



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

Traducción audiovisual:

**Análisis de la traducción de nombres propios en la serie
(Des)encanto (Groening, 2018–)**

Presentado por: Alberto Fernández Rodríguez

Tutelado por: Verónica Arnáiz Uzquiza

Soria, 2019

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1 – RESUMEN Y ABSTRACT.....	4
1.1 – Resumen.....	4
1.1 – <i>Abstract</i>	4
2 – INTRODUCCIÓN.....	5
2.1 – Justificación.....	5
2.1 – Hipótesis y objetivos.....	5
2.3 – Metodología y plan de trabajo.....	6
3 – EL TEXTO AUDIOVISUAL Y LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL.....	8
3.1 – El texto audiovisual: definición.....	8
3.2 – Definición de traducción audiovisual.....	9
3.3 – Modalidades de traducción audiovisual.....	10
3.3.1 – El doblaje.....	10
3.3.2 – La subtitulación.....	11
3.4 – Los referentes culturales o «culturemas» en la traducción audiovisual.....	12
3.5 – El humor en la traducción audiovisual.....	12
3.5.1 – El humor y los culturemas en la traducción audiovisual.....	13
4 – LA TRADUCCIÓN DE LOS NOMBRES PROPIOS.....	13
4.1 – Concepto de nombre propio y clasificación.....	13
4.1.1 – Concepto de nombre propio.....	14
4.1.2 – Clasificación de los nombres propios.....	15
4.2 – Estrategias de traducción de nombres propios.....	16
5 – LOS NOMBRES PROPIOS EN LA SERIE (<i>DES</i>)ENCANTO (GROENING, 2018).....	20
5.1 – Descripción del texto audiovisual: (<i>Des</i>)encanto (Groening, 2018–).....	20
5.2 – Presencia y representatividad de los nombres propios a lo largo de la serie.....	21
5.3 – Análisis de las estrategias de traducción de nombres propios inglés-español.....	22
5.3.1 – Conservación.....	24
5.3.1.1 – Copia.....	24
5.3.1.2 – Transcripción.....	25
5.3.1.3 – Convencionalismo.....	25
5.3.1.4 – Reproducción.....	25
5.3.2 – Sustitución.....	26
5.3.2.1 – Permutación.....	26
5.3.2.2 – Adición.....	26
5.3.2.3 – Sustitución fonológica.....	27
5.3.2.4 – Recreación.....	27
5.3.2.5 – Supresión.....	27
5.3.3 – Combinaciones.....	28
5.3.4 – Casos de especial dificultad.....	28
5.4 – Resultados.....	30
6 – CONCLUSIONES.....	31
7 – BIBLIOGRAFÍA.....	33
8 – ANEXOS	
Anexo 1 – Tabla de frecuencia de aparición de nombres propios en la VO	

Anexo 2 – Corpus de nombres propios: Tabla de traducciones de nombres propios y estrategias usadas

Anexo 3 – Subtitulación y doblaje de *(Des)encanto* (Groening, 2018-) (inglés)

Anexo 4 – Subtitulación de *(Des)encanto* (Groening, 2018-) (español)

Anexo 5 – Transcripción de los segmentos del doblaje al español con variaciones en la traducción de los nombres propios respecto a la subtitulación

1 – RESUMEN Y ABSTRACT

1.1 – Resumen

Actualmente, vivimos en un mundo cada vez más globalizado, con un constante intercambio cultural. Dentro del ámbito audiovisual, gran difusor de cultura, una herramienta muy importante en este intercambio es internet y, más concretamente, las plataformas en línea de vídeo bajo demanda que han aparecido en las últimas décadas como Netflix o HBO. Gracias a esto, disponemos en la actualidad de un número cada vez mayor de productos audiovisuales cuyos textos se traducen a lenguas distintas para acercarlos al mayor número de culturas posible. Por ello, creemos que es conveniente analizar los problemas de índole cultural que puedan surgir a la hora de traducir dichos textos audiovisuales. Uno de los elementos que puede ocasionar ese tipo de problemas es la traducción de los nombres propios. Para este análisis concreto, hemos elegido la serie (Des)encanto (Groening, 2018-), una comedia animada de género fantástico, como objeto de estudio. En dicho análisis, identificaremos todos los nombres propios presentes en las versiones original y traducida del texto para luego clasificar las estrategias de traducción que se han usado, determinando así el grado de adaptación cultural que han sufrido los nombres propios durante su traducción.

Palabras clave: traducción audiovisual, nombres propios, (Des)encanto (Groening, 2018-), adaptación cultural.

1.1 – Abstract

Nowadays, we live in an increasingly globalized world with a constant cultural exchange, and the audiovisual field serves as an important vehicle for this exchange. the Internet is an essential tool inside said field, and, more specifically, the online video on demand platforms such as Netflix or HBO that have appeared in the last decades. Thanks to this, there is now an ever-increasing number of audiovisual products whose texts are translated to different languages in order to bring them closer to as many cultures as possible. As a result of this, we believe that it is convenient to analyze the cultural problems that may arise when translating said audiovisual texts. One of the elements that can cause such problems is the translation of proper names. We have chosen the series called *Disenchantment* (Groening, 2018-), an animation comedy that belongs to the fantasy genre, as the subject or this kind of analysis. In the process, we will identify all the proper names present in the original and the translated versions so we can classify the translation strategies that have been used, thus determining the degree of cultural adaptation applied in the translation of these proper names.

Key words: audiovisual translation, proper names, *Disenchantment* (Groening, 2018-), cultural adaptation.

2 – INTRODUCCIÓN

2.1 – Justificación

Con el objetivo de poner en práctica las competencias y conocimientos adquiridos durante los estudios del Grado en Traducción e Interpretación en la Universidad de Valladolid, es necesario realizar un Trabajo de Fin de Grado (TFG de ahora en adelante). El tema general sobre el que versará el presente TFG es «la traducción audiovisual». En la época actual, principalmente gracias a internet y a los nuevos sistemas de distribución de productos audiovisuales como la plataforma de vídeo bajo demanda Netflix, existe una gran cantidad y variedad de dichos productos con sus correspondientes traducciones. Por ello, creemos que es de provecho analizar aspectos concretos de dichas traducciones.

Debido a nuestro interés por las series de animación en general y más concretamente por las comedias animadas estadounidenses, el objeto de análisis que hemos elegido es la comedia de animación fantástica *(Des)encanto* (Groening, 2018-), creada por el dibujante estadounidense Matt Groening y producida por The ULULU Company para Netflix. Concretamente, realizaremos un análisis contrastivo de las estrategias de traducción de nombres propios en esta serie desde un punto de vista cultural. Hemos elegido analizar la traducción de *(Des)encanto* (Groening, 2018-) bajo este enfoque por dos razones principales. La primera razón es que creemos que se trata de un producto en el que existe una gran cantidad y variedad de nombres propios a lo largo de toda su extensión, como analizaremos más adelante. La segunda y más importante es que los nombres propios, aparte de ser numerosos, parecen desempeñar un papel decisivo en el cumplimiento de uno de los objetivos principales de la serie: hacer reír al espectador. Por ello, debido a que el humor y los nombres propios están estrechamente relacionados con las particularidades de la cultura en la que se enmarcan, creemos que *(Des)encanto* (Groening, 2018-) puede ser un objeto idóneo para dicho tipo de análisis.

Durante el desarrollo del presente TFG, se han puesto en práctica algunas competencias adquiridas durante los estudios de Traducción e Interpretación a la hora de encontrar fuentes fiables para nuestra documentación. Asimismo, hemos sido capaces de extraer información de un texto para ser analizada y, más tarde, expuesta de manera concisa.

2.1 – Hipótesis y objetivos

Nuestra hipótesis inicial, sobre la cual se construye este trabajo con el objetivo de probarla o refutarla, trata sobre el grado de adaptación cultural que se ha llevado a cabo a la hora de traducir los nombres propios en el objeto de estudio. La formulamos después de haber visionado como espectadores la totalidad del producto en ambos idiomas. En concreto, nuestra hipótesis es que, en la traducción al español de *(Des)encanto* (Groening, 2018-), en las modalidades de doblaje y subtítulo, existe un alto o, como mínimo, notable nivel de adaptación cultural a la hora de traducir los nombres propios presentes en la serie debido a su estrecha relación con el humor, lo que conlleva

un notable grado de alteración de los nombres propios originales para adaptar el texto a la cultura de llegada y así tratar de mantener sus funciones originales.

Por lo tanto, el objetivo principal que nos hemos planteado alcanzar para contrastar nuestra hipótesis es el siguiente: reunir todas las traducciones de nombres propios al español en las modalidades de doblaje y subtulado de la serie *(Des)encanto* (Groening, 2018–) para analizar las estrategias de traducción que se han usado en el proceso, aplicando un modelo de clasificación de dichas estrategias que dé cuenta del grado de adaptación cultural que ha tenido lugar (basado en Fernandes, 2006 y Franco, 2000), para descubrir qué tipo de estrategias predominan y obtener la proporción que representan las estrategias que conllevan un mayor grado de adaptación cultural frente a la de aquellas que tienden a la conservación del nombre propio original.

