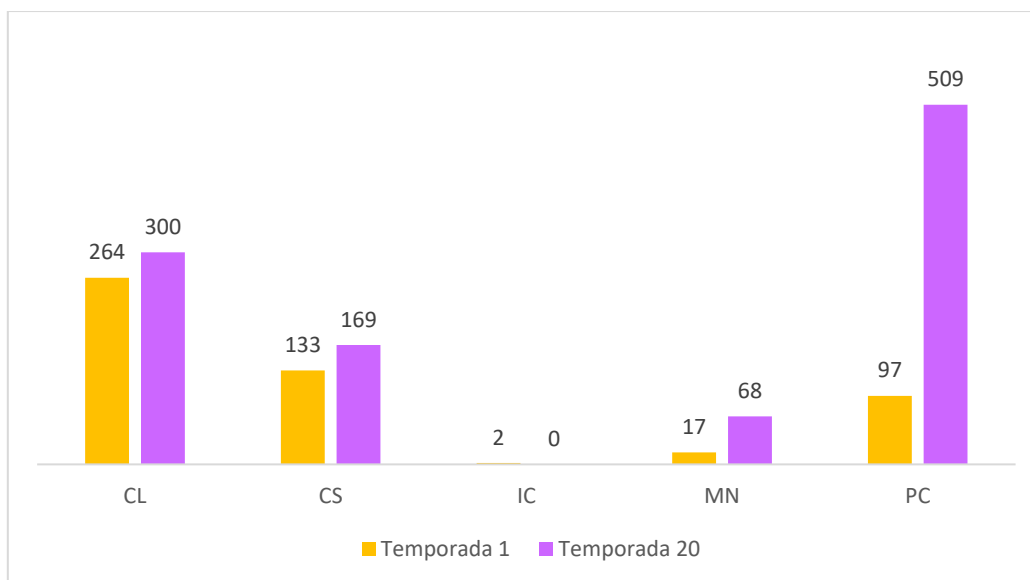


Figura 49: Comparativa diacrónica de Ámbitos culturales de México

Como se puede apreciar, la *cultura lingüística* de ambas temporadas (264 y 300 respectivamente) es bastante parecida, pero si tenemos en cuenta que los capítulos de la primera temporada son la mitad que los de la vigésima, el número de ejemplos *cultura lingüística* es mayor en la primera, aunque esta nunca llega a superar la cantidad de la vigésima.

Por otra parte, la *cultura social* está bastante equilibrada entre la primera (133) y la vigésima (169) temporadas. De todas formas, en proporción es mayor es la primera temporada. Como sucedía con el doblaje en España, los agradecimientos y saludos siempre tienen un peso en cada uno de los capítulos, pues siempre se dice un *gracias* o un *hola*.

En el *medio natural* se observa una importante crecida en la vigésima temporada (68) respecto de la primera (17). Sin embargo, las *interferencias culturales* son nulas en la vigésima temporada y no son representativas en la primera con apenas dos ejemplos.

Por último, el *patrimonio cultural* vuelve a presentar un número mucho más elevado en la temporada vigésima (509) que en la primera (97) principalmente por las referencias a *personajes famosos* tan propios de la marca de la serie.

3.1.3.1.7. Comparativa entre los ámbitos culturales de la primera temporada en España y México

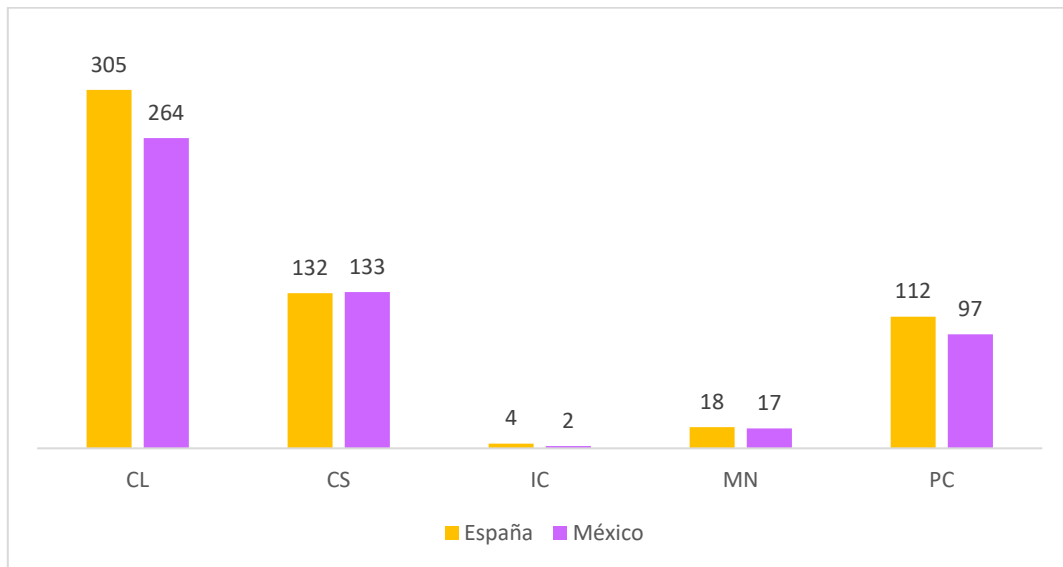


Figura 50: Comparativa diatópica de Ámbitos culturales de la 1ª temporada

En este apartado se puede verificar que la *cultura social* es casi exactamente igual en España y en México con 132 y 133 resultados respectivamente. Se puede atribuir al hecho de que los saludos y demás *fórmulas de tratamiento* siempre tienen una equivalencia tanto en la cultura española como en la mexicana, fruto del comportamiento en sociedad aplicable a cualquier comunidad del planeta.

El *medio natural* también es prácticamente parejo (18 y 17 en España y México) mientras que las *interferencias culturales* no son representativas en ninguna variante con cuatro ejemplos peninsulares y dos mexicanos. Por otra parte, la *cultura lingüística* es mayor en España (305) que en México (264). Esto puede obedecer al hecho de que en España las frases hechas del original se tienden a traducir por sus equivalentes, mientras que en México en ocasiones se eliminan y se sustituyen por su descripción.

Por último, el *patrimonio cultural* también es algo mayor en España (112) que en México (97), aunque no constituye una cifra significativa.

3.1.3.1.8. Comparativa entre los ámbitos culturales de la temporada 20 en España y México

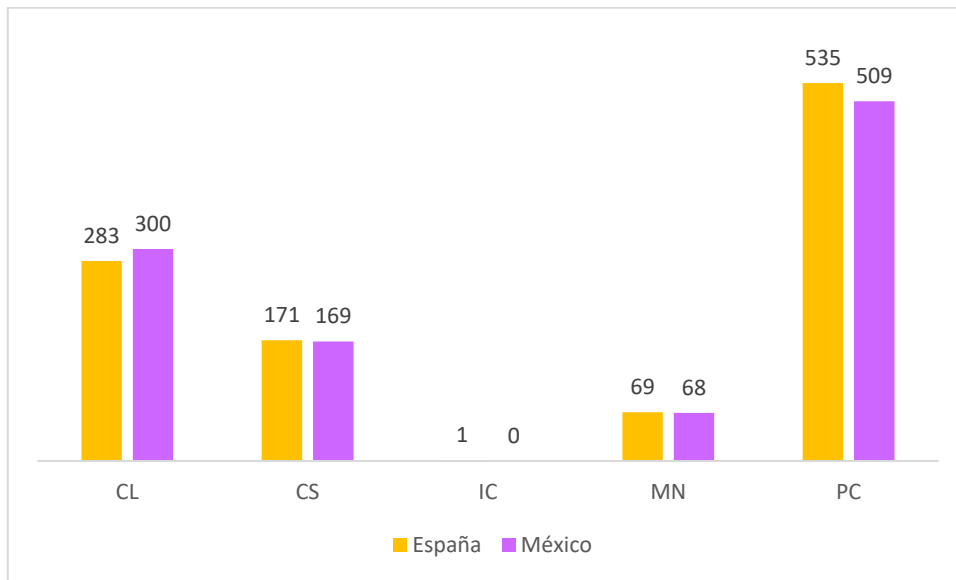


Figura 51: Comparativa diatópica de Ámbitos culturales de la 20ª temporada

En la temporada vigésima encontramos una cifra menor en los ámbitos de la *cultura lingüística* de España (283) que de México (300). Al contrario que ocurría con la primera temporada, en este caso es México el que preserva más ejemplos de *cultura lingüística*. Esto es debido a que las *interjecciones*, que ocupan gran parte de este medio, en español peninsular tienden a omitirse más que en México.

La cultura social (171 y 169), *el medio natural* (69 y 68) y *las interferencias culturales* (1 y 0) son prácticamente iguales. *El patrimonio cultural* es el único que presenta una cifra más numerosa en España (535) que en México (509), pues el doblaje español tiende a conservar más los *culturemas*, mientras que en mexicano se neutralizan.

3.1.3.2. En base a las técnicas de traducción

En este apartado se tratarán las técnicas de traducción más representativas de cada ámbito cultural dentro de las dos temporadas y las dos variantes del español.

3.1.3.2.1. Primera temporada en España

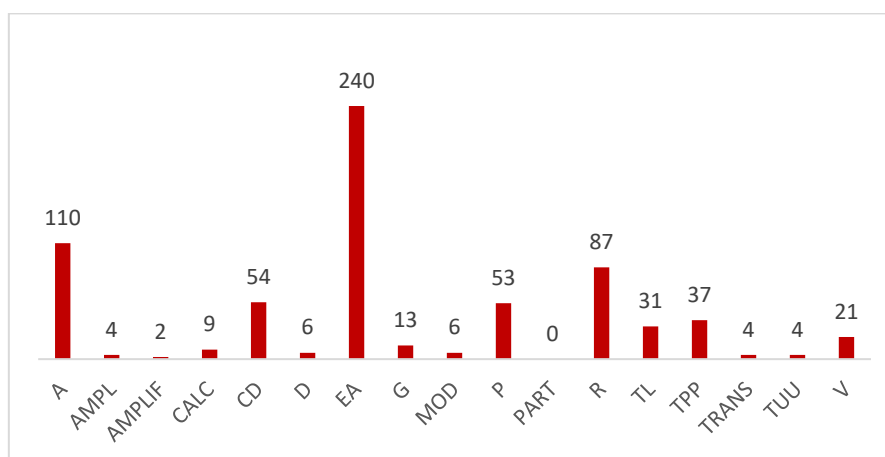


Figura 52: Técnicas de traducción de España de la 1ª temporada

La técnica que predomina en esta primera temporada es el *equivalente acuñado* (240). Como el inglés y el castellano son lenguas que no están emparentadas, es normal el uso de esta técnica no literal por las diferencias en la sintaxis que presentan. La *adaptación* (110) se utiliza en la *cultura social*, el *patrimonio cultural* y los *insultos* de la *cultura lingüística*. Por su parte, la *reducción* (87) afecta sobre todo a la traducción de las *interjecciones*, la *creación discursiva* (54) se suele emplear en la traducción de los títulos de los capítulos, el *préstamo* (53) principalmente para la traducción de los *personajes famosos* y los *topónimos*, la *traducción palabra por palabra* (37) para los agradecimientos y saludos, la *variación* (21) se utiliza normalmente para la traducción de *interjecciones*, la *generalización* (13), por ejemplo, para neutralizar marcas de productos, el *calco* (9) empleado generalmente en la traducción de *topónimos* y *gentilicios* (9) y la *descripción* (6) para neutralizar ejemplos de frases hechas.

- **Medio natural**

La técnica más empleada en el *medio natural* es el *préstamo* (10), utilizado en los *topónimos* de carácter muy local que no tienen traducción al castellano y que son mayoritarios en esta temporada. En segundo lugar, tenemos los *calcos* ortográficos (5) empleados en los *topónimos* conocidos mundialmente y que tienen traducción y comparten mismo lexema en ambos idiomas. Por último, con solo 2 resultados, aparece la técnica del *equivalente acuñado*, utilizada para traducir nombres de *constelaciones*.

TIPO	Préstamo
CAPÍTULO - TIEMPO	2 - 00:05:35/00:05:41
ORIGINAL	MARTIN: Twice the fare from Tucson to Flagstaff ... minus two-thirds of the fare from Albuquerque to El Paso . Whoa!
TRADUCCIÓN	MARTIN: El doble de la tarifa de Tucson a Flagstaff menos dos tercios de la tarifa de Albuquerque a El Paso jaja.
TIPO	Calco
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:03:41/00:03:44
ORIGINAL	MARGE: All right, children, let me have those letters. I'll send them to Santa's workshop at the North Pole .
TRADUCCIÓN	MARGE: Bien niños, denme esas cartas, las enviaré a Santa Claus al Polo Norte .

Figura 53: Ejemplos de técnicas de España de la 1ª temporada en Medio natural

- **Patrimonio cultural**

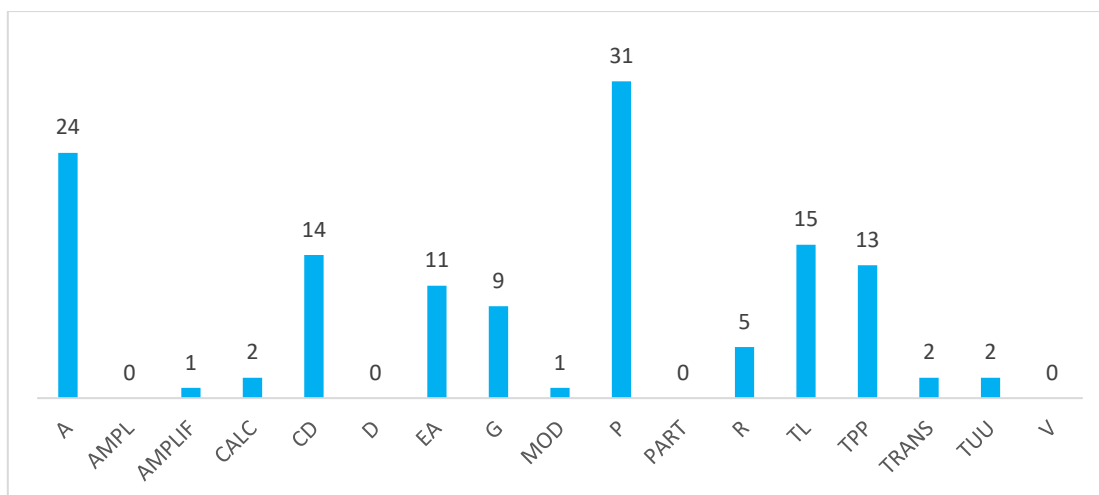


Figura 54: Técnicas de traducción de España de la 1ª temporada en Patrimonio cultural

La técnica que predomina es el *préstamo* (31) empleada principalmente para mantener en la traducción las referencias a *personajes famosos* de la cultura estadounidense o que son mundialmente conocidos con el fin de ser fiel en la medida de lo posible al guion original. En segundo lugar, tenemos la *adaptación* (24), utilizada cuando el culturema original es desconocido para la cultura de llegada y cuyo mayor uso se ve reflejado en la traducción de *personajes famosos* que solo son conocidos en Estados Unidos.

También queremos hablar de la *generalización* (9), a medio camino entre el *préstamo* y la *adaptación*, para presentar la técnica neutralizante utilizada en este ámbito. Hallamos más este tipo de técnica en la traducción de la *cultura material*, ya que habrá marcas de productos locales que no sean conocidas en España y sea necesario utilizar un hiperónimo para entender su significado.

Con 14 resultados está la *creación discursiva*, empleada en muchas ocasiones para la traducción de los títulos de los capítulos que utilizan juegos de palabras que referencian títulos de obras, canciones y películas donde la creación del traductor desempeña un papel muy importante.

Por último, con 13 resultados, tenemos la *traducción palabra por palabra*, utilizada normalmente para la traducción de los agradecimientos y saludos.

TIPO	Préstamo
CAPÍTULO - TIEMPO	5 - 00:13:50/00:14:22
ORIGINAL	HERMAN: <i>I'll just change Otto von Bismarck to read Bart Simpson.</i>
TRADUCCIÓN	HERMAN: Sí, sólo tengo que cambiar Otto von Bismarck por Bart Simpson.
TIPO	Adaptación
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:16:18/00:16:32
ORIGINAL	BART: <i>It happens to Tiny Tim...</i>
TRADUCCIÓN	BART: Le pasó a Oliver Twist ...
TIPO	Generalización
CAPÍTULO - TIEMPO	4 - 00:01:51/00:01:52
ORIGINAL	HOMER: <i>Mm, marshmallow.</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: Mm, gelatina.
LITERAL	HOMER: Mm, marshmallow .

Figura 55: Ejemplos de técnicas de España de la 1ª temporada en Patrimonio cultural

Como hemos explicado anteriormente, el personaje de *Tiny Tim* de la novela de Dickens puede no ser conocido en otras culturas por lo que han preferido sustituirlo por el personaje principal de otra novela de Dickens, *Oliver Twist*. De esta forma la *adaptación* resulta natural y se adecúa al contexto original.

- **Cultura social**

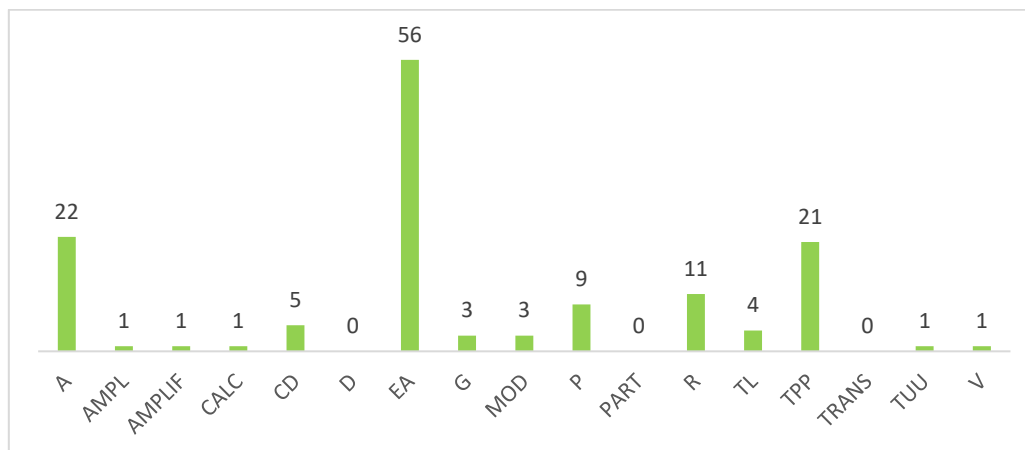


Figura 56: Técnicas de traducción de España de la 1ª temporada en Cultura social

Encontramos en este apartado el *equivalente acuñado* (56) como el recurso más utilizado. Esta técnica corresponde mayormente a las *fórmulas de tratamiento* del inglés cuyos equivalentes en español se hallan por medio de estructuras totalmente diferentes debido a que estos idiomas no pertenecen a la misma familia. Con 22 ejemplos se encuentra la *adaptación*, empleada en la traducción de calificaciones y cursos del *sistema escolar*, y para las *medidas y pesos*, como ocurre de *millas a kilómetros*. Con 21 ejemplos está la *traducción palabra por palabra* empleada en la traducción del *thanks* por *gracias* y la *reducción* (4) cuando se traduce el *thank you* por un simple *gracias*.

TIPO	Equivalente acuñado
CAPÍTULO - TIEMPO	4 - 00:03:20/00:03:30
ORIGINAL	MR. BURNS: <i>And... make yourselves at home.</i>
TRADUCCIÓN	SR. BURNS: Están en su casa.
TIPO	Adaptación
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:02:47/00:03:20
ORIGINAL	<i>Lisa got straight A's,</i>
TRADUCCIÓN	Lisa ha sacado sobresaliente.

Figura 57: Ejemplos de técnicas de España de la 1ª temporada en Cultura social

- **Cultura lingüística**

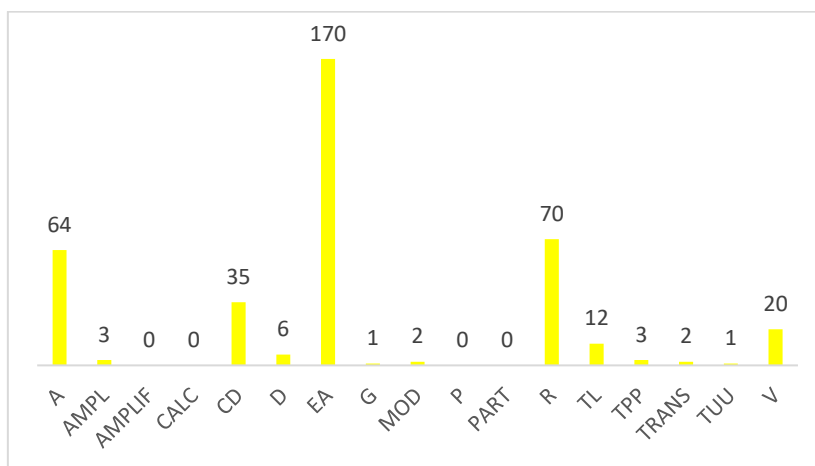


Figura 58: Técnicas de traducción de España de la 1ª temporada en Cultura lingüística

En la *cultura lingüística*, al igual que sucede con el *ámbito social*, encontramos una gran cantidad de *equivalentes acuñados* (170). Esta técnica se suele emplear en la traducción de *interjecciones* y en la *fraseología*, donde se traduce una expresión fija en el idioma de partida por otra expresión totalmente distinta en la forma, pero que corresponde en significado a la extranjera.

Por otra parte, como la lengua inglesa es mucho más prolífera en el uso de *interjecciones*, el trasvase de las mismas al español resulta muchas veces artificial. En ese caso lo mejor es eliminar esa interjección con la técnica de la *reducción* (70), segunda en nuestra clasificación, con el fin de ofrecer un resultado natural a la oración sin interferir en su significado.

En los *insultos* la técnica más empleada es la *adaptación* (64), puesto que su traducción siempre tendrá matices distintos al original, de modo que se *adapta* el insulto a nuestra cultura.

Por último, destacar la *variación* (20) la cual es utilizada cuando una *interjección* traducida es equivalente, pero posee un registro diferente.

TIPO	Equivalente acuñado
CAPÍTULO - TIEMPO	4 - 00:11:59/00:12:04
ORIGINAL	BARNEY: <i>You got dealt a bad hand.</i>
TRADUCCIÓN	BARNEY: Te han tocado malas cartas.
TIPO	Reducción
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:04:46/00:04:49
ORIGINAL	MARGE: <i>Well, Homer and I are looking forward to your visit too.</i>
TRADUCCIÓN	MARGE: Homer y yo también estamos deseando veros.
TIPO	Adaptación
CAPÍTULO - TIEMPO	2 - 00:16:02/00:16:04
ORIGINAL	HOMER: <i>Who's the lard butt?</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: ¿Quién es el culo gordo ese?

Figura 59: Ejemplos de técnicas de España de la 1ª temporada en Cultura lingüística

3.1.3.2.2. Vigésima temporada en España

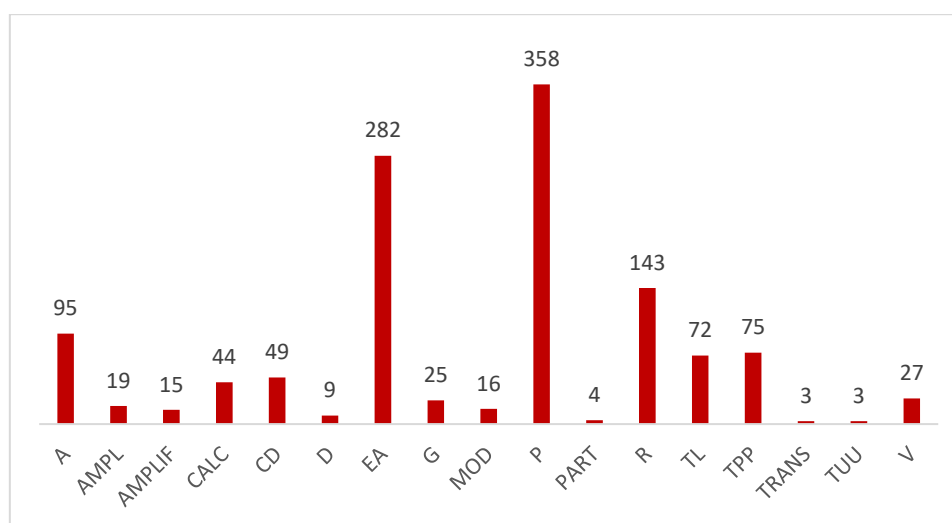


Figura 60: Técnicas de traducción de España de la 20ª temporada

La técnica más destacada en esta vigésima temporada es el *préstamo* (358). Esta cifra es fruto de la incorporación de muchos *culturemas* de la cultura popular estadounidense y universal. Además, también se utiliza en la traducción de *topónimos*.

El *equivalente acuñado* (282) también es bastante considerable y se suele emplear por la diferencia de las lenguas inglesa y española. La *adaptación* (95) es utilizada mayormente en la *cultura social*, los *insultos* y el *patrimonio cultural*. La *traducción palabra por palabra* (75) es una técnica que no destaca en ningún ámbito en concreto, pero vemos que se usa en la traducción de agradecimientos y saludos.