Asimismo, este trabajo busca cumplir otros dos objetivos secundarios: el primero, necesario para poder alcanzar el objetivo principal, consiste en identificar y contabilizar todos los nombres propios presentes en el objeto de estudio con la finalidad de discernir si este último resulta válido para nuestro posterior análisis. El último objetivo, de cumplimiento posterior al principal, es analizar las decisiones traductológicas que se han llevado a cabo en las ocasiones que se den a la hora de traducir nombres propios concretos que presenten una especial dificultad debido a las diferencias entre la cultura origen y la de llegada.

2.3 – Metodología y plan de trabajo

El primer paso de nuestro TFG consistió en la búsqueda de un objeto de estudio. Elegimos la comedia de animación fantástica *(Des)encanto* (Groening, 2018–), distribuida en la plataforma Netflix, por las razones anteriormente mencionadas. Esta serie cuenta con dos temporadas de 10 capítulos cada una, cada capítulo con una duración de cerca de 30 minutos. Tras decantarnos por el análisis de las estrategias de traducción de nombres propios como objetivo de estudio, formulamos una hipótesis inicial.

A continuación, reunimos el corpus de trabajo para poder identificar los nombres propios presentes en ambas temporadas de la serie. Decidimos usar como punto de referencia la subtitulación, ya que en esta modalidad figuran los nombres propios de forma más explícita que en la modalidad de doblaje. Obtuvimos los subtítulos de la página llamada *Springfield! Springfield!* (s.f.), en la que figuran los subtítulos y las transcripciones de la versión original (VO de ahora en adelante) de numerosas series. A continuación, comprobamos con éxito que los subtítulos obtenidos fueran exactamente aquellos que aparecen en la versión subtitulada del producto en la plataforma Netflix, teniendo que realizar tan solo alguna pequeña corrección. Al hacer esto, descubrimos también que la VO subtitulada es, a todos los efectos, una transcripción de la versión del doblaje original, ya que no existe variación en el texto.

El segundo paso consistió en identificar todos los nombres propios que aparecieran en el texto original y recogerlos en una tabla de frecuencias para dilucidar si nuestro objeto de estudio

contenía suficiente material para nuestro análisis. Tras comprobar que el número total de nombres propios en VO nos parecía adecuado, continuamos con la siguiente fase.

En la tercera fase del trabajo, reunimos el corpus de la versión traducida al español de *(Des)encanto* (Groening, 2018-). Para ello, obtuvimos los subtítulos de la página *Subswiki* (s.f.), donde se pueden hallar cientos de archivos de subtítulos en español de numerosas series. Tras convertir con una herramienta online los archivos descargados del formato .srt a .txt, procedimos a comprobar que no hubiera errores para ver que dichos subtítulos encajaban a la perfección con los presentes en el producto oficial, ubicado en la plataforma Netflix. Sin embargo, durante este proceso comprobamos que, en la versión española, la versión doblada difería en muchas ocasiones de la subtitulada. Es por ello que decidimos realizar una transcripción de los fragmentos de la versión doblada en los que la traducción de un nombre propio al español difería de la versión que aparece en los subtítulos para completar el siguiente paso.

La etapa siguiente consistió en identificar y recoger en forma de tabla todas las traducciones al español de los nombres propios de la VO en la versión subtitulada. Asimismo, decidimos incluir también en la tabla aquellas versiones que aparecían en el doblaje de distinta forma que en la subtitulación.

Después, iniciamos la búsqueda y redacción de contenidos teóricos con el objetivo de contextualizar nuestro trabajo y formar el marco teórico. En él hablamos del texto audiovisual y sus categorías, así como de la traducción audiovisual, sus modalidades y alguna de las principales dificultades que presenta, como la traducción de referentes culturales y del humor. Dichas dificultades se encuentran estrechamente relacionadas con la traducción de los nombres propios, concepto que también hemos explorado en este marco teórico, junto a su división en categorías y las posibles estrategias que se siguen para su traducción. Toda la información recogida de fuentes documentales se encuentra citada en una bibliografía al final de este trabajo.

El siguiente paso fue la realización del análisis contrastivo. Una vez contábamos con el material para trabajar, esto es, los nombres propios en VO y sus traducciones al español, procedimos a identificar las distintas estrategias usadas para su traducción, añadiendo esta información a la tabla de Excel en la que se encontraban los nombres propios recogidos. A continuación, realizamos un conteo de las estrategias usadas y representamos los resultados en el marco práctico del trabajo, mediante gráficos y con ejemplos concretos, con el objetivo de comprobar cuáles son las predominantes y así determinar qué grado de adaptación cultural existe en la traducción de los nombres propios al español en *(Des)encanto* (Groening, 2018-).

En el último paso, una vez finalizado el análisis, comparamos los resultados con nuestra hipótesis inicial para redactar seguidamente nuestras conclusiones y, por último, realizamos un resumen de todo el trabajo.

3 – EL TEXTO AUDIOVISUAL Y LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Como ya hemos indicado, nuestro trabajo se centrará en un producto audiovisual. Por ello, conviene explicar lo que es el texto audiovisual y sus categorías, así como las características, modalidades y ciertas dificultades propias del tipo de traducción que trabaja con dichos textos, que es la traducción audiovisual (de ahora en adelante TAV).

3.1 – El texto audiovisual: definición

Para comenzar, creemos pertinente hablar del texto audiovisual y sus características. Según Zabalbeascoa (2001a), el texto audiovisual «se caracteriza por la presencia simultánea y combinada de dos códigos de signos, el verbal y el no verbal, y dos canales de comunicación, el acústico y el óptico (audio y visual, desde la perspectiva perceptiva)». En la TAV, los distintos tipos de texto audiovisual coinciden con los distintos formatos de programa. Por ello, a la hora de clasificarlos, Agost (1999), los agrupa en cuatro tipos de géneros: dramáticos, informativos, publicitarios y de entretenimiento, dentro de los cuales enumera los distintos formatos posibles.

Sin embargo, creemos conveniente completar esa clasificación de forma más detallada con la obra más actualizada de Gordillo (2009), la cual recoge los formatos propuestos por Agost y los amplía. Dicha clasificación se centra en el ámbito televisivo, algo que nos conviene, ya que este trabajo trata sobre formatos propios de la televisión. Gordillo (2009) nos ofrece una clasificación dividida en los llamados «hipergéneros», extensas categorías que abarcan tanto los formatos tradicionales como los más novedosos, agrupándolos según su función.

Hipergénero ficcional	Tradicionales: telefilmes, teleteatro, teleseries, teledramas (telenovelas), series de acción, cine, dibujos animados y otros productos infantiles.
	Nuevas tendencias de series ficcionales televisivas, difíciles de clasificar debido a su hibridación de fórmulas y géneros.
Hipergénero informativo	Tradicionales: noticiarios, documentales, reportajes, entrevistas, debates, informativos temáticos.
	Nuevos formatos: <i>infoshow</i> , <i>infohumor</i> , otros formatos híbridos no consolidados.
Hipergénero docudramático	Tradicionales: <i>reality-shows</i> de convivencia, de supervivencia o de superación, <i>talk shows</i> , docuseries, <i>coaching show</i> , <i>celebrity show</i> .
	Nuevos formatos no consolidados formados por mezclas de dentro de este hipergénero.
Hipergénero publicitario	Tradicionales: spots tradicionales, promociones televisivas, publicidad de servicios públicos e institucionales.
	Nuevos formatos: <i>televenta</i> , <i>brand placement</i> o <i>product placement</i> , <i>bartering</i> , <i>merchandising</i> y patrocinio.

Hipergénero de variedades y entretenimiento	<u>Formatos tradicionales:</u> modalidades musicales, variedades, concursos, magazines, programas religiosos, conciertos, retransmisiones deportivas y taurinas.
	<u>Nuevos formatos:</u> <i>infoertainment, late shows.</i>

Tabla 1. Hipergéneros televisivos (Gordillo, 2009)

Dentro del hipergénero ficcional se sitúan las *sitcom* o comedias de situación, las cuales define la BBC como «Comedia en serie de televisión que presenta el mismo conjunto de personajes en cada episodio, en situaciones divertidas que son similares a las de la vida cotidiana» (López, 2008 en Padilla y Requeijo, 2010). Una de las características inherentes a las *sitcom* es que presentan ciertas dificultades características de la TAV a la hora de su traducción, como puede ser la traducción del humor o la traducción de referentes culturales, temas que trataremos más adelante. Por el momento, empezaremos por definir la TAV.

3.2 – Definición de traducción audiovisual

La principal diferencia entre la TAV y otros tipos de traducción está constituida por el tipo de texto que se traduce. Debido a que se han de tener en cuenta elementos verbales y no verbales en el proceso y a que se combina el canal escrito y el oral, se trata de textos a medio camino entre la traducción y la interpretación (Castro, 2001:286).

Muchos autores han formulado definiciones de este tipo de traducción. Entre ellos, destacamos a Chaume (2004: 15), quien define la traducción audiovisual como la traducción de textos que se transmiten a través de dos canales distintos de comunicación, como son el canal acústico (los diálogos, la banda sonora, los efectos especiales) y el canal visual (la imagen) de manera simultánea y a través de diversos códigos de significación, no solamente el código lingüístico.