La *reducción* (143) afecta principalmente a la traducción de las *interjecciones*, la *creación discursiva* (49) se suele emplear en la traducción de los títulos de los capítulos, el *calco* (44) suele usarse en el trasvase de *topónimos* y *gentilicios*, la *variación* (27) se utiliza normalmente para la traducción de *interjecciones*, la *generalización* (25), por ejemplo, con el fin de neutralizar marcas de productos, el *calco* (9), empleado generalmente en la traducción de *topónimos* y *gentilicios* (9) y la *descripción* (6) para neutralizar ejemplos de frases hechas.

- **Medio natural**

En este ámbito destaca el *préstamo* (40) para la traducción de *topónimos* muy locales que no tengan el nombre adaptado a la lengua meta, como ocurre normalmente con las ciudades. En segundo lugar, el *calco* ortográfico (21), técnica de traducción de *gentilicios* y *topónimos* conocidos mundialmente, como en el caso de los nombres de los países. El *calco* también es utilizado para la traducción de *gentilicios* que comparten mismo lexema.

TIPO	Préstamo
CAPÍTULO - TIEMPO	3 - 00:18:32/00:18:35
ORIGINAL	SIMON: So now Bart is on his way to Aspen where they're going to try to kill him.
TRADUCCIÓN	SIMON: Así que Bart va camino de Aspen donde intentarán asesinarlo.
TIPO	Calco
CAPÍTULO - TIEMPO	7 - 00:05:48/00:05:51
ORIGINAL	BASHIR: I'm Bashir. My family and I just moved here from Jordan .
TRADUCCIÓN	BASHIR: Yo Bashir, acabo de llevar con mi familia de Jordania .

Figura 61: Ejemplos de técnicas de España de la 20ª temporada en Medio natural

- **Cultura social**

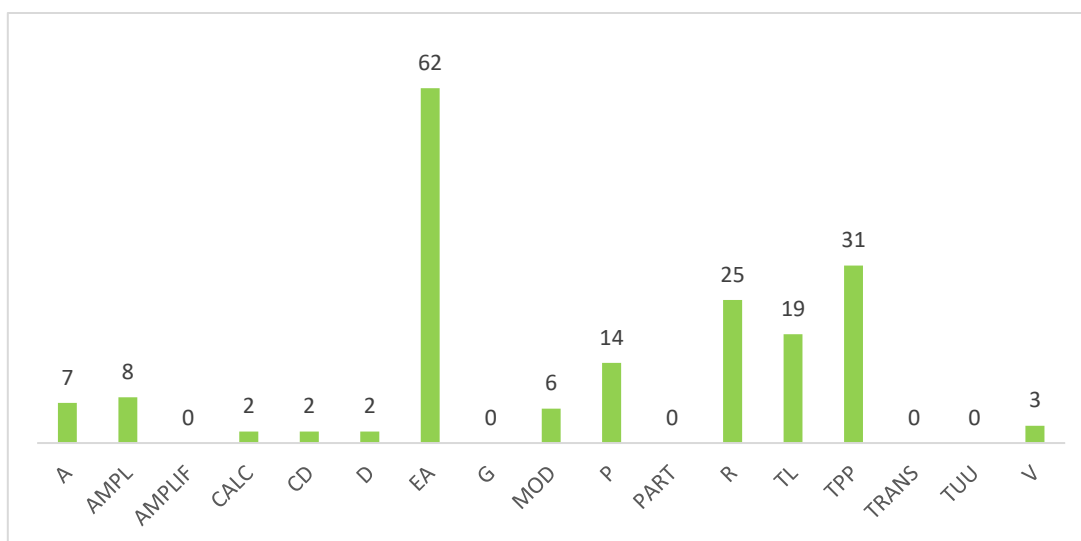


Figura 62: Técnicas de traducción de España de la 20ª temporada en Cultura social

En este apartado también se comprueba cómo el *equivalente acuñado* es la técnica más empleada para las *fórmulas de tratamiento y cortesía* con 62 ejemplos encontrados. Al ser el inglés y el español lenguas que no pertenecen a la misma familia es normal que el *equivalente acuñado* sea la técnica más prolífica ya que, si bien respeta el mensaje original, utiliza una estructura sintáctica y vocabulario diferente. La traducción *palabra por palabra*, con 31 ejemplos, destaca por su uso del *thank* traducido literalmente por *gracias*, mientras que la *reducción*, con 25 resultados, se emplea también en casos de la traducción del saludo *thank you* por *gracias* al omitir el pronombre *you*. También está el *préstamo*, con 14 ejemplos, que se suele utilizar en numerosas ocasiones para la traducción de la moneda *dollar* por *dólar*. La *adaptación* contiene 7 ejemplos aplicados a la traducción de las *medidas y pesos*, donde se reemplaza el sistema anglosajón por el utilizado en España.

TIPO	Tratamiento y cortesía
CAPÍTULO - TIEMPO	7 - 00:05:37/00:05:40
ORIGINAL	BASHIR: <i>Hello. Would you like some lamb?</i>
TRADUCCIÓN	BASHIR: <i>Hola. ¿Quieres comer cordero?</i>

Figura 63: Ejemplo de técnicas de España de la 20ª temporada en Cultura social

Nótese que el inglés utiliza bastante más *expresiones de cortesía* mediante el uso de condicionales con *would* que suavizan la invitación u orden que se esté dando. En cambio, el estilo español es directo y más proclive a los verbos en presente.

- **Cultura lingüística**

En este apartado comprobamos la diferencia entre el resto de técnicas y el *equivalente acuñado* con 174 resultados encontrados principalmente en la traducción de las *interjecciones*, que en

numerosas ocasiones no cuentan con una traducción literal, como ocurre con las distintas traducciones del *well* por *bueno, bien, ya*, etc. Esta técnica también es la más usada a la hora de traducir las frases hechas que casi nunca tienen equivalencias literales, cuánto más si las lenguas son tan dispares como el español y el inglés. También contamos con la *reducción* (104). Las interjecciones son menos frecuentes en español, por lo que a veces omitirlas resulta en una traducción más natural que no altera el significado original de la oración. Le sigue la técnica de la *adaptación* (47) utilizada en los *insultos* cuyos matices varían a la hora de traducirlos. La *variación*, con 22 resultados, también se emplea para las *interjecciones* que se mantienen, pero que difieren en su registro.

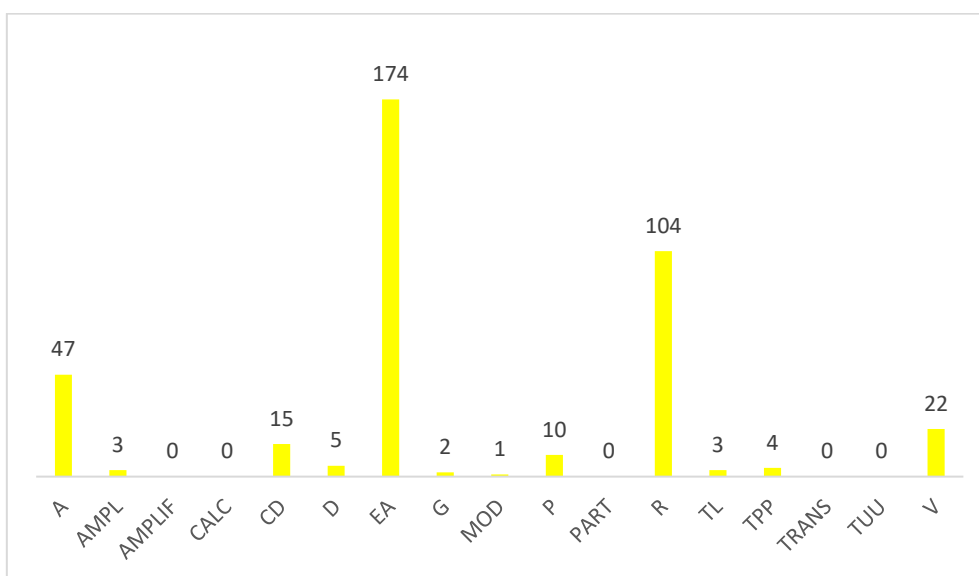


Figura 64: Técnicas de traducción de España de la 20ª temporada en Cultura lingüística

TIPO	Equivalente acuñado
CAPÍTULO - TIEMPO	10 - 00:07:05/00:07:00
ORIGINAL	DONDELINGER: Okay. But screw this up and it's Carnegie Mellon University for the both of you!
TRADUCCIÓN	DONDELINGER: De acuerdo. Meted aquí la pata y acabaréis en una universidad privada de prestigio.
TIPO	Equivalente acuñado
CAPÍTULO - TIEMPO	13 - 00:02:42/00:02:52
ORIGINAL	BART: I'll be your seeing-eye Homer.
TRADUCCIÓN	BART: Seré tu Homer lazarillo .reducción.
TIPO	Reducción
CAPÍTULO - TIEMPO	13 - 00:02:52/00:03:01
ORIGINAL	DR. HIBBERT: Now , Simpsons, I must warn you...
TRADUCCIÓN	DR. HIBBERT: Señores Simpson, les advierto...

Figura 65: Ejemplos de técnicas de España de la 20ª temporada en Cultura lingüística

En el segundo ejemplo se comprueba cómo el equivalente responde a una expresión originada por la obra anónima española *El lazarillo de Tormes*. No obstante, pese a ser algo propio de la cultura española, no consideramos que se trate de un caso de adaptación puesto que la expresión ya está fijada, por lo que se pierde el rastro de su origen para convertirse en un equivalente directo de la expresión en inglés.

- **Patrimonio cultural**

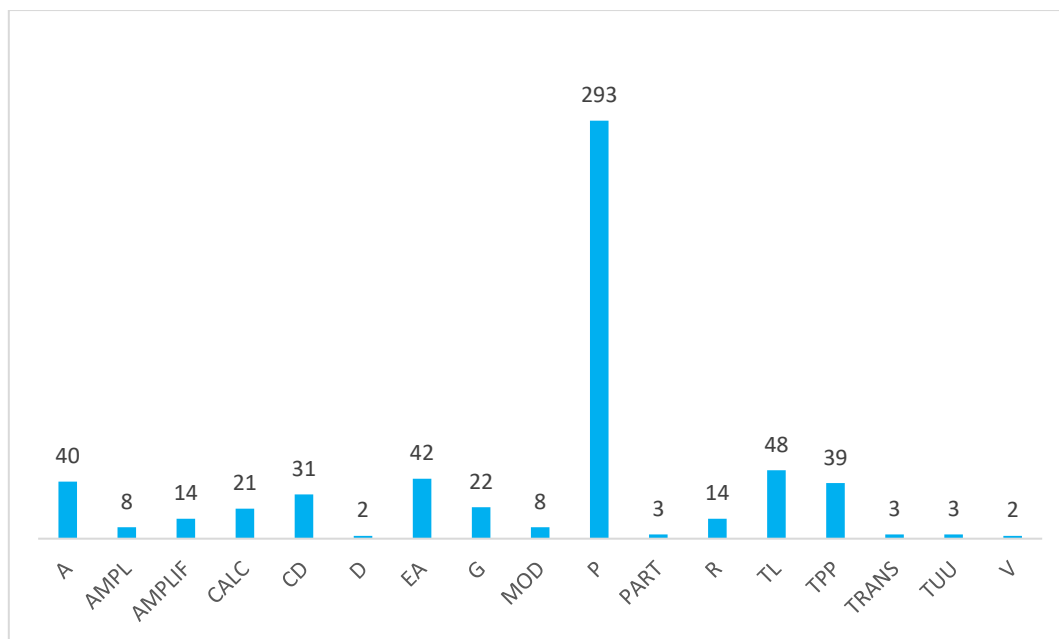


Figura 66: Técnicas de traducción de España de la 20ª temporada en Patrimonio cultural

En el patrimonio cultural la técnica más empleada es la del *préstamo*, con 293 resultados, debido al carácter extranjerizante que trata de guardar la serie en español peninsular a la hora de conservar, entre otros culturemas, los *nombres de celebridades*. La *traducción literal* (48), el *equivalente acuñado* (42) y la *creación discursiva* (31) son técnicas que se utilizan en distintas subcategorías como las *festividades*. También cabe destacar la técnica familiarizante de la *adaptación* (40) para traducir nombres de *personalidades célebres* que son desconocidos para la cultura de llegada y que se reemplazan por otros conocidos a nivel mundial, eso sí, en el español peninsular nunca utilizan nombres que solo se identifiquen con la cultura española para no provocar la sensación en el espectador de que está ante una traducción. Por último, también contamos en mucha menor cantidad la técnica neutralizante de la *generalización* (22) para la traducción de, entre otras cosas, marcas de productos desconocidas en España.

TIPO	Préstamo
CAPÍTULO - TIEMPO	13 - 00:07:05/00:07:10
ORIGINAL	HOMER: <i>Yeah, right. And I'm married to Wonder Woman.</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: Sí seguro y yo lo estoy con Wonder Woman .
TIPO	Adaptación
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:00:57/00:01:14
ORIGINAL	QUIMBY: <i>I, Joseph Fitzgerald O'Malley Fitzpatrick O'Donnell The Edge¹⁸ Quimby.</i>
TRADUCCIÓN	QUIMBY: Yo, Joseph Fitzgerald O'Malley Fitzpatrick O'Donnell U2 Quimby.
TIPO	Generalización
CAPÍTULO - TIEMPO	4 - 00:16:11/00:16:12
ORIGINAL	DOLPH: <i>More Granny Smiths for me.</i>
TRADUCCIÓN	DOLPH: Tocamos a más manzanas .
LITERAL	DOLPH: Tocamos a más Granny Smiths .

Figura 67: Ejemplos de técnicas de España de la 20ª temporada en Patrimonio cultural

3.1.3.2.3. Primera temporada en México

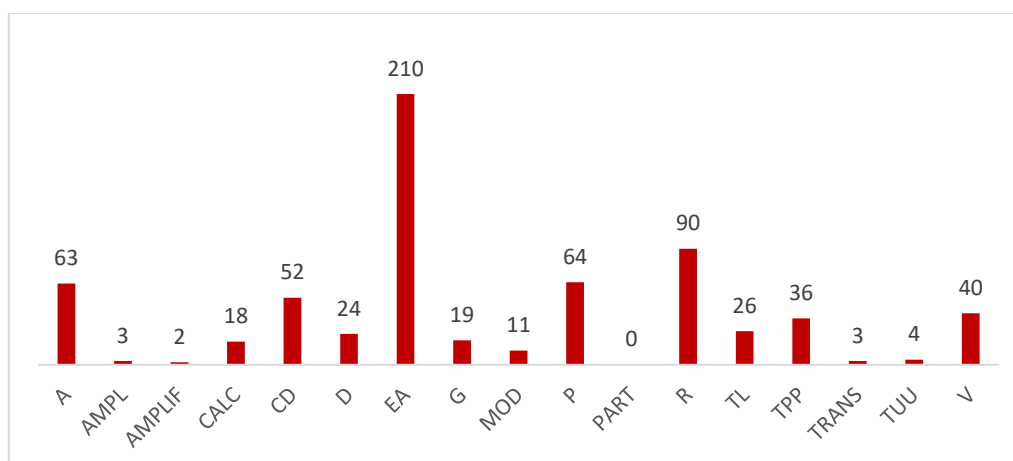


Figura 68: Técnicas de traducción de México de la 1ª temporada

La técnica predominante en la primera temporada de México es el *equivalente acuñado* con 210 resultados. Esta técnica suele emplearse en las *interjecciones* y obedece al hecho de que el inglés y el español no son lenguas muy próximas, por lo que muchas veces esta técnica es utilizada para expresar lo mismo con diferentes estructuras. Le sigue, con una cifra bastante menor, la *reducción* con 90 ejemplos. La *reducción* suele emplearse también en la traducción de *interjecciones*. Con cifras parejas están el *préstamo* (64) y la *adaptación* (63). Le sigue la *creación discursiva*, con 52

¹⁸ *The Edge* es el guitarrista y teclista de la banda irlandesa U2. Su nombre puede pasar desapercibido en la cultura de llegada a no ser que se sea fan de la banda. Por tanto, se decidió traducirlo por la banda a la que pertenece de modo que no se pierda la referencia a Irlanda y al grupo.

resultados, utilizados, por ejemplo, en la traducción de los nombres de los capítulos. Por su parte, la *variación*, con 40 ejemplos, suele emplearse para la traducción de las *interjecciones*.

La *traducción palabra por palabra* (33) se suele utilizar para la traducción de los agradecimientos y saludos, entre otros culturemas. Por su parte, la *generalización* (19), por ejemplo, se emplea para neutralizar marcas de productos. El *calco* (18) es usado generalmente en la traducción de *topónimos* y *gentilicios* (18). Por último, la *descripción* (24) sirve para neutralizar frases hechas.

- **Medio natural**

Se comprueba de nuevo cómo el protagonismo se lo lleva el *préstamo* (10) a la hora de traducir los *topónimos* que no tienen traducción, como estados y ciudades de Estados Unidos. Por su parte, el *calco* (5) es la técnica utilizada para la traducción de *topónimos* conocidos mundialmente y, que por ello, tienen una traducción en cada idioma, tal y como también ocurre con los *gentilicios*.

TIPO	Préstamo
CAPÍTULO - TIEMPO	20 - 00:08:30/00:09:05
ORIGINAL	KENT BROCKMAN: <i>From his humble beginnings as a street mime in Tupelo, Mississippi.</i>
TRADUCCIÓN	KENT BROCKMAN: Desde un humilde debut como mimo callejero en Tupelo, Mississippi.

Figura 69: Ejemplos de técnicas de México de la 1ª temporada en Medio natural

- **Patrimonio cultural**

Vemos de nuevo la predominancia del *préstamo* (31) en este ámbito cultural. Esta técnica suele ser la empleada en el caso de la traducción de los nombres de *personajes famosos*. En segunda posición tenemos la *adaptación* (23), utilizada en ocasiones también para la traducción de los *personajes famosos*. En el caso de México sí que se llega a reemplazar los *nombres de los famosos americanos* por *celebridades* del panorama mexicano o sudamericano, lo que puede afectar a la credibilidad del texto. La *creación discursiva* (13) es empleada en muchas ocasiones para traducir los títulos de los capítulos que remiten a alguna obra literaria, canción o película. La *generalización* (9) se usa para neutralizar marcas de productos estadounidenses que no son conocidas en México.

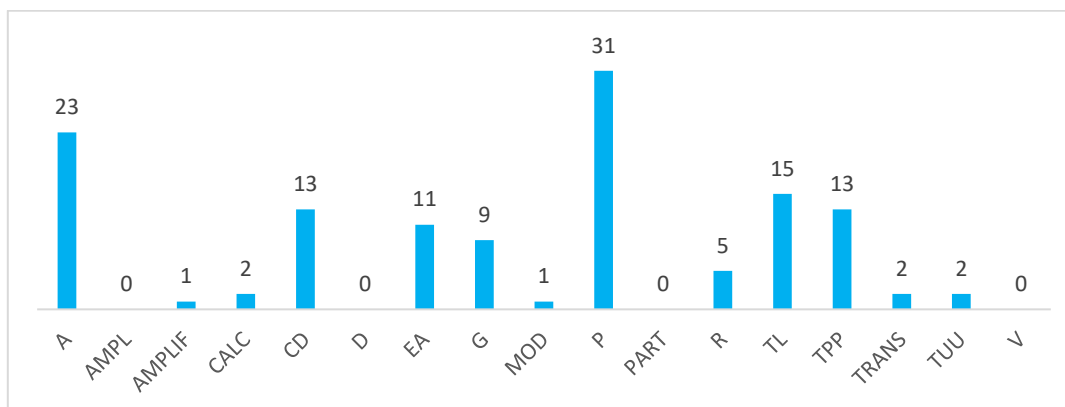


Figura 70: Técnicas de traducción de México de la 1ª temporada en Patrimonio cultural

TIPO	Préstamo
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:17:30/00:17:42
ORIGINAL	ANNOUNCER: <i>Number eight Sir Galahad will be replaced by Santa's Little Helper.</i>
TRADUCCIÓN	LOCUTOR: El número ocho Sir Galahad será sustituido por Santa Claus.
TIPO	Adaptación
CAPÍTULO - TIEMPO	9 - 00:02:26/00:02:29
ORIGINAL	PATTY: <i>And when he surprised you with the Connie Chung calendar?</i>
TRADUCCIÓN	PATTY: ¿Y cuando te llevó el calendario de Maru Martel ?

Figura 71: Ejemplos de técnicas de México de la 1ª temporada en Patrimonio cultural

- **Cultura social**

La técnica del *equivalente acuñado* (56) sirve para la traducción de las fórmulas que componen el *tratamiento y la cortesía*, seguida del empate (21) entre la traducción *palabra por palabra*, a menudo utilizada en la traducción de *thank por gracias* o *thank for por gracias por*, y la *adaptación*, esta última empleada sobre todo en la traducción del sistema de *medidas y pesos* anglosajón. Por último, la *reducción* (11) suele usarse en la traducción de *thank you por gracias*, de modo que se omite el pronombre *you*.

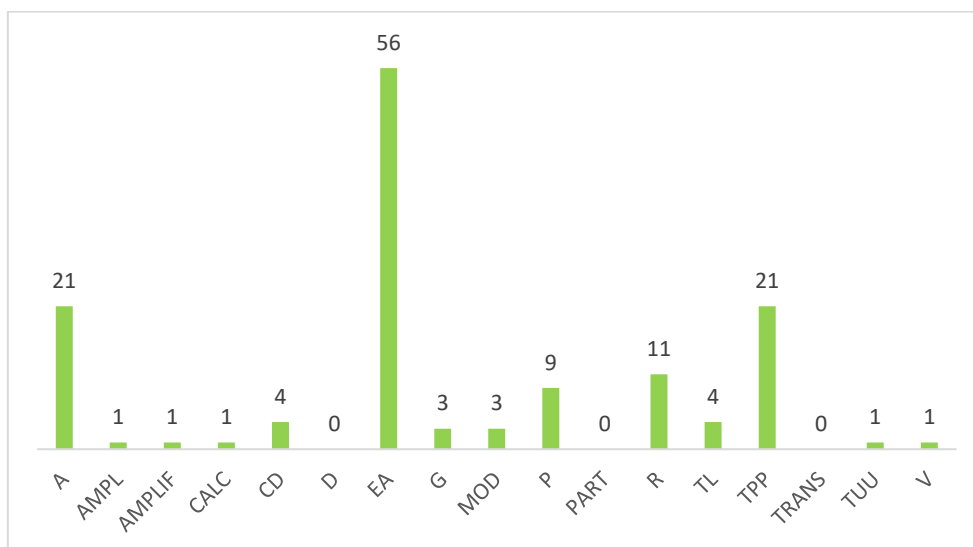


Figura 72: Técnicas de traducción de México de la 1ª temporada en Cultura social

TIPO	Equivalente acuñado
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:00:24/00:00:25
ORIGINAL	HOMER: <i>Hey Norman, ¿how is it going?</i>
TRADUCCIÓN	HOMER: Hola Norman, ¿cómo estás?

Figura 73: Ejemplo de técnicas de México de la 1ª temporada en Cultura social

- **Cultura lingüística**

En la *cultura lingüística* destaca el *equivalente acuñado* (170) para traducir las *interjecciones*. La *reducción* (70) también es otra técnica empleada para las *interjecciones* que se omiten con el fin de dotar de mayor naturalidad a la oración sin restarle un ápice de sentido. La *variación* (20) se utiliza también en los casos en los que se mantiene la *interjección*, pero con un registro diferente. Se suele ver en los casos del trasvase de *okay* (vale) por el más formal *de acuerdo*. Por su parte, la adaptación (54) es la técnica predilecta para la traducción de los *insultos*. Le siguen la *traducción literal* (12) y la técnica de la *descripción* (6). Esta última empleada en este corpus para explicar el significado de una expresión fija en la lengua.

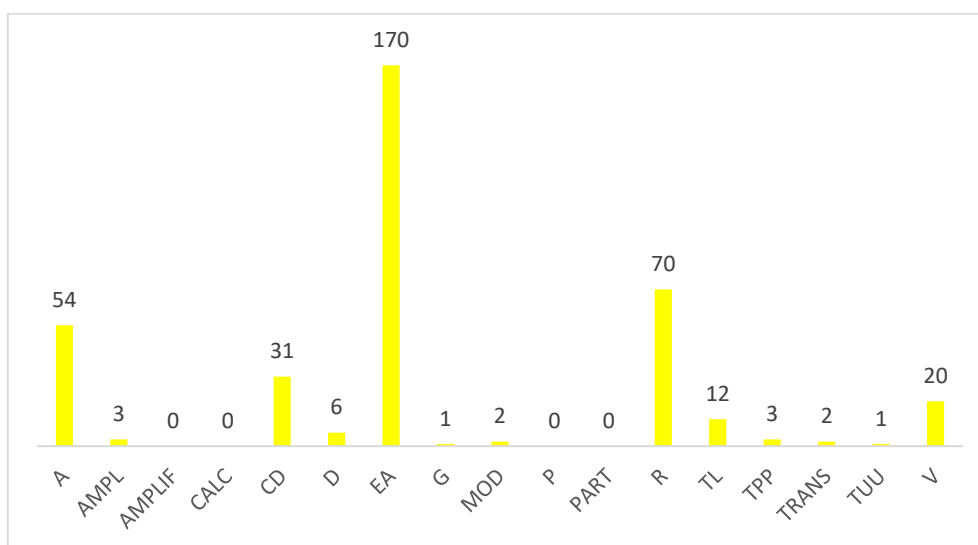


Figura 74: Técnicas de traducción de México de la 1ª temporada en *Cultura lingüística*

TIPO	Equivalente acuñado
CAPÍTULO – TIEMPO	9 - 00:02:34/00:02:42
ORIGINAL	MARGE: Well , Homer and I had a lovely dining experience at Chez Pierre.
TRADUCCIÓN	MARGE: Bueno , Homero y yo nos haremos una hermosa velada Chez Pierre o tal vez en el Percebe Real.
TIPO	Descripción
CAPÍTULO – TIEMPO	3 - 00:06:27/00:06:31
ORIGINAL	TWIN: Stuff your face .
TRADUCCIÓN	GEMELA: Devorando rosquillas.