Sin embargo, la definición de TAV más completa que hemos encontrado es la de Martínez (2012), quien la define como:

Una modalidad general de traducción que se ocupa de los textos audiovisuales, los cuales se caracterizan porque se transmiten a través de dos canales simultáneos y complementarios (el acústico y el visual) y por presentar una combinación, también simultánea y complementaria, de varios códigos de significación (lingüístico, paralingüístico, visual, etc.) cuyos signos interactúan y construyen el entramado semántico del texto audiovisual. Se trata de una variedad de traducción que presenta una serie de características propias que la definen frente a la traducción escrita y la interpretación, y que tienen que ver principalmente con los condicionantes (internos y externos) que dicha modalidad presenta y las estrategias que requiere (p.30).

Coincidimos con el autor en la intención de refutar con esta definición la concepción de la TAV y sus modalidades como una traducción especializada, ya que no tiene cabida en la concepción tradicional de los tipos de traducción (Martínez, 2012). Estamos de acuerdo en mostrarla como una

actividad distinta que cuenta a su vez con sus propias variaciones especializadas y se encuentra al mismo nivel que la traducción escrita y la interpretación (2012: p.23).

3.3 – Modalidades de traducción audiovisual

Diversos autores han hablado sobre las diversas modalidades que se encuentran dentro de la TAV. Entre ellos, destaca Agost (1999), quien afirma que dichas modalidades serían el doblaje, la subtitulación, las voces superpuestas, la interpretación simultánea y otras modalidades como la traducción de textos multimedia.

Esta clasificación, aunque sirva de base a los autores que mencionaremos a continuación, resulta obsoleta por su fecha de creación. Por ello, creemos conveniente añadir las categorías adicionales propuestas por otros autores como Chaume (2004), las cuales son la traducción a la vista, la narración, el doblaje parcial y el comentario libre.

Por último, tomamos en consideración la propuesta de Martínez (2012), a nuestro modo de ver la más completa y acorde con los últimos avances en la TAV. En ella añade otras cuatro modalidades en las que se tienen en cuenta otros ámbitos y prácticas que han cobrado importancia en los últimos años. Dicha clasificación sería la siguiente: las voces superpuestas, el doblaje, la subtitulación, el sobretitulado, la subtitulación para sordos, la audiodescripción para las personas ciegas o con problemas de visión, el rehablado, la interpretación simultánea, la traducción a la vista, la localización de videojuegos, el doblaje parcial, la narración y el comentario libre. La inclusión de estas nuevas categorías constituye un cambio significativo respecto a las clasificaciones de Agost (1999), la cual resulta obsoleta, y de Chaume, (2004), quizá algo acotada por la percepción del ámbito cinematográfico como principal campo de aplicación de la TAV.

De todas las categorías anteriormente mencionadas, la subtitulación y el doblaje son las modalidades de uso más extendido por motivos culturales y financieros (Agost, 1999). Por ello, al ser las que se pueden encontrar en prácticamente la totalidad de los productos audiovisuales, las explicaremos más a fondo y serán las modalidades en las que nos centremos en este trabajo.

3.3.1 – El doblaje

Se trata de la modalidad de TAV más utilizada en España desde hace tiempo debido a motivos particulares inherentes a la historia y cultura del país (Chaume, 2004). Según Chaves (1999), el doblaje consiste en la sustitución de la banda de los diálogos originales por otra con los diálogos traducidos a la lengua de llegada de forma que se sincronicen con la imagen. Se intenta seguir al original desde un punto de vista temporal lo más fielmente posible, así como respetar el fraseo y el movimiento de los labios.

El proceso de doblaje cuenta con distintas fases. Chaume (2004) las clasifica en seis: adquisición del texto audiovisual, fase de producción, encargo de traducción, fase de ajuste, dramatización (doblaje propiamente dicho) y fase de mezclas. Dentro de la fase de ajuste, que es la más definitoria del doblaje (Martínez, 2008), hay tres tipos de ajustes necesarios. El primero de ellos

es el ajuste labial o sincronía fonética, en el que se adapta la traducción a los movimientos articulatorios de los personajes con el fin de hacerlo lo más natural posible. Otro tipo de ajuste es la isocronía, en el que hay que adaptar la duración de los enunciados traducidos a la duración de los del texto origen. Por último, está la sincronía quinésica, ajuste que contempla la adaptación de la traducción a los movimientos corporales de los personajes.

3.3.2 – La subtítulos

Según Díaz Cintas (2003: p.32), se trata de una práctica que ofrece, normalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que da cuenta de los diálogos de los personajes y de los elementos discursivos pertenecientes a la fotografía (cartas, pancartas, leyendas, etc.) o a la pista sonora (voces en *off*, canciones, etc.)

Por lo tanto, según este autor, todo producto audiovisual subtítuloado se articula en torno a tres pilares principales: la palabra oral, la imagen y los subtítulos. La interacción de estos tres componentes determina, junto con la capacidad de lectura del espectador y las dimensiones de la pantalla, las particularidades de esta modalidad de TAV. Los tipos de subtítulos se pueden categorizar de acuerdo con diversos modelos de clasificación, como el que sugiere el propio Díaz Cintas (2003), basado en tres categorías dictadas por el criterio de presentación formal, el criterio lingüístico y el criterio técnico. Sin embargo, creemos que algunos avances de las técnicas de subtítulos no se ven reflejados en él y que existen versiones más actualizadas. Un ejemplo de ello es el modelo de Bartoll (2008), en el que nos ofrece un modelo de categorización exhaustivo y más acorde con la actualidad de los posibles tipos de subtítulos basado en tres parámetros distintos:

Parámetros textuales	Tipo de información que contienen	<u>Lengua</u> : Si son interlingüísticos o intralingüísticos.
		<u>Densidad</u> : La relación entre cantidad de información recogida en los subtítulos y en el discurso oral.
Parámetros pragmáticos	Finalidad de los subtítulos	<u>Destinatarios</u> : Por ejemplo, oyentes o con discapacidad auditiva.
		<u>Intención</u> : Objetivo de la subtítulos (documental, pedagógica, etc.).
		<u>Tiempos de elaboración</u> : Momento de creación de los subtítulos. Pueden ser anteriores o simultáneos.
		<u>Autoría</u> : Tipo de agente que los realiza (personas o máquinas, aficionados o profesionales, etc.).
Parámetros técnicos	Formato y soporte de los subtítulos	<u>Opcionalidad</u> : Si existe o no la posibilidad de activarlos o desactivarlos, es decir, si son abiertos o cerrados.
		<u>Modo de difusión</u> : Si son proyectados o emitidos, automáticos o manuales.
		<u>Coloración</u> : Si poseen uno o varios colores.
		<u>Incorporación</u> : Si son dinámicos o estáticos.
		<u>Posición</u> : Si están en la imagen o en un lugar externo.
		<u>Emplazamiento</u> : El lugar de la pantalla en el que aparecen.
		<u>Archivado</u> : Unión física entre imagen: separables o inseparables.
		<u>Tipo de letra</u> : Tipografía, medida y estilo.

		Formato: El tipo de código de almacenamiento de los subtítulos (TXT, SRT, etc).
--	--	--

Tabla 2. Parámetros de clasificación de tipos de subtitulación (Bartoll, 2008)

Tanto en la subtitulación como en el doblaje, uno de los principales problemas a los que se puede enfrentar un traductor, a parte de los aspectos técnicos de ambas modalidades, es el aspecto de la traducción de los referentes culturales o «culturemas».

3.4 – Los referentes culturales o «culturemas» en la traducción audiovisual

El proceso de traducción de un texto audiovisual comprende la necesidad de adaptarlo a la cultura de llegada para producir efectos similares al original. Para ello hay que prestar atención a los «culturemas», los cuales, según Molina (2006: 79), son elementos verbales con una carga cultural específica que pueden ocasionar dificultades de tipo cultural al entrar en contacto con la cultura de llegada en el proceso de su traducción. Para mostrar los posibles tipos de culturemas, utilizaremos la clasificación de Mangiron (2006), basada en la propuesta de Santamaría (2001).

Medio natural	Geografía y Biología (flora y fauna).
Historia	Edificios, acontecimientos históricos, Instituciones y personajes históricos y símbolos nacionales.
Cultura social	Trabajo (unidades de medida y unidades monetarias), condiciones sociales (antropónimos convencionales y simbólicos, relaciones familiares, relaciones sociales, costumbres, geografía cultural y transporte).
Instituciones culturales	Bellas artes (Pintura, cerámica, escultura, música y danza), arte (teatro y literatura), religión y educación.
Cultura material	Hogar, alimentación (comidas y bebidas), indumentos, tiempo libre (juegos, deportes, artes marciales, hoteles y restaurantes) y objetos materiales.
Cultura lingüística	Sistema de escritura, dialectos, expresiones, refranes, frases hechas, juegos de palabras, insultos y onomatopeyas.
Injerencias culturales	Referencias a otros idiomas, referencias a instituciones culturales (pintura, cerámica y escultura) y referencias históricas.