Figura 75: Ejemplos de técnicas de México de la 1ª temporada en *Cultura lingüística*

3.1.3.2.4. Vigésima temporada en México

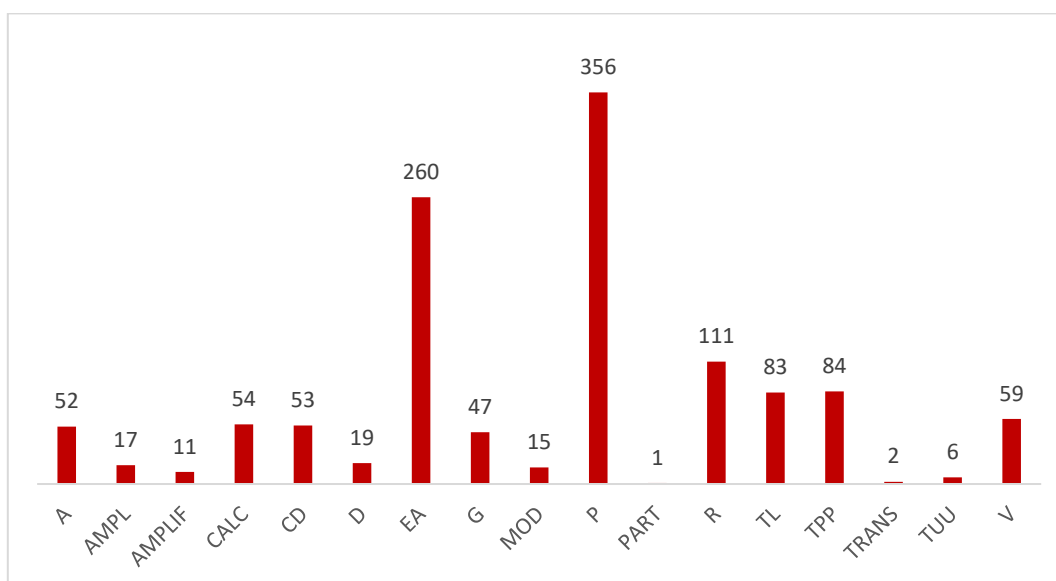


Figura 76: Técnicas de traducción de México de la 20ª temporada

En esta vigésima temporada las técnicas que más sobresalen son el *préstamo*, con 356 resultados, y el *equivalente acuñado* con 260. La primera técnica se emplea en numerosas ocasiones para la traducción de *personajes* famosos y *topónimos*. Le sigue la *reducción* con 111 resultados. Esta se observa en la traducción de *interjecciones*.

La *traducción palabra por palabra*, con 84 resultados, suele utilizarse en la traducción de agradecimientos y saludos. La *variación*, con 59, es empleada muchas veces para la traducción de las interjecciones. El *calco*, con 54 resultados, se usa sobre todo en la traducción de *topónimos*. La *creación discursiva* (53) utiliza, por ejemplo, en la traducción de *topónimos* y *gentilicios*. La *generalización* (47) y la *descripción* (19) se emplean para neutralizar elementos culturales del *patrimonio cultural* y para neutralizar expresiones hechas. Por finalizar, la *adaptación* (52) es usada en el *patrimonio cultural* y los *insultos*.

- **Medio natural**

Volvemos a comprobar el *préstamo* (34) como técnica dominante para el trasvase de los *topónimos* que no tienen traducción. Le sigue el *calco* (22) en el caso de los *topónimos* y *gentilicios* conocidos mundialmente que están traducidos en las distintas lenguas.

TIPO	Préstamo
CAPÍTULO - TIEMPO	18 - 00:07:59/00:08:09
ORIGINAL	NOAH: <i>Albany, Annapolis, Atlanta, Augusta, Austin, Baton Rouge, Bismarck, Boise, Boston, Capital City, Carson City.</i>
TRADUCCIÓN	NOAH: <i>Albany, Annapolis, Atlanta, Augusta, Austin, Baton Rouge, Bismarck, Boise, Boston, Capital City, Carson City.</i>

Figura 77: Ejemplos de técnicas de México de la 20ª temporada en Medio natural

- **Cultura social**

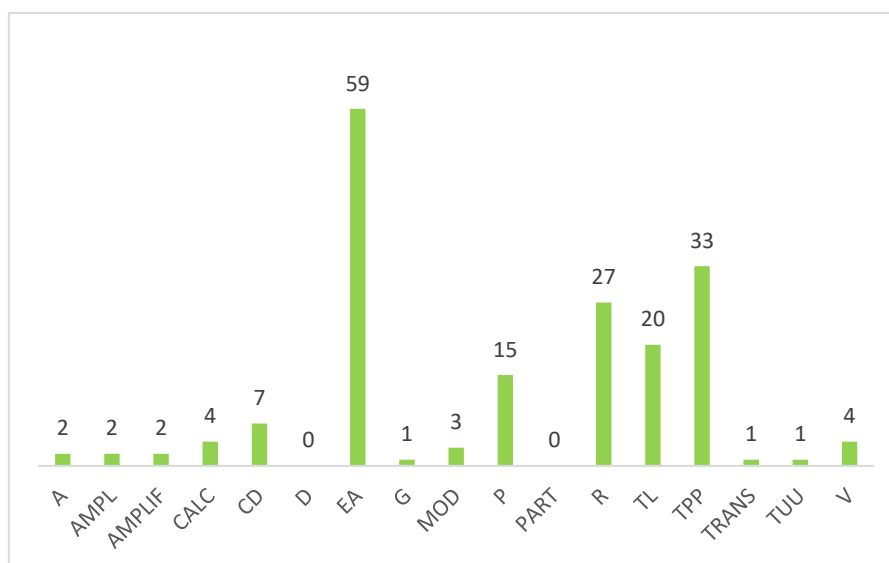


Figura 78: Técnicas de traducción de México de la 20ª temporada en Cultura social

La técnica del *equivalente acuñado* (59) sirve para la traducción de las fórmulas que componen el *tratamiento y la cortesía*. Con 33 resultados está la traducción *palabra por palabra*, empleada en numerosas ocasiones para la traducción de *thank por gracias* o *thank for por gracias por*. La *reducción*, con 27, se suele usar para la traducción de *thank you por gracias*, de modo que se omite el pronombre *you*.

TIPO	Equivalente acuñado
CAPÍTULO - TIEMPO	1 - 00:03:27/00:03:31
ORIGINAL	PATRICK: <i>Here you go, ma'am.</i>
TRADUCCIÓN	PATRICK: <i>Aquí tiene, señora.</i>

Figura 79: Ejemplos de técnicas de México de la 20ª temporada en Cultura social

- **Cultura lingüística**

Otra vez podemos ver el *equivalente acuñado* como la técnica preferida con 171 resultados. Esta técnica suele utilizarse para la traducción de *interjecciones*. Le sigue la *variación* (50) usada también en el tratamiento de las *interjecciones* que significan lo mismo, pero que tienen diferente registro, como en los casos en que *okay* (vale) es traducido por su equivalente más formal *está bien*. Con 32 resultados está la *adaptación*, técnica que en este ámbito se encarga de la traducción de los *insultos*, siempre dotados con un matiz diferente a la hora de su trasvase. Por último, con cifras bastante más bajas está la *reducción* (11), resultado de la tendencia de México en esta temporada a mantener las *interjecciones*.

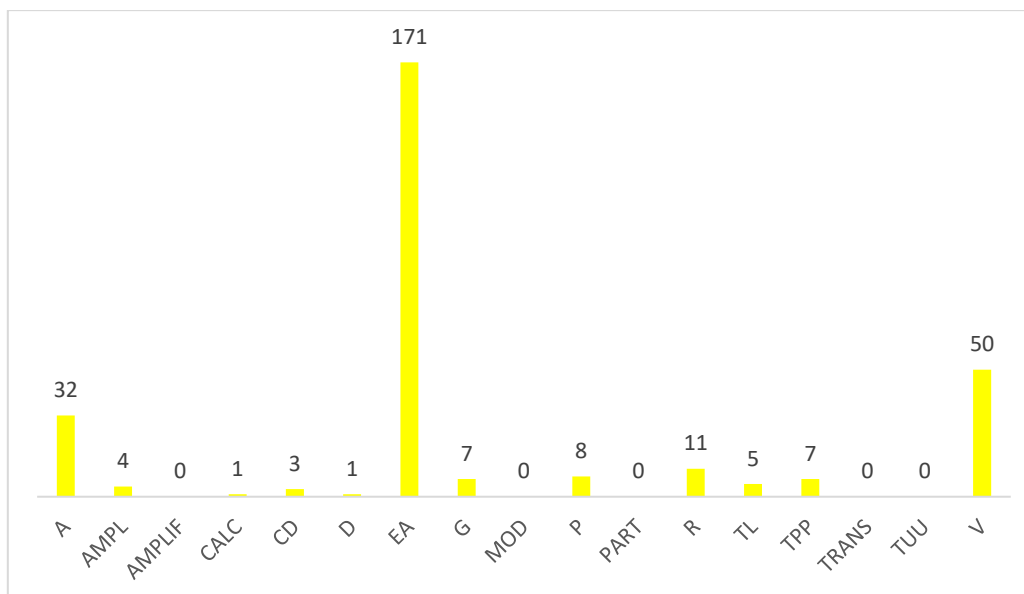


Figura 80: Técnicas de traducción de México de la 20ª temporada en Medio natural

TIPO	Equivalente acuñado
CAPÍTULO - TIEMPO	12 - 00:07:30/00:07:37
ORIGINAL	WILLIE: Really? Well , I do, too. She's a bikini model from Sweden.
TRADUCCIÓN	WILLIE: ¿De veras? Bueno yo también, es modelo de biquinis sueca.
TIPO	Variación
CAPÍTULO - TIEMPO	3 - 00:07:52/00:07:54
ORIGINAL	MARGE: Okay , then videogames.
TRADUCCIÓN	MARGE: Está bien , son juegos de vídeo.

Figura 81: Ejemplos de técnicas de México de la 20ª temporada en Medio natural

Como vemos, *okay*, interjección que equivaldría a nuestro *vale*, tiene un registro más coloquial que *está bien*.

- **Patrimonio cultural**

Vuelve a destacar el *préstamo* (296) como técnica predilecta del *patrimonio cultural*, en concreto, para la traducción de las *celebridades*. Con una cifra bastante menor le sigue la *traducción literal* (54) y la traducción *palabra por palabra* (43), técnicas empleadas para traducir diferentes subcategorías como los títulos de obras literarias y películas. Con 35 resultados se presenta la *generalización*, usada en muchas ocasiones para neutralizar las marcas de productos estadounidenses. Con 32 resultados está la *creación discursiva*, empleada muchas veces en la traducción de los títulos de los capítulos de la serie que siempre suelen hacer referencia al mundo del arte.

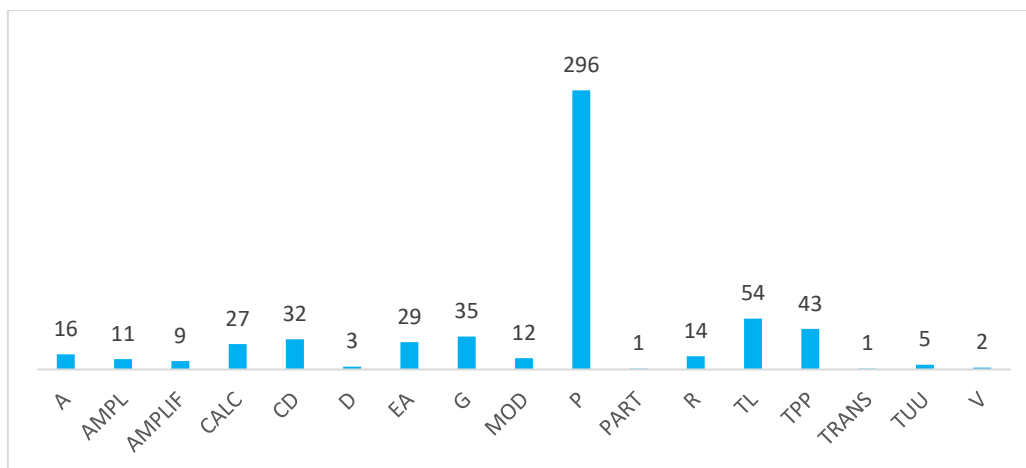


Figura 82: Técnicas de traducción de México de la 20ª temporada en Patrimonio cultural

TIPO	Préstamo
CAPÍTULO - TIEMPO	3 - 00:08:44/00:08:55
ORIGINAL	BART: Woosterfield? Your family owns this place. And Woosterfield Arena. Bonnie Raitt played there.
TRADUCCIÓN	BART: Woosterfield? ¿Tu familia es dueña de esto?, y de la Arena Woosterfield. Bonnie Raitt cantó allí.
TIPO	Generalización
CAPÍTULO - TIEMPO	9 - 00:04:43/00:04:44
ORIGINAL	BART: How about Charleston Chew ?
TRADUCCIÓN	BART: ¿Qué tal goma de mascar ?
LITERAL	BART: ¿Qué tal Charleston Chew ?

Figura 83: Ejemplos de técnicas de México de la 20ª temporada en Patrimonio cultural

3.1.3.2.5. Comparativa diacrónica de técnicas de España

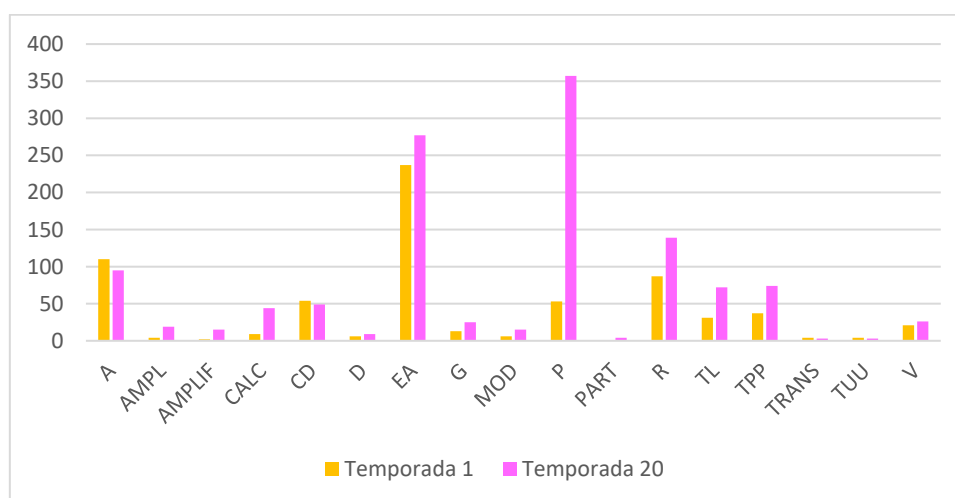


Figura 84: Comparativa diacrónica de técnicas de traducción de España

Las técnicas que más destacan son el *equivalente acuñado* en la primera temporada (240) y en la vigésima (282), y el *préstamo* solo en la vigésima temporada (358). La primera técnica responde en su mayoría a la traducción de *interjecciones*. También podemos resaltar que esta técnica es mayor en proporción en la primera temporada. En esta última temporada se registra una gran diferencia diacrónica, fruto del gran número de cultreemas encontrados en el ámbito *patrimonio cultural*, entre los que destaca el mantenimiento de los *nombres de las celebridades*. Además, con el aumento de los *topónimos* en la vigésima temporada, cuya principal técnica de traducción es también el *préstamo*, el número de ejemplos de esta técnica ha aumentado con creces convirtiéndola en la más numerosa.

La *reducción* es otra técnica que experimenta una subida, aunque más comedida, en la vigésima temporada (143) en comparación con la primera (87). Esto se debe a que las *interjecciones* en la última temporada suelen omitirse para dotar de naturalidad a la oración, práctica que en la temporada primera no es tan habitual. Por último, la *adaptación* es la única técnica más numerosa en la primera temporada (110) y, teniendo en cuanto la longitud más breve de esta, supera en un número significativo a la vigésima (95). El motivo es que la serie tiene una tendencia cada vez mayor a mantener los cultreemas originales en el doblaje conforme pasa el tiempo.

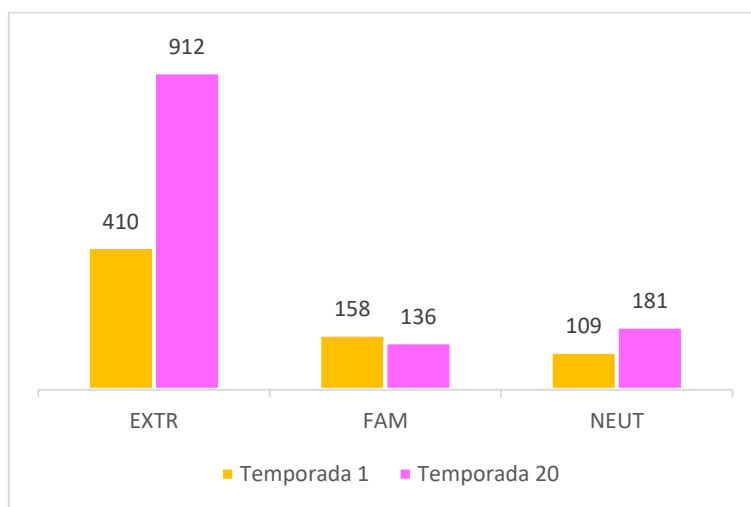


Figura 85: Comparativa diacrónica de métodos de traducción de España

El gráfico detalla que la *extranjerización* es el método más usado en ambas temporadas: (410) en la primera y (912) en la vigésima. La *neutralización*, en mucha menor medida, es homogénea diacrónicamente (109 y 181 en la primera y la vigésima respectivamente). La *familiarización* es la única que registra un resultado mayor en la primera (158) que en la vigésima temporada (136), lo que significa que la serie ha optado por el método *extranjerizante* cada vez más con el paso de los años.

3.1.3.2.6. Comparativa diacrónica de las técnicas de México

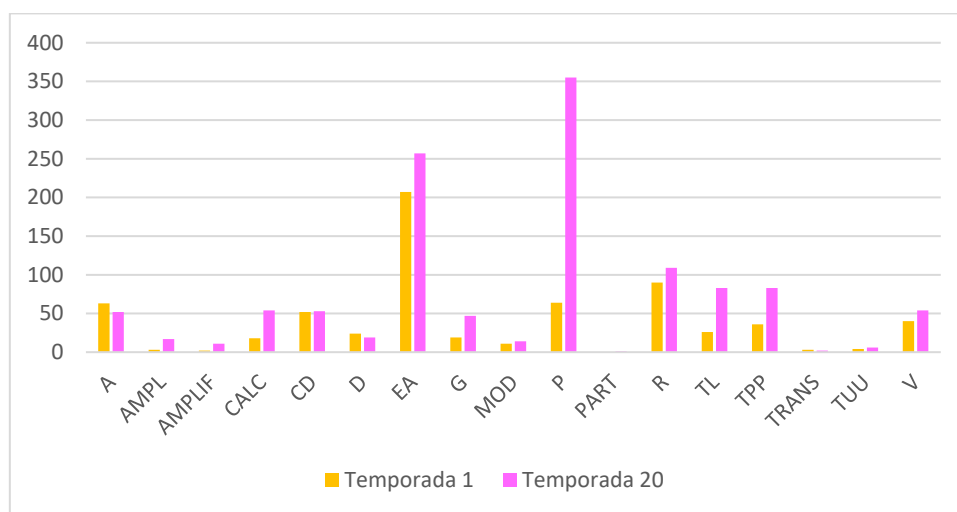


Figura 86: Comparativa diacrónica de técnicas de traducción de México

El *equivalente acuñado* (210 y 260 en la primera y la vigésima temporada respectivamente) y el *préstamo* en la vigésima (356) son las técnicas que más destacan. Podemos recalcar que, si comprobamos el número de capítulos de cada temporada, la técnica del equivalente acuñado es más predominante en la primera. Sus altas cifras en ambas temporadas obedecen al hecho de la proliferación de *interjecciones*. Que el *préstamo* obtenga una cifra tan significativa es producto de la gran cantidad de ejemplos de *patrimonio cultural*, de los cuales los *personajes famosos* es la subcategoría mayoritaria que se suele traducir mediante esta técnica del *préstamo*. Además, esta técnica también es bastante usada en la traducción de topónimos.

La *variación*, si bien escasa, destaca más en la variante mexicana. En proporción, la primera temporada presenta más casos de esta técnica (40) que la vigésima (59).

Por último, la *adaptación* es la única técnica que registra más cantidad en la primera temporada (63), pese a su brevedad, en comparación con la vigésima (52), debido al carácter más familiarizante de la primera.

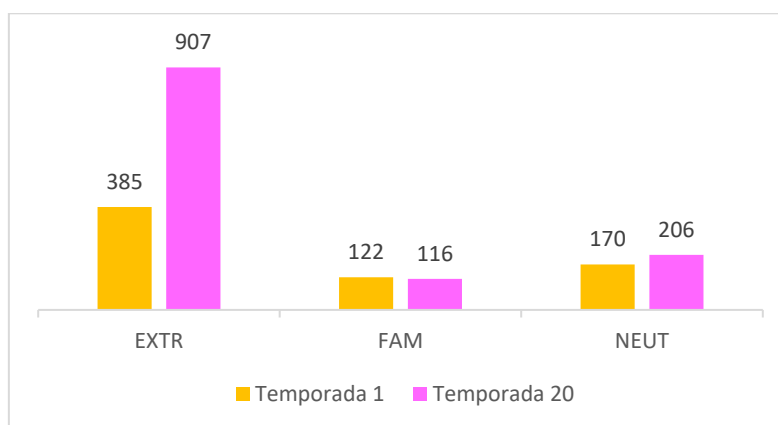


Figura 87: Comparativa diacrónica de técnicas de traducción de México

Se comprueba claramente la tendencia *extranjerizante* de ambas temporadas (385 y 907 ejemplos respectivamente). La *neutralización* también es parecida diacrónicamente (170 y 206). Destaca más en México gracias al empleo algo mayor de técnicas neutralizantes como la *generalización* y la *descripción*. La *familiarización* siendo homogénea es la única que manifiesta una mayor cantidad en la primera temporada (102) que en la vigésima (116). Esto es fruto de la tendencia más familiarizante que se experimentaba en un principio.

3.1.3.2.7. Comparativa diatópica de técnicas de la 1ª temporada

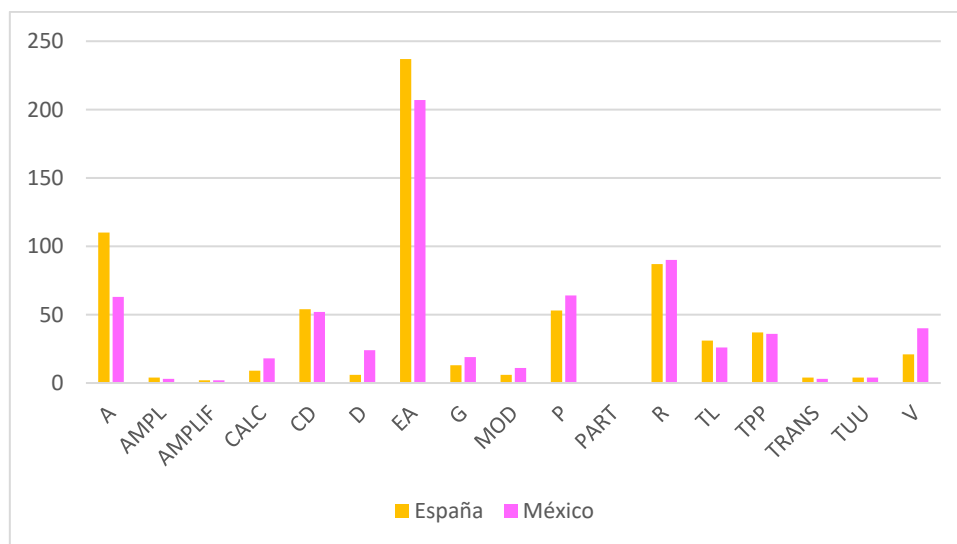


Figura 88: Comparativa diatópica de técnicas de traducción de la 1ª temporada

La técnica de la *variación* es superada en número en la traducción de México (40). Se debe principalmente a la traducción de *interjecciones* con diferente registro, mientras que España (21) tiende más a mantener el registro del original.

También se observa cierta tendencia más acusada a la *adaptación* en la variación de español peninsular (110), pues en esta variante hay más tendencia a sustituir culturemas demasiado opacos y desconocidos por el público español, mientras que México (63) tiende a conservarlos, aunque a veces pasen desapercibidos para el espectador meta.