Tabla 7. Cuadro de referentes culturales (Mangiron, 2006)

Un elemento en gran parte dependiente de los culturemas y estrechamente ligado a las características de la cultura de llegada es el humor. Es por ello que se da el concepto de «sentido del humor nacional»; lo que puede resultar divertido en una cultura puede ser ofensivo en otra (Zabalbeascoa, 2001a). Por esa razón, el papel del humor en la TAV y las particularidades de su traducción guarda muchas similitudes con la traducción de referentes culturales.

3.5 – El humor en la traducción audiovisual

De acuerdo con Jáuregui y Fernández (2009), no existe aún un consenso en el mundo académico en cuanto a la definición del humor, ya que tiene muchas acepciones distintas. Sin

embargo, dichos autores consideran que, en el momento en que alguien se ríe, es que algo ha activado «el mecanismo de la hilaridad, y a ese algo, lo llamamos humor». Ahora bien, para hablar de la traducción de textos audiovisuales con componente humorístico, debemos identificar primero los elementos característicos de la traducción del humor. Su característica principal, según Martínez (2008), es la relación tan estrecha que guarda con la cultura. Lo que puede resultar gracioso para un espectador de determinada cultura puede no serlo para el de otra, ya que los referentes culturales no son los mismos. Debido a esto, el humor resulta muy difícil de traducir debido a su especificidad cultural (Ioppi, 1999). Esto crea importantes restricciones a la hora de tomar ciertas decisiones en el proceso traductor.

3.5.1 – El humor y los culturemas en la traducción audiovisual

Si hablamos de la cuestión de la traducción del humor en el ámbito de la TAV, encontramos restricciones añadidas propias de las particularidades de este tipo de traducción, siendo las más importantes las restricciones visuales (Martínez, 2008). Se puede dar una situación en la que un elemento que figura en la imagen forme parte de un segmento humorístico. En dicho supuesto, si el traductor debe adaptar la traducción a la cultura de llegada y sus referentes culturales característicos, también debe tener en cuenta que debe mantener en la medida de lo posible la referencia al elemento que aparece en pantalla. Chaume (2012) plantea una pregunta: ¿hasta qué punto es legítimo manipular el texto original con el fin de sacar una sonrisa a la audiencia meta? En la traducción de textos audiovisuales con componente humorístico, es necesario establecer un orden de prioridad con vistas a las decisiones de traducción. Zabalbeascoa (2001b), propone una clasificación que cuenta con cuatro tipos de prioridad: alta, media, baja y negativa. En los textos audiovisuales como nuestro objeto de estudio, cuya finalidad, aparte de narrar una historia, es hacer reír al espectador, la prioridad es alta. Por ello, en el momento de su traducción, será necesario prestar una gran atención a la traducción de los referentes culturales y del humor, estrechamente vinculados entre sí.

En nuestro análisis nos centraremos en la traducción de un tipo de elementos dependientes en gran medida de la cultura en la que se sitúan y estrechamente interrelacionados con los culturemas y el humor; los nombres propios (NP de ahora en adelante). La traducción de los NP, como hemos indicado, suele estar vinculada con la traducción de referentes culturales y la traducción del humor.

4 – LA TRADUCCIÓN DE LOS NOMBRES PROPIOS

4.1 – Concepto de nombre propio y clasificación

Como ya hemos indicado, los NP pueden estar asociados con otros elementos como el humor y los referentes culturales y formar parte inseparable y esencial de los mismos, pudiendo llegar a tener un gran peso en un texto audiovisual. Por ello, ya que nuestro objeto de estudio parece ser un ejemplo de ese tipo de textos audiovisuales, nuestro trabajo se centrará en los NP y su traducción.

4.1.1 – Concepto de nombre propio

La definición de NP es una cuestión aún sin resolver debido a las dificultades que surgen al intentar delimitar este tipo de palabras (Franco, 2000). Se ha tratado en muchas ocasiones de formular una definición unívoca del concepto de nombre propio a lo largo de la historia. Ya en el s. IV, Donato distinguía entre *unius nomen* o «nombre de uno solo», frente al *multorum nomen* o «nombre de varios» (Donato, s. IV en Cuéllar, 2014). Sin embargo, tal y como recoge Carrera (2007), no existe ningún consenso ni «una definición unívoca lo suficientemente precisa ni lo suficientemente abarcadora que incluya inequívocamente todos los casos de nombres propios que se pueden presentar en un texto».

La Real Academia Española (2014) define «nombre propio» como «Por oposición al común, nombre sin rasgos semánticos inherentes que designa un único ser; p. ej., Javier, Toledo». No obstante, creemos que esta definición no resulta satisfactoria, principalmente, por una razón que autores como Moya (2000) ya habían expuesto con detalle. Este autor centra la cuestión en si los NP aportan o no información sobre los entes nombrados o identificados, como es propio de los nombres comunes, para concluir que, «como elementos lingüísticos carentes de significado, son meras etiquetas, pero, como etiquetas utilizadas para sustituir a entes reales, son algo más y gozan parcialmente de significación para los hablantes de una comunidad lingüística». Por ello, sugiere que todos los NP, incluso los más opacos (es decir, los que no transparentan ningún tipo de información), proporcionan elementos metalingüísticos, étnicos, poéticos y humorísticos.

Franco (2000) nos ofrece una relación de los criterios definitorios del NP, basándose en el trabajo de Algeo (1973) en su obra *On Defining the Proper Name*, para que sirvan como «un mero instrumento aproximativo [...] para justificar la selección de segmentos textuales de estudio», y no como una solución definitiva para la definición de esta categoría. Antes de estudiar la propuesta de Franco, expondremos los criterios propuestos por Algeo (1973):

Criterio ortográfico	Se escriben con mayúscula inicial.
Criterio morfosintáctico	No admiten formas de plural, se usan sin artículo y no aceptan ir acompañados de modificadores especificativos.
Criterio referencial	Se refieren a entes individuales únicos.
Criterio semántico	No atribuyen ninguna cualidad a los objetos designados y carecen, por lo tanto, de sentido. Además, poseen un tipo distintivo de definición que incluye una citación de su expresión.

Tabla 3. Criterios de definición de NP (Algeo, 1973 en Franco, 2000)

Franco (2000), divide los criterios en tres apartados para matizar la clasificación de Algeo y así completar su aproximación a la formulación de los criterios definitorios de los NP. A continuación, se muestra una tabla de elaboración propia según dichos criterios propuestos por el autor:

Criterios formales	Sostiene que el uso de la mayúscula inicial sirve para certificar la condición de NP, pero no para definirlo. Si existiese una relación entre su uso y la categoría de NP, sería una consecuencia y no una causa.
---------------------------	---

	En cuanto al uso de formas plurales de los NP, aporta ejemplos como «las dos Españas» o «las Américas» para refutarlo.
	Respecto a la no admisión de los artículos por parte de los NP, comenta que algunos nombres como «los Pirineos» siempre lo llevan, mientras que otros lo llevan indistintamente, como «(la) China».
	En referencia a la inadmisión de modificadores especificativos, sostiene que es posible añadir todos los que se deseen y que la propia posibilidad de establecer NP plurales conlleva la de establecer estos modificadores.
Criterio referencial	El autor matiza la afirmación de Algeo de que cada NP se refiere a un ente individual único al traer a colación el hecho de que «en este mundo hay más “Juanes” que “transatlánticos”». Alarcos Llorach (1994:68), refiriéndose a esta cuestión, distingue que los NP «designan objetos únicos en la situación de habla». No obstante, Franco (2000:59) sostiene que este paso a una referencia única pragmática añade más confusión a la cuestión.
Criterio semántico	Sobre la premisa de que los NP no atribuyen ninguna cualidad a los objetos designados, el autor sostiene que la concepción de los NP como «etiquetas semánticamente vacías» es errónea, ya que ello conllevaría la arbitrariedad. Sin embargo, «incluso NP descontextualizados y paradigmáticos tan poco reveladores como “Juan” presentan connotaciones como “persona, masculino, hispanohablante”, por lo que resultaría extraño llamar “Juan” a una niña o un gato».
	En referencia a la proposición de que los NP requieren una citación de su expresión en su definición, Franco (2000:63) aporta que cabe «la posibilidad de definir muchos NP con referente único por antonomasia mediante elementos ajenos a su propia denominación», como, por ejemplo, la definición de «Aldebarán» como «estrella de primera magnitud en la constelación [...]».

Tabla 4. Criterios de definición de NP extendidos respecto a la clasificación de Algeo (1973) (Franco, 2000)

Por lo tanto, vemos que los criterios propuestos por Algeo (1973), pretendidamente unívocos, son matizados por Franco, cuyas aportaciones ponen de manifiesto la complejidad que presenta cualquier intento de acotación y definición de los NP. Esto refuerza nuestra sugerencia inicial en cuanto a la dificultad inherente a este tipo de intentos. En consecuencia, asumimos que «no sharp line can be drawn between proper and common names» (Jespersen, 1924 en Franco, 2000).

Una vez explorado el concepto de NP, conviene ahora explorar los diversos sistemas de clasificación de los mismos.