Por último, las técnicas más sobresalientes son el *préstamo* (53 y 64 respectivamente), la *reducción*, prácticamente igual en ambas variantes (87 y 90 respectivamente en España y México), y el *equivalente acuñado*, superado en número en castellano (240). Que sea más elevado el número de *equivalente acuñado* corresponde a su mayor uso en la traducción de *interjecciones* y *frases hechas*.

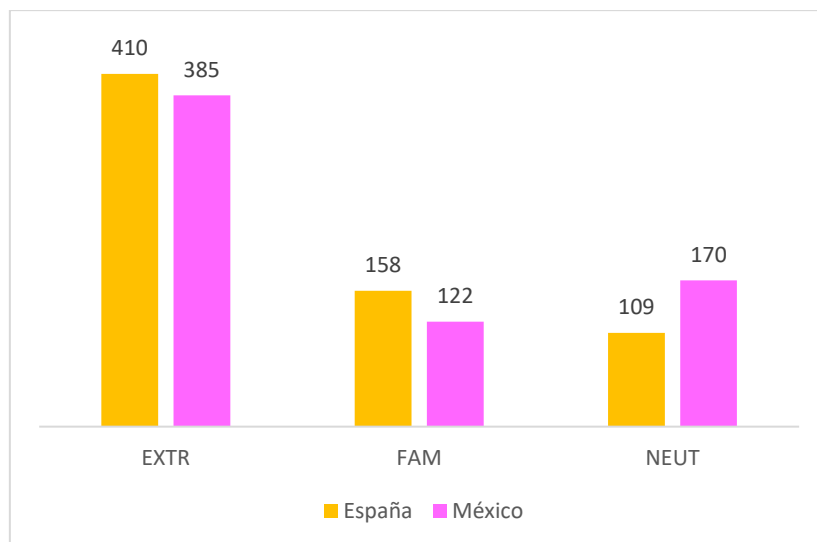


Figura 89: Comparativa diatópica de técnicas de traducción de la 1ª temporada

Se comprueba la tendencia *extranjerizante* de ambas variantes en la primera temporada de España y México (410 y 385 ejemplos respectivamente). En cuanto al segundo puesto, la *familiarización* es más habitual en España, con 158 resultados, en comparación con los 122 en México, debido, como ya se ha explicado, a que esta traducción no gusta de mantener culturemas desconocidos por el público meta en el doblaje, ya que se corre el riesgo de perder la referencia y no causar comicidad. Por el contrario, el segundo método más recurrente en México es la neutralización (170) respecto a los 109 resultados de España. Esto se debe a la tendencia de México de eliminar culturemas, como en el caso de las *frases hechas* o demás referencias pertenecientes al *patrimonio cultural* que son muy locales de la cultura origen y que no se entenderían en la cultura meta.

3.1.3.2.8. Comparativa diatópica de técnicas de la 20ª temporada

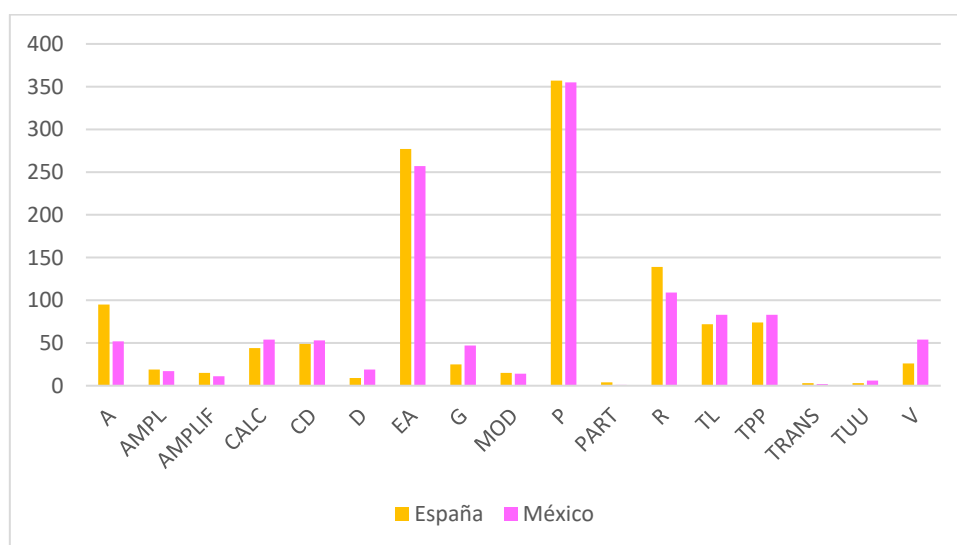


Figura 90: Comparativa diatópica de técnicas de traducción de la 20ª temporada

La *reducción* es más elevada en España (143), mientras que la *variación* es superior en México (59). Esto es posible porque España tiende a eliminar sus *interjecciones*, mientras que México tiende a cambiarlas de registro. Por último, el *equivalente acuñado* (282 en España y 260 en México) y el *préstamo* (358 y 356) son las técnicas que más destacan.

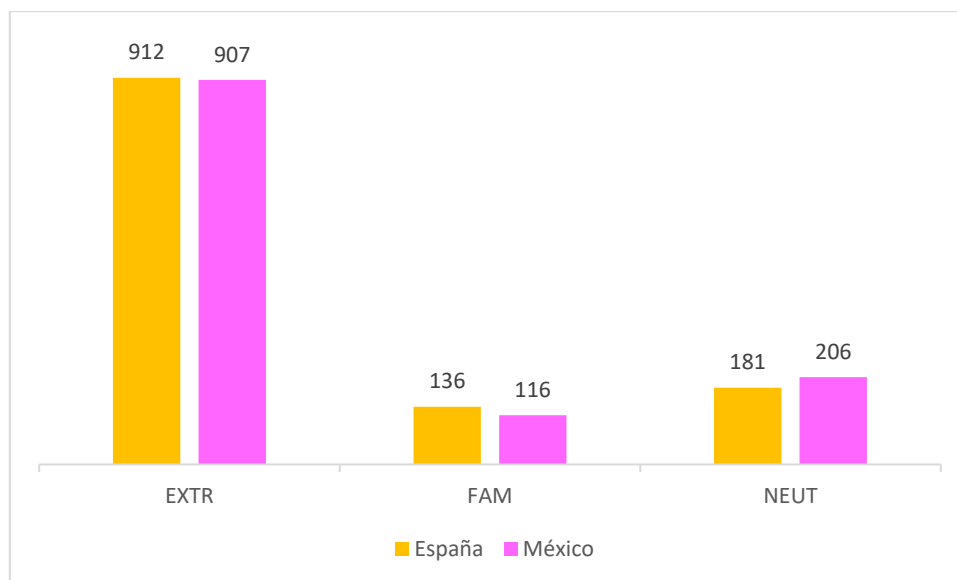


Figura 91: Comparativa diatópica de técnicas de traducción de la 20ª temporada

En esta temporada comprobamos el aumento en la tendencia *extranjerezante* de ambas variantes, con 912 resultados en España y 907 en México. Por otra parte, aunque ambas variantes contengan más *neutralizaciones* que familiarizaciones, España presenta una mayor tendencia *familiarizante* (136 frente a 116) mientras que México mantiene en segundo lugar el método *neutralizante* con 206 resultados frente a ciento 181. Tal y como pasaba con la primera temporada, España sigue utilizando más la familiarización cuando los culturemas son realmente opacos en el original y no van a ser entendidos por el público meta, mientras que México prefiere neutralizarlos cuando son desconocidos.

4. Conclusión

Una vez llegados a esta parte debemos reflexionar sobre los resultados obtenidos con el fin de dar respuesta a las hipótesis que planteamos. Pero antes nos gustaría comentar algunos aspectos que han salido a la luz gracias al análisis y resultado de nuestro corpus.

La labor de traducción de culturemas es una tarea compleja al tener en consideración no solamente las diferencias entre lenguas, sino la diferencia entre culturas, aspecto clave para traducir correctamente el culturema. Para este proceso el traductor debe ser fiel al texto, pero siempre teniendo en mente al público receptor. Esta labor se complica cuando se traducen textos *audiovisuales*, bien sea por las restricciones de tiempo y de imagen a la que los traductores están supeditados o bien por la riqueza en el acervo cultural de un producto cuya cultura dista bastante

de la de la lengua de llegada. En el caso concreto de un guion para doblaje, el proceso de trasvase no recae únicamente en el traductor, sino que el ajustador y el director de doblaje son agentes que también intervienen, y en algunas ocasiones, pueden tomar ideas con las que el traductor, conocedor de ambas lenguas y ambas culturas, no está de acuerdo.

Uno de los elementos más complejos que caracterizan a la serie objeto de nuestro estudio son los culturemas. En nuestro trabajo, se planteó la posibilidad de si las dos versiones de español escogidas, la española y la mexicana, y las dos temporadas, la primera y vigésima, presentaban diferentes tendencias a la hora de traducir sus culturemas. Esta hipótesis dio paso a un objetivo principal que pretendía analizar qué método traductor era el predominante tanto diatópicamente como diacrónicamente. De esta forma, si nos basamos en el *método extranjerizante* mantenemos el culturema, si empleamos el *método familiarizante* optamos por reemplazar el culturema por otro conocido en la cultura de llegada y si escogemos la *neutralización* hacemos desaparecer el culturema.

Para llegar a comprobar los diferentes métodos de traducción se formularon dos objetivos secundarios: señalar cuáles son los *ámbitos culturales* más habituales, así como las subcategorías más relevantes en cada ámbito, y cuáles son las *técnicas de traducción* más destacadas en general y las que más resaltan en cada ámbito en concreto.

Para determinar los ámbitos culturales para cada una de las variantes diatópicas y diacrónicas se procedió al análisis, del que se ha extraído lo siguiente:

En primer lugar, recalcar que el número de culturemas en los ámbitos que hemos identificado, basados en Molina (2001), (medio natural, patrimonio cultural, cultura lingüística, cultura social e interferencias culturales) es bastante heterogéneo. La *interferencia cultural* es tan escasa que no es representativa en el español peninsular y mexicano de ninguna de las temporadas. Uno de los ámbitos que más sobresale en ambas temporadas de las dos variantes diatópicas es la *cultura lingüística*, cuya elevada cifra bebe principalmente del empleo de *interjecciones* tan habitual en el uso de la lengua oral. Cabe afirmar que su representación en la primera temporada es en proporción más elevada en México, mientras que en España hay literalmente más ejemplos. Otro ámbito que presenta mayores cambios entre una temporada y otra en España y México es el *patrimonio cultural*, el cual se incrementa notoriamente en la vigésima temporada. Esto es el resultado de la inclinación hacia temáticas populares, sociales, políticas y religiosas que ha ido experimentando la serie a lo largo del tiempo. De las subcategorías más destacadas en este *patrimonio cultural* en ambas variantes diatópicas resaltamos las referencias a *personajes famosos* en la vigésima temporada, producto de esa cultura popular de la que hablábamos, y la subcategoría del *folklore* en la primera temporada, gracias principalmente a la temática navideña del primer capítulo. En cuanto a la *cultura social*, ambas variantes diatópicas y diacrónicas presentan un equilibrio, aunque la primera temporada tiene en proporción más ejemplos. La

subcategoría de *tratamiento y cortesía* es la predominante en este ámbito. Por último, el *medio natural*, con una representación escasa en la primera temporada de ambas variantes diatópicas y con un incremento en la vigésima, tiene como máxima representación la subcategoría de *topónimos*.

Gracias al análisis de las técnicas de traducción, basadas en la aportación de Ferriol (2006), hemos comprobado que, pese a que la teoría establece ciertas técnicas como *extranjerizantes*, *neutralizantes* y *familiarizantes*, la práctica no tiene por qué obedecer a este hecho. En el caso concreto de los culturemas se pueden aplicar técnicas tradicionalmente extranjerizantes como la *traducción literal* y, sin embargo, eliminar el culturema, ya que la cultura de llegada no lo reconocerá como tal.

Relativo a su empleo, las técnicas también son muy dispares, pero sí que se puede afirmar que en el español peninsular y el mexicano de las dos temporadas la que más prevalece es la técnica extranjerizante del *equivalente acuñado*. Esta técnica tiene su razón de ser por las diferencias entre lenguas tan distintas como el inglés y el español y tiene predominio en la *cultura lingüística*, con la traducción de *interjecciones* y *frases hechas*, y en la *Cultura social*, con la traducción de las *expresiones de cortesía*. El *préstamo*, en cambio, solo destaca notoriamente en la vigésima temporada de ambas variantes diatópicas. Esto obedece al hecho de mantener las referencias de la cultura popular como reflejo de la sociedad actual y en concreto de la americana, que tiene en la traducción de los nombres de *personajes famosos del patrimonio cultural* los ejemplos más numerosos a los que se aplica esta técnica. También es la técnica predominante en el *Medio natural* para la traducción de los *topónimos*.