4.1.2 – Clasificación de los nombres propios

Tradicionalmente, las clasificaciones de los NP que se han hecho hasta el momento, como la de Marsá (1990) (Citado en Trapero, 1996), o la de Ozaeta (2002), tienden a basarse en criterios que van «en función del ente al que representan (antropónimos, títulos, marcas, etc.) y son numerosos los intentos de elaborar instrucciones sobre cómo abordar cada uno de ellos por separado» (Franco 2015). Sin embargo, estas reglas están descontextualizadas y se basan en criterios de clasificación ajenos a la traducción. Por consiguiente, no las consideramos convenientes para nuestro trabajo, ya que este se basa en el aspecto cultural de la traducción de NP, el cual no se tiene en cuenta en este tipo de clasificaciones que simplemente consideran el tipo de ente designado sin incluir criterios traductológicos.

Franco (2015), propone una clasificación de los NP relevante para el traductor. Afirma que los traductores consideran tres criterios fundamentales para traducir un NP, los cuales se detallan a continuación:

En primer lugar, teniendo en cuenta la carga semántica, divide los NP entre «convencionales» y «expresivos». Los NP convencionales son los que, como «Javier», contienen una carga semántica intrínseca mínima. Mientras que otros, como «El Destripador», son expresivos debido a la gran cantidad de información explícita que aportan sobre la naturaleza del ente designado. Esto pone el significado en un lugar mucho más relevante para la traducción. Por lo tanto, si el NP es convencional o expresivo será algo a tener muy en cuenta por parte del traductor, ya que los problemas que plantean son muy distintos.

El siguiente criterio lo basa en su historial interlingüístico, es decir, si en algún momento se ha creado alguna «versión oficial» del NP en la lengua término, lo que dividiría los NP entre «novedosos» y «prefijados». De esta manera, Franco (2000) afirma que no es igual traducir el nombre de «Juliet» para «Juliet Brown» (novedoso) que para «Romeo and Juliet» (prefijado). El traductor debe conocer si existe una versión consolidada en la cultura meta, para decidir si usarla o no.

Por último, toma en consideración el grado de asimetría contextualizada. La distinción entre NP «transparentes» u «opacos» se origina al tener en cuenta los conocimientos del lector término, el propósito de la traducción y la información contextual presente en el texto original. Por lo tanto, según este autor, para un receptor alemán, el NP «Monegros» podría resultar transparente en una frase como «Era de los Monegros» y opaco en «Era un paisaje como el de los Monegros».

A la hora de traducir, es necesario tener en cuenta esta clasificación para poder elegir la estrategia de traducción que más convenga en cada caso.

4.2 – Estrategias de traducción de nombres propios

La formulación de una clasificación satisfactoria de las posibles estrategias de traducción de los NP es una cuestión igual de compleja que la definición de los mismos. Debido a que diversos autores han tratado de formular una clasificación de dichas estrategias, existen numerosos modelos. Franco (2000) ofrece una relación de los que han desarrollado las clasificaciones más elaboradas, autores como Newmark (1981), Hermans (1988), Cartagena (1992) y Barros (1993), para luego proponer su propia clasificación, no sin antes reconocer que, a falta de ciertos matices, la teoría de Hermans (1988) «es la que más se ajusta a las tendencias actuales de los estudios de traducción». Este último sostiene que:

Theoretically speaking there appears to be at least four ways of transferring proper names from one language into another. They can be **copied**, i.e. reproduced in the target text exactly as they were in the source text. They can be **transcribed**, i.e. transliterated or adapted on the level of spelling, phonology, etc. A formally unrelated name can be **substituted** in the TT for any given name in the ST [...] and insofar as a proper name in the ST is enmeshed in the lexicon of that language and acquires

'meaning', it can be **translated**. Combinations of these four modes of transfer are possible [...]. From the theoretical point of view, moreover, several other alternatives should be mentioned, two of which are perhaps more common than one might think: **non-translation**, i.e. the deletion of a source text proper name in the TT, and the replacement of a proper noun by a common noun (usually denoting a structurally functional attribute of the character in question). Other theoretical possibilities, like the **insertion** of the proper name in the TT where there is none in the ST, or the **replacement** of a ST common noun by a proper noun in the TT, may be regarded as less common, except perhaps in certain genres and contexts (Hermans (1988) en Franco, 2000).

Basándose en esta clasificación, Franco (2000) propone la suya propia, la cual se articula en torno al grado de manipulación intercultural. Por ello, relega las alteraciones de carácter sintáctico o espacial a un segundo plano y reúne las estrategias en dos polos básicos definidos por la conservación y la sustitución de carácter cultural. De esta forma, vemos como agrupa las posibles estrategias, las cuales dispone en orden de menor a mayor adaptación cultural, en torno a dos conceptos: «conservación» y «sustitución». Dicha clasificación se muestra a continuación.

CONSERVACIÓN	
1. Repetición	Repetición de la grafía del NP original. «Arthur» → «Arthur»
2. Adaptación ortográfica	Realización de leves cambios en la grafía original sin que éstos lleguen a afectar al rango cultural del segmento original, que se sigue considerando foráneo formalmente. «bin Laden» → «ben Laden»
3. Adaptación terminológica	Mantenimiento del ente original concreto y sustitución de los significantes que componen el NP convencional original por otros reconocidos como formalmente propios de la lengua término, pero culturalmente propios de un universo ajeno. «London» → «Londres»
4. Traducción lingüística	Transferencia parcial o total del contenido semántico del significante o significantes del NP, siempre que dicha transferencia sea percibida como únicamente léxica. «Neverland» → «País de Nunca Jamás»
5. Glosa extratextual	Adición de algún tipo de explicación o comentario que el traductor señala como de su propia autoría, ajeno al cuerpo de texto. Por ejemplo, las notas a pie de página.
6. Glosa intratextual	Inclusión de una explicación de tal manera que la añadidura se integre en el texto término como parte indistinta del mismo. «Metropolitan» → «hotel Metropolitan»
SUSTITUCIÓN	
7. Neutralización limitada	Sustitución del NP original por un referente distinto, pero que aún se considere exótico por ser característico del universo cultural de partida o del que ha creado el texto original. «Pegasus» → «Parnaso»
8. Neutralización absoluta	Neutralización completa del NP original, convirtiéndolo en un referente culturalmente no atribuible a ninguna sociedad concreta. «Nietzsche» → «un filósofo»
9. Naturalización	Sustitución del NP por otro cuyo referente se considere patrimonio específico de la cultura de recepción, de tal manera que el nuevo NP solo aluda a un ente perteneciente al universo cultural privativo de los lectores término. «United States of América» → «España»

10. Adaptación ideológica	Cambio de una formulación ideológicamente inaceptable por otra que encaje mejor en los valores sociales de la cultura de llegada. «God and Clod» → «Ángel y bestia»
11. Omisión	Supresión del NP original. «United States Senate» → «Senado» / «Judy O'Grady» → ∅
12. Creación autónoma	Adición de un NP sin estímulo lingüístico concreto del original. «many grew into cities, such as York, England» → «muchos llegaban a ciudades, como York en Inglaterra o León en España»

Tabla 5. Clasificación de las estrategias de traducción de NP (Franco, 2000)

Por otro lado, Fernandes (2006), sugiere otra clasificación, también basada en la obra de Hermans. En ella, enumera diez estrategias posibles para aplicar a la hora de traducir los NP:

COPIA	Reproducción de los NP en el texto de llegada de la misma forma en la que aparecen en el texto origen, sin ningún tipo de ajuste ortográfico. «Harry Potter» → «Harry Potter»
REPRODUCCIÓN	Traducción de los NP «semánticamente motivados», esto es, aquellos cuyos componentes forman parte del léxico de la lengua estándar y tienen un significado que se puede transmitir a la lengua de llegada. «Fat Friar» → «Monje Gordo»
TRANSCRIPCIÓN	Esta estrategia aparece cuando se lleva a cabo una transliteración o adaptación de un NP a nivel morfológico, fonológico, de gramática, etc., generalmente para hacerlo coincidir con el sistema de la lengua de llegada. En la traducción al portugués de Las crónicas de Narnia: «Ahoshta Tarkaan» → «Ahosta Tarcaã»
PERMUTACIÓN	Sustitución de un NP por otro sin relación formal o semántica preexistente en la lengua de llegada. En otras palabras, los NP de ambos textos existen en el mundo referencial de cada cultura, pero no guardan relación entre sí en términos de forma o significado semántico. «John Doe» → «Fulanito»
RECREACIÓN	Consiste en la reinención en el texto de llegada de un NP inventado en el texto origen, a fin de producir en la cultura de llegada unos efectos similares a los que produce en la cultura de origen. «Crone Zone» → «vía Arpía»
SUPRESIÓN	Eliminación de un NP presente en el texto origen, o de parte del mismo. Suele darse en las ocasiones en que los NP son de poca importancia para el desarrollo de la trama. En la traducción al portugués de Harry Potter: «Gregory the Smarmy» → ∅
ADICIÓN	Adición de información adicional al NP original con el objetivo de hacerlo más comprensible o atractivo para la cultura de llegada. En la traducción al portugués de Las crónicas de Narnia: «He-Beaver» → «Sr. Castor»
TRANSPOSICIÓN	Sustitución de una clase gramatical por otra sin alterar el significado del mensaje original. «Philosopher's Stone» → «Piedra Filosofal»
SUSTITUCIÓN FONOLÓGICA	Uso un NP existente para tratar de imitar las cualidades fonológicas de un NP del texto origen, de manera que evoque un sonido o imagen en el lector de llegada similar a aquellos que evoca el NP en la cultura origen. En la traducción al portugués de Harry Potter: «Myrtle» → «Murta»
CONVENCIONALISMO	Ocurre en el momento en que un NP preexistente en la lengua de llegada se acepta de forma convencional como la traducción de un NP de la lengua origen en particular. «London» → «Londres»

Tabla 6. Clasificación de las estrategias de traducción de NP (Fernandes, 2006)

Estos dos sistemas de clasificación, el de Franco (2000) y el de Fernandes (2006), son los más certeros a nuestro modo de ver. Por ello, en nuestro análisis usaremos un sistema que combina

características propias de cada uno. En concreto, tomaremos la taxonomía de estrategias propuesta por Fernandes y la dividiremos para agrupar las estrategias dentro de las dos grandes categorías que propone Franco: «conservación» y «sustitución». Gracias a esto, podremos analizar minuciosamente el enfoque que han adoptado los traductores en un caso específico de traducción de NP en el ámbito de la TAV.

5 – LOS NOMBRES PROPIOS EN LA SERIE *(DES)ENCANTO* (GROENING, 2018)

5.1 – Descripción del texto audiovisual: *(Des)encanto* (Groening, 2018-)

El producto que analizaremos en este trabajo es *(Des)encanto* (Groening, 2018-), una serie de animación para adultos producida por The ULULU Company y emitida por primera vez en el 2018 en la plataforma de vídeo bajo demanda Netflix. El creador es Matt Groening, famoso, principalmente, por concebir *Los Simpson* (Groening, 1989-), una comedia de situación animada que cuenta con doblajes en 8 lenguas distintas, entre ellas el español, y emitida en 38 países alrededor del planeta. Ha alcanzado un gran éxito mundial y ha pasado a formar parte de la cultura popular de muchos países. Por el momento, *(Des)encanto* (Groening, 2018-) consta de dos temporadas que cuentan con 10 episodios cada una, los cuales, a su vez, tienen una duración variable de cerca de 30 minutos. Está ambientada en un mundo de fantasía medieval donde conviven la magia, las criaturas fantásticas, los demonios, los caballeros y los piratas. La historia narra las aventuras de los tres protagonistas: la primera es la princesa Tiabeanie, primogénita del rey de Utopía, un reino fantástico que guarda muchas similitudes con la época feudal europea. Es una joven con problemas con el alcohol que ansía tener una vida más común, ya que se siente atrapada por las vicisitudes de la corte, por su padre y por el machismo presente en la sociedad en la que vive. También está Luci, el demonio personal de la princesa, enviado por agentes misteriosos, cuya única misión es corromper a Tiabeanie para que caiga en todas las tentaciones posibles. Por último, tenemos al ingenuo Elfo, un miembro de la legendaria y mágica raza de los elfos que, cansado de vivir en Elfrondosia, el reino oculto de los elfos donde se fabrican golosinas y dulces en serie y donde todo es felicidad, decide salir al mundo «real» a vivir aventuras. Es entonces cuando se reunirá con los otros dos personajes y, en adelante, los tres se hacen inseparables.



Figura 1. *Disenchantment* 1x01 – A Princess, an Elf and a Demon Walk into a Bar

(Des)encanto (Groening, 2018) guarda muchas similitudes con las comedias de situación animadas, ya que los personajes son recurrentes y el humor ocupa un lugar muy importante en esta serie, debido a que se trata de un programa de entretenimiento. Sin embargo, la narración de la historia tiene mucho más peso que el propio de las comedias de situación. A pesar de todo, uno de sus objetivos principales, aparte de narrar una historia de fantasía épica, es hacer reír al espectador.

Como indicamos anteriormente, el objetivo de este trabajo es analizar un aspecto concreto de la traducción del texto audiovisual de esta serie. Se trata del grado de adaptación cultural característico de las estrategias de traducción de NP. Nuestra hipótesis es que existe un alto o, como mínimo, notable nivel de adaptación cultural en la traducción de dichos elementos en este texto audiovisual concreto. Debido a la marcada presencia e importancia de los NP en la totalidad del producto, que se deriva de la estrecha relación que hay entre ellos y el aspecto humorístico y narrativo de la serie, creemos que es posible que estas características hagan de *(Des)encanto* (Groening, 2018) un objeto de estudio adecuado para el análisis de las estrategias de traducción de los NP.

Para comenzar con el estudio, primero hemos identificado todos los NP presentes en la versión original (VO) de las dos temporadas que conforman la serie,

5.2 – Presencia y representatividad de los nombres propios a lo largo de la serie

En primer lugar, con el objetivo de comprobar la validez de *(Des)encanto* (Groening, 2018) como objeto de estudio, hicimos un recuento del total de NP que aparecen durante el desarrollo de la serie. Para ello, recopilamos en primer lugar los subtítulos de todos los capítulos, obteniéndolos de la página *Springfield! Springfield!* (s.f.), una base de datos con subtítulos y transcripciones de numerosas series y películas. Más adelante, comprobamos que coincidieran a la perfección con los subtítulos visualizando la totalidad del metraje de la serie. En ese momento descubrimos que la subtitulación y la transcripción del doblaje son, a todos los efectos, lo mismo, ya que no existe variación en el texto. Al mismo tiempo, durante el proceso, recogimos en una tabla (adjunta en el anexo 1) todos los NP que aparecían en la subtitulación y el doblaje por primera vez en cada capítulo, al igual que aquellos que aparecían tan solo en forma escrita en la imagen. Debido a que no existe variación en el texto entre las dos modalidades, todos los NP de la VO son idénticos tanto en la subtitulación como en el doblaje. En el gráfico 2 podemos ver los resultados de este recuento, los cuales hemos dividido en dos categorías: NP que aparecen tanto en la versión oral como en la subtitulada (como ya hemos apuntado, sin variar en ningún caso) y NP que aparecen solamente escritos en la imagen en la VO. Para abreviar, los llamaremos «NP subs./oral» y «NP escritos», respectivamente. El número total de NP de la VO de a serie *(Des)encanto* se muestra a continuación, dividido por temporadas:

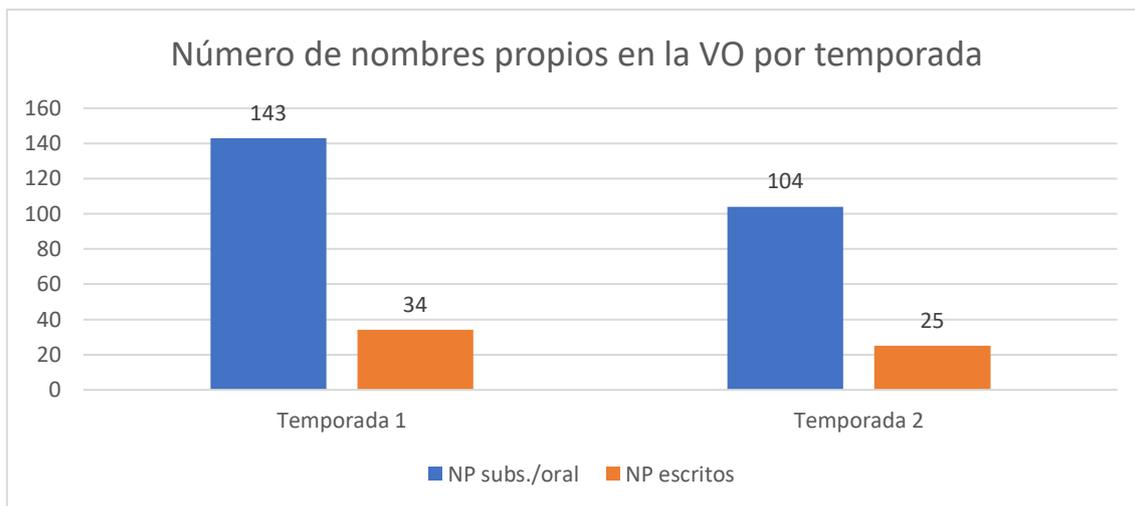


Gráfico 2. Resultados totales de aparición de NP por temporada

Como vemos, encontramos un total de 306 NP de nueva aparición, esto es, que no habían sido mencionados con anterioridad, de los cuales 177 se dan en la primera temporada y 129 en la segunda. Se puede observar cómo el número de NP disminuye de una temporada a otra, a medida que avanza la serie, ya que el ritmo de presentación de nuevos elementos decae a medida que los entes anteriormente designados se hacen recurrentes. Sin embargo, se mantiene un ritmo de aparición de NP bastante estable a lo largo de la misma.

La considerable cifra de NP que hemos encontrado en el texto, junto con el ritmo de aparición estable de nuevos NP a lo largo de la serie, parece indicar que *(Des)encanto* (Groening, 2018) podría constituir un objeto de estudio válido.