En menor medida, también se concede importancia a la técnica *familiarizante* de la *adaptación*, utilizada más en la variante de español peninsular de ambas temporadas, como la principal en el ámbito de la *cultura lingüística* en la primera temporada y de la *cultura lingüística y patrimonio cultural* en la segunda. La *variación*, en cambio, es la técnica *familiarizante* mexicana predominante empleada en la traducción de *interjecciones* del *ámbito lingüístico* para ambas temporadas. En cuanto a las técnicas *neutralizantes*, la *descripción* en México es más utilizada para traducir la *fraseología* de la *cultura lingüística*. En esta variante diatópica sudamericana, la *descripción* prevalece ligeramente en la vigésima temporada y marcadamente en la primera. La *generalización*, localizada sobre todo en el *patrimonio cultural*, sobresale algo más en la variante de español mexicano de la primera temporada, mientras que su uso aumenta visiblemente en la vigésima temporada. La *reducción* es la única técnica neutralizante que goza de una cantidad similar en México y España en la primera temporada. Sin embargo, en la vigésima temporada es mayor el número en España por la tendencia a eliminar *interjecciones* con el fin de traducir las oraciones de una forma más natural en español.

Por tanto, se puede afirmar que, con excepción del *patrimonio cultural*, el resto de ámbitos culturales son más homogéneos tanto en España y México como a lo largo de las temporadas. Las técnicas para cada ámbito tampoco han presentado cambios a lo largo de estos años en España y México, salvo en el caso de los *préstamos*, cuya cifra sube exponencialmente en la última temporada. De esta manera, el estilo de traducir de España y México no ha experimentado cambios relevantes en este espacio de veinte años, pero sí que se refleja una tendencia en aumento de la *extranjerización* en el tiempo propiciada por la propensión a mantener en la medida de lo posible los *culturemas* con el fin de ser fiel a la obra original. Además, otro de los motivos que suscita esta *extranjerización* obedece a la globalización actual, en la que cada vez más se tiene acceso al conocimiento de otras civilizaciones, por lo que *culturemas* que en el pasado podían pasar desapercibidos son ahora compartidos por comunidades con diferentes lenguas y culturas. Por último, también observamos que, pese a la clara tendencia *extranjerizante* de ambas variantes diatópicas, España prefiere ligeramente en comparación con México el uso de técnicas familiarizantes como la *adaptación*, mientras que el país azteca adopta más bien una postura *neutralizante* con el empleo de técnicas como la *generalización* y la *descripción*.

De esta forma, concluimos nuestro trabajo habiendo dado respuesta a nuestra hipótesis y objetivos de modo que nuestra investigación sirva de ayuda para futuros estudios que contemplen la combinación entre el *mundo audiovisual*, la *traducción de la cultura* y la *variación lingüística*.

5. Bibliografía

Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*.

Barcelona: Editorial Ariel, S.A.

Agost, R. (2001). Aspectos generales de la traducción para el doblaje. En Sanderson, J., *¡Doble o nada!: Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Alicante: Universidad de Alicante. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante-0/html/ff5a6b52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html [Consulta: 5 de mayo de 2017]

Ballester, A. (2001). *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Editorial Comares.

Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: UOC.

Bonaut, J. y Grandío, M.M. (2009). Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI. *Revista latina de comunicación social*, 12 (64). Doi: 10.4185/RLCS-64-2009-859-753-765.753-765. Recuperado de http://www.revistalatinacs.org/09/art/859_USJ/60_87_Bonaut_y_Grandio.html [Consulta: 3 de mayo de 2017]

Calderón, D. y Durán, B. (2009). Caracterización sociolingüística de la comunidad de habla de Tunja. *Cuadernos de lingüística hispánica*, (14), 139-158. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322227520010> [Consulta: 19 de mayo de 2017]

Carrera, J. (2014). *Aproximación a la traducción translectal de un corpus audiovisual de películas hispanoamericanas* (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid, Soria. Recuperado de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/7662/1/TESIS612-141215.pdf> [Consulta: 19 de mayo de 2017]

Carrera, J. (2015). *Las variedades del español*. es.slideshare.net. Recuperado de <https://es.slideshare.net/JdCaFe/variedades-del-espaol-47557011> [Consulta: 19 de mayo de 2017]

Chaves, M^a. J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Chaume, F. (2005). Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje. En Merino, R., Santamaría, J. M. y Pajares, E. (Eds.), *Trasvases culturales: Literatura, Cine y*

Traducción 4. País Vasco: Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco. 145-153. Recuperado de <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/10540/Chaume.%20F..PDF?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 12 de marzo de 2016]

Coseriu, E. (1981). Los conceptos de dialecto, nivel y estilo de lengua y el sentido propio de la dialectología. *LEA. Lingüística española actual*, 3 (1), 1-32.

Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée: manuel d'initiation à la traduction professionnelle, anglais-français*. Ottawa: Presses de L'Université d'Ottawa.

Demonte, V. El español estándar (ab)suelto. Algunos ejemplos del léxico y la gramática. *II Congreso internacional de la lengua española. El español en la sociedad de la información*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/demonte_v.htm [Consulta: 19 de mayo de 2017]

Díaz-Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtulado*. Salamanca: Ediciones Almar.

Díaz-Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.

Díaz-Cintas, J. (2010). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtulado y de la audiodescripción. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/020_diaz.pdf [Consulta: 3 de abril de 2017]

El observador. (2015). El mundo del doblaje. 2 de agosto de 2015. Recuperado de <http://www.elobservador.com.uy/el-mundo-del-doblaje-n665271> [Consulta: 3 de mayo de 2017]

Ferriol, J.L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castellón de la Plana. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10568/marti.pdf?sequence=1> [Consulta: 8 de julio de 2016].

Galán, D. (2003). La lengua española en el cine. *Anuario del Instituto Cervantes*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p03.htm [Consulta: 3 de mayo de 2017]

Gambier, Y. y Suomela, E. (1994). Subtitling: A Type of Transfer. En Eguíluz, F. et al. (Eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 1*. Vitoria Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. 243-252. Recuperado de <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/10027/Gambier.%20Y.-%20Suomela-Salmi.%20E..PDF?sequence=1&isAllowed=y>

- Gottlieb, H. (2005). Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. En Gerzymisch-Arbogast, H. y Nauert, S., EU-High-Level Scientific Conference Series. *MuTra 2005. Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. Recuperado de <http://bit.ly/1VgvoL> [Consulta: 3 de mayo de 2017]
- Groening, M. (1989). *The Simpsons*. Gracie Films, 20th Century Fox.
- Halliday, M., McIntosh, A. y Stevens, P. (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres: Longmans. (numeración autores)
- Hatim, B. y Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- Henry, M. (1994). The Triumph of Popular Culture: Situation Comedy, Postmodernism and The Simpsons. *Studies in Popular Culture*, 17 (1), 85-99.
- Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. España: Ediciones Cátedra.
- Igareda, P. (2011). Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, 16 (27), 11-32. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/ikala/v16n27/v16n27a2.pdf> [Consulta: 3 de mayo de 2017]
- Katan, D. (1999). *Translating cultures, An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Kippen, A. (1999). Writing for the Simpsons. *Creative Screenwriting*, 6. 66-68.
- La Jornada en Línea. (2017). El doblaje, labor complicada y entretenida. 22 de enero de 2017. Recuperado de www.jornada.unam.mx/ultimas/2017/01/22/el-doblaje-labor-complicada-y-entretenida [Consulta: 5 de mayo de 2017]
- Lope, J.M. (1996). México. En Alvar, M. (Dir.), *Manual de dialectología hispánica: El español de américa*, 2. Barcelona: Ariel. 81-89.
- López, N. (2008). *Manual del guionista de comedia televisivas*. Madrid: T & B EDITORES.
- Marco, J. (2002): *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*. Barcelona: Eumo.
- Marco, J. (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedarnos-hi. *Quaderns. Revista de traducció*, (11), 129-149. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25397/25231> [Consulta: 2 de mayo de 2017]

Martín, L. (1994). Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje. En Eguíluz, F. et al. (Eds.), *Trasvases culturales: Literatura, Cine y Traducción 1*. Vitoria Gasteiz: Servicio Editorial de la Universidad de País. 323-330. Recuperado de <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/10048/1/Martin.%20L..PDF> [Consulta: 6 de junio de 2017]

Martínez, J. J. (2006). La manipulación del texto: sobre la dualidad extranjerización/familiarización en la traducción del humor en textos audiovisuales. *Sendeban. Revista de Traducción e Interpretación. Universidad de Granada*, 17, 219-231. Recuperado de <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/1017/1198> [Consulta: 6 de mayo de 2017]

Martínez, J. J. (2008). *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Mayoral, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Monográficos de la revista *Hermeneus*, 1. Diputación Provincial de Soria, Soria. Recuperado de http://www.ugr.es/~rasensio/docs/La_traducion_variacion_linguistica.pdf [Consulta: 19 de mayo de 2017]

Mayoral, R. (2001). El espectador y la traducción audiovisual. En Chaume, F. y Agost, R, *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, Servei de Publicacions. 33-48. Recuperado de http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Espectador_y_TAV.pdf [Consulta: 6 de junio de 2017]

Milenio. (2016). Hay crisis de voces en la industria del doblaje. 13 de marzo de 2016. Recuperado de www.milenio.com/hey/crisis-vozes-industria-doblaje_0_700129989.html [Consulta: 3 de mayo de 2017]

Molina, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5263/lmm1de1.pdf?sequence=1> [Consulta: 2 de febrero de 2017]

Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Moreno, F. (1998). *Principios de Sociolingüística y Sociología del Lenguaje*. Barcelona: Ariel.

Muñoz, R. (1995). *Lingüística para traducir*. Barcelona: Teide.

Neumann, A.W. (1996): The Simpsons. *Quadrant*, 40 (12), 25-29.

Newmark, P. (1987-1995). *Manual de traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Orrego, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandi*, 6 (2), 297-320. Recuperado de <http://bit.ly/255YAYF> [Consulta: 6 de mayo de 2017]

Padilla, G. y Requeijo, P. (2010). La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas. *Fonseca, Journal of Communication*, (1). Salamanca: Universidad de Salamanca. 187-218. Recuperado de <http://goo.gl/ddLyGj> [Consulta: 3 de mayo de 2017].

Payrató, L. (1990). *Català coloquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. Valencia: Universitat de València, col. Biblioteca Lingüística Catalana.

Pedersen, J. (2005). How is cultural rendered in subtitles? *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. Recuperado de http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf

Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Ámsterdam: John Benjamins.

Richart, M. (2009). *La alegría de transformar: Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Santamaría, L. (2001). Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación. En Lorenzo, L. et al. (Eds.), *Traducción subordinada (II): el subtitulado*. Vigo: Publicacions da Universidade de Vigo. 237-248.

Sahali, A. (2007). *Series de culto. El otro Hollywood*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Tylor, E. (1977). *Cultura primitiva*. Madrid: Editorial Ayuso. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/341101944/Edward-B-Tylor-1977-Cultura-Primitiva> [Consulta: 6 de mayo de 2017]

Vinay, J. P. y Darbelnet, J. (1996). En Gambier, Y., Shlesinger, M. y Toury, G. (Eds.), *Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company. Recuperado de https://elearn.univ-ouargla.dz/2013-2014/courses/603MT/document/BenjaminsTranslationLibrary.JeanPaulVinayJeanDarbelnetJuanCSagerMjHamel.ComparativeStylisticsofFrenchandEnglishaMethodology_2_.pdf?cidReq=603MT [Consulta: 6 de mayo de 2017]

Zabalbeascoa, P. (2001a). La traducción en los medios audiovisuales: Parámetros de estudio de la traducción audiovisual. En Merino, R., Santamaría, J. M. y Pajares, E. (Eds.), *Trasvases culturales: Literatura, Cine y Traducción 3*. Guipúzcoa: Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco. 377-381. Recuperado de [https://addi.ehu.es/bitstream/10810/10516/1/S.T.1%20Zabalbeascoa.%20P.%20\(coo.\)](https://addi.ehu.es/bitstream/10810/10516/1/S.T.1%20Zabalbeascoa.%20P.%20(coo.))

[PDF](#) [Consulta: 25 de abril de 2017]

Zabalbeascoa, P. (2001b). El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. En Sanderson, J., *¡Doble o nada!: Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Alicante: Universidad de Alicante.

Recuperado de <http://bit.ly/1R49Qrs> [Consulta: 5 de mayo de 2017]

Zaro, J. J. (2001). Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación. En Duro, M. (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Ediciones Cátedra. 47-64.

6. Anexo

El anexo se adjunta en un par de documentos aparte.