5.3 – Análisis de las estrategias de traducción de nombres propios inglés-español

Una vez averiguado el número de NP presentes en la VO, buscamos sus correspondientes traducciones en el corpus de subtítulos y transcripciones de la versión en español, de manera que pudiéramos analizar las estrategias elegidas para su traducción. Para reunir el corpus, obtuvimos los subtítulos de *Subswiki* (s.f.), una extensa base de datos con subtítulos de series y películas, para después comprobar que eran correctos visualizando la serie. Como ya hemos indicado, a la hora de recoger los NP presentes en la versión traducida, encontramos que, en 68 ocasiones, es decir, el 22,22 % de las veces que se ha traducido un NP, la traducción para el doblaje difería de la versión subtitulada. Por lo tanto, tendremos en cuenta también este número adicional de NP traducidos y sus correspondientes estrategias para el posterior análisis.

La clasificación de las estrategias de traducción que usaremos en nuestro análisis es una construcción propia resultado de la combinación de dos de los modelos de clasificación anteriormente mencionados. El primero es el de Fernandes (2006), del cual hemos tomado la taxonomía y la nomenclatura que propone para identificar las posibles estrategias de traducción de NP. Del segundo modelo, el de Franco (2000), usaremos las dos categorías que sugiere para englobar las estrategias

de traducción según el grado de adaptación cultural que conllevan. Dichas categorías son «conservación» y «sustitución». De esta manera, como se presenta en la siguiente tabla, mostramos los tipos de estrategia propuestos por Fernandes listados con sus correspondientes abreviaturas y agrupados en las dos grandes categorías sugeridas por Franco. Como podemos ver, hemos asignado un código de colores a las dos grandes categorías, asociando «conservación» con el azul y «sustitución» con el amarillo, el cual se repetirá de ahora en adelante. Además, como se puede observar en la tabla 9, hemos dispuesto las estrategias de mayor a menor grado de adaptación cultural.

CONSERVACIÓN	Copia	Transcripción (Trans.)	Convencionalismo (Conv.)	Reproducción (Repr.)	
SUSTITUCIÓN	Permutación (Perm.)	Adición (Ad.)	Sustitución Fonológica (S. F.)	Recreación (Recr.)	Supresión (Supr.)

Tabla 1. Sistema de clasificación de estrategias de traducción de NP que usaremos en el análisis

(-) → Grado de adaptación cultural → (+)
Copia → Trans. → Conv. → Repr. → Perm. → Ad. → S.F. → Recr. → Supr.

Tabla 2. Estrategias de traducción según el grado de adaptación cultural

Ya que nuestro objetivo es estudiar el grado de adaptación cultural de la traducción de NP, hemos creído conveniente dejar de lado las estrategias que no tuvieran ninguna relación con el aspecto cultural de la traducción. En el caso del modelo de clasificación de Fernandes (2006), la única que no conlleva ningún aspecto de adaptación cultural es «transposición», ya que alude simplemente al cambio de categoría gramatical en la traducción, aspecto sujeto a las vicisitudes técnicas de la lengua y no a las características de los referentes culturales inherentes a la sociedad de los receptores del texto traducido.

El siguiente paso en nuestro trabajo consistió en identificar las estrategias de traducción usadas en la traducción de cada uno de los NP que encontramos en la VO y agruparlas en tres grandes categorías: «conservación», «sustitución» y «combinaciones». En esta última hemos incluido aquellas ocasiones en las que la traducción de un NP combinaba dos o más estrategias de la misma categoría o de ambas. A continuación, podemos observar en forma de gráfico la proporción de dichas categorías respecto al total de incidencias, de nuevo acorde al código de colores, al que añadimos a partir de ahora el gris, asociado a las combinaciones.

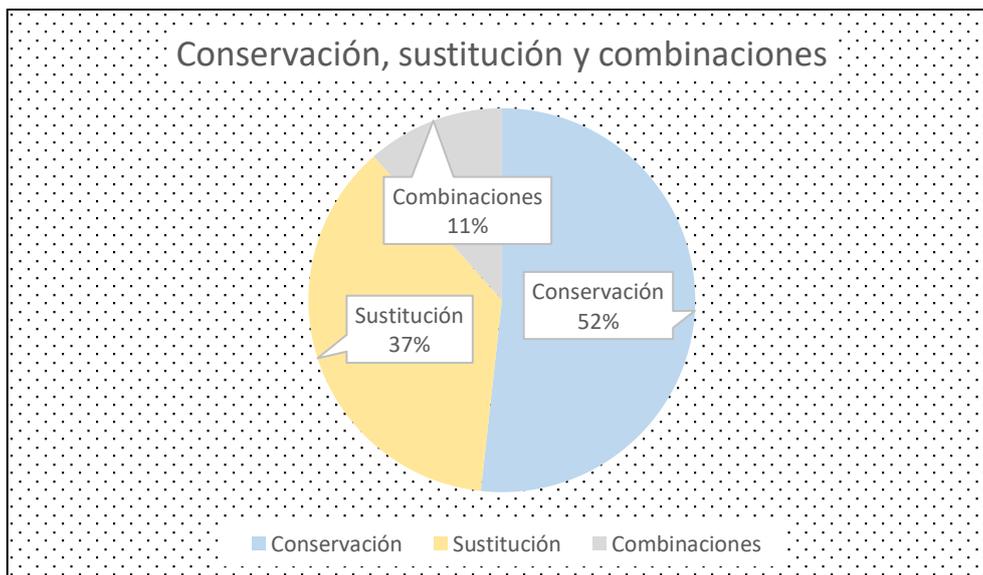


Gráfico 3. Porcentajes de estrategias de sustitución, conservación y combinaciones

Para proseguir, analizaremos la representatividad de cada estrategia de traducción en nuestro estudio, de nuevo dispuestas en orden de menor a mayor adaptación cultural.

5.3.1 – Conservación

Mostraremos ahora la cantidad de incidencias que hemos encontrado de cada una de las estrategias de conservación presentes en nuestro modelo de clasificación. En cada apartado veremos un gráfico que muestra el porcentaje de cada estrategia respecto al total en azul oscuro. Además, se puede observar la proporción de dicha estrategia respecto al resto de estrategias de conservación, representadas en un azul más claro.

5.3.1.1 – Copia

Esta estrategia, normalmente la que más se usa en la época actual a la hora de traducir NP, se ha dado en este caso un total de 86 veces entre los 373 NP traducidos que hemos encontrado, esto es, un 23,06 % de los resultados.

Dentro de esta categoría encontramos ejemplos como la traducción del NP de los tres protagonistas de la serie:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
1x01	08:34	«Tiabeanie»	«Tiabeanie»
1x01	07:25	«Elfo»	«Elfo»
1x01	08:44	«Luci»	«Luci»

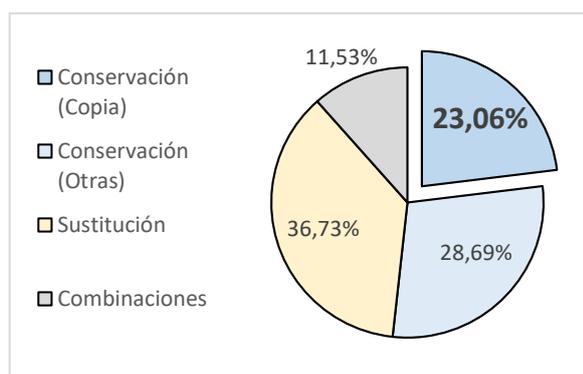


Gráfico 4. Proporción de copias respecto al total

5.3.1.2 – Transcripción

En total, encontramos un total de 9 transcripciones entre las 373 ocasiones, lo que conforma un 2,41 % de los resultados.

Dentro de esta categoría encontramos ejemplos como:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
1x02	05:11	«Mephismo»	«Mefismo»
1x08	05:10	«Omnicon»	«Omnición»
2x04	04:19	«Doo-dah»	«Duda»

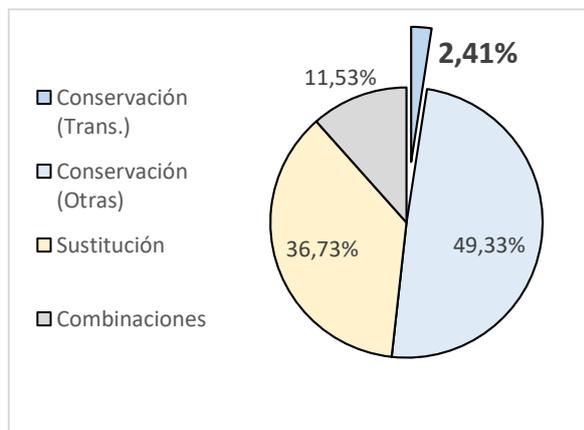


Gráfico 5. Proporción de transcripciones respecto al total

5.3.1.3 – Convencionalismo

En esta categoría se encuentran aquellos NP que tienen una traducción aceptada por convención en la lengua meta. Hemos encontrado 13 NP traducidos de esta manera entre los 373 totales. Por lo tanto, es un 3,49 % de los resultados.

Dentro de esta categoría encontramos ejemplos como la traducción de NP que tienen un amplio historial de traducción a nuestra lengua como, por ejemplo:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
2x10	11:37	«Satan»	«Satanás»
1x01	30:42	«Hell»	«Infierno»
2x01	26:00	«Heaven»	«Cielo»

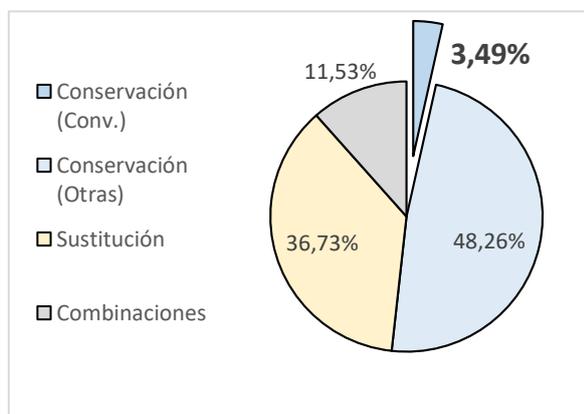


Gráfico 6. Proporción de convencionalismos respecto al total

5.3.1.4 – Reproducción

Hemos identificado un número elevado de NP traducidos mediante esta estrategia que consiste en la traducción de los elementos léxicos del nombre. El total asciende a 85 NP de los 373 totales, es decir, el 22,79 % de los resultados.

Dentro de esta categoría encontramos ejemplos como como:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
1x02	05:35	«Elixir of Life»	«Elixir de la Vida»
1x02	10:23	«Mermaid Island»	«Isla Sirena»
1x08	10:00	«Cave of the Single Trap»	«Cueva de la Única Trampa»

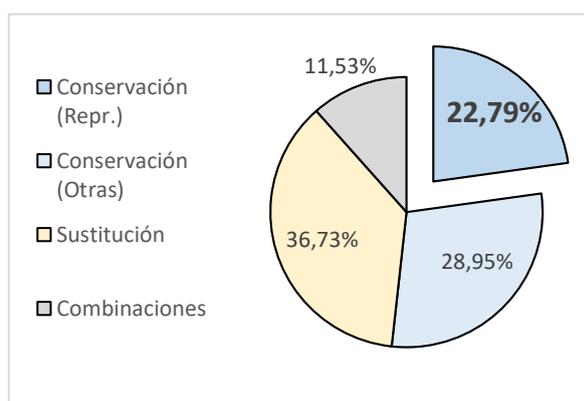


Gráfico 7. Proporción de reproducciones respecto al total

5.3.2 – Sustitución

Mostraremos ahora la cantidad de incidencias que hemos encontrado de cada una de las estrategias de sustitución presentes en nuestro modelo de clasificación. En cada apartado incluimos un gráfico que muestra el porcentaje de cada estrategia, en amarillo oscuro, respecto al total. Además, se puede observar la proporción de dicha estrategia respecto al resto de estrategias de conservación, representadas en un amarillo más claro.

5.3.2.1 – Permutación

No hemos encontrado ninguna ocasión en la que se haya usado solamente esta estrategia a la hora de traducir un NP en nuestro objeto de estudio. Sin embargo, aparece combinada una vez con otra estrategia distinta. Mencionaremos este caso más adelante.

5.3.2.2 – Adición

Solamente hemos hallado una ocasión en la que se ha usado esta estrategia, que consiste en añadir información para aclarar al espectador el significado del NP. Conforma un 0,27 % del total.

La única traducción que usa este tipo de estrategia es:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
2x09	17:39	«Transpo District»	«distrito del transporte»

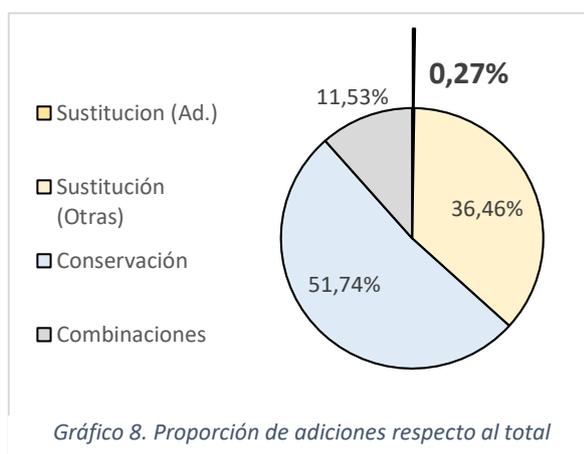


Gráfico 8. Proporción de adiciones respecto al total

5.3.2.3 – Sustitución fonológica

No hemos encontrado ninguna ocasión en la que se haya usado esta estrategia a la hora de traducir un NP en nuestro objeto de estudio.

5.3.2.4 – Recreación

Esta estrategia presenta el número más alto de incidencias en nuestros resultados. El total asciende a 108 de los 373 NP. Se trata, pues, de un 28,95 %, convirtiéndose así en la categoría con mayor representación en nuestro estudio.

Dentro de esta categoría encontramos ejemplos de NP reinventados para producir un efecto similar en la cultura de llegada como:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
1x02	13:41	«Dreamland»	«Utopía»
1x09	05:44	«Old Man Touchy»	«Vejestorio Tocón»
2x01	04:53	«Shocko»	«Susto»

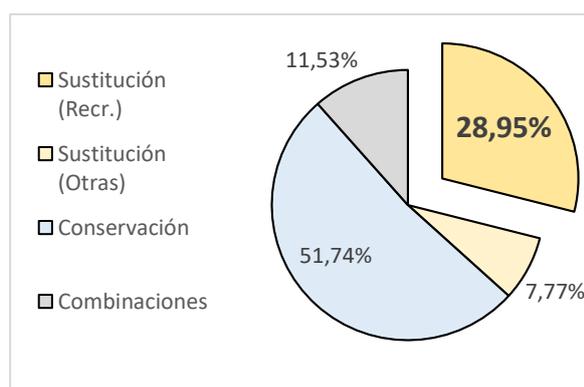


Gráfico 9. Proporción de recreaciones respecto al total

5.3.2.5 – Supresión

En 28 de las 373 traducciones se ha optado por suprimir parte o la totalidad del NP a la hora de traducirlo. Esto conforma el 7,51 % del total.

Dentro de esta categoría encontramos ejemplos que no aportan demasiada información relevante para la historia como:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
1x07	02:43	«Black Light District»	«Barrio Negro»
1x04	08:34	«Cornchella»	«algún sitio alternativo»
2x08	10:22	«Twinkletown University»	∅

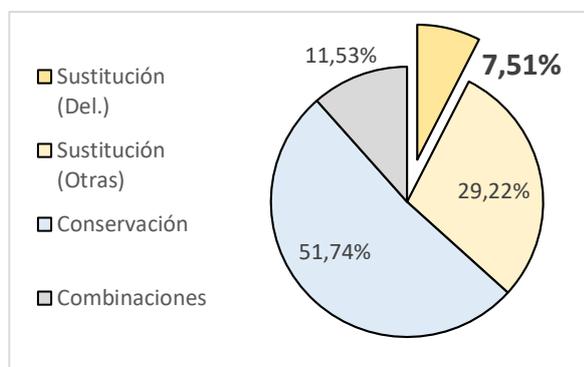


Gráfico 10. Proporción de supresiones respecto al total

5.3.3 – Combinaciones

A la hora de identificar las diferentes estrategias de traducción, descubrimos que, en un total de 43 ocasiones, o sea, el 11,53 % de las veces, se usaba una combinación de distintas estrategias. Dentro de esas 43 traducciones, 24 (6,43 %) usaban combinaciones de distintas estrategias de conservación, 5 (1,34 %) de estrategias de sustitución y 14 (3,75 %) combinaban estrategias de conservación y sustitución

A continuación, mostraremos ejemplos de distintos tipos de combinaciones de estrategias:

-De conservación, en este caso «copia» y «reproducción»:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
1x08	10:07	«Mortimer the Expendable»	«Mortimer el Prescindible»

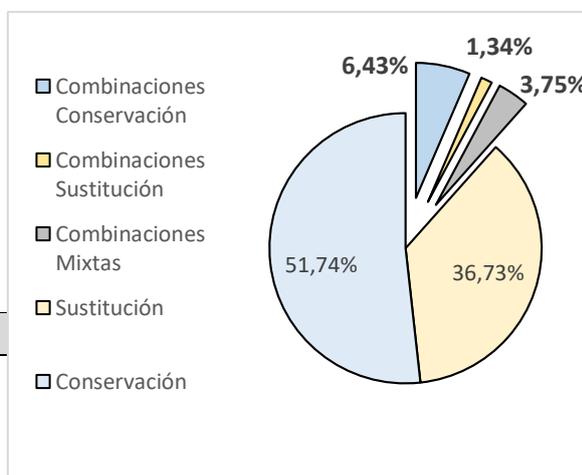


Gráfico 11. Proporción de los tres tipos de combinaciones respecto al total

-De sustitución, en este caso «permutación» y «recreación»:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
1x02	10:23	«Gerald K. Mermaid»	«Gerardo de la Sirena»

-Mixta, en este caso «supresión», «copia» y «recreación»:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
1x02	10:23	«Honorable Ambassador Tiabeanie Mariabeanie De La Rochambeaux Drunkowitz»	«Tiabeanie Mariabeanie de la Rochambeaux Merluzowitz»

5.3.4 - Casos de especial dificultad

Cabe mencionar algunas ocasiones en las que, principalmente, por motivos humorísticos, los traductores se han enfrentado a problemas de difícil solución a la hora de traducir NP.

En una ocasión, una mujer que se está ahogando en un río grita: «I'm drowning!». Elfo, que está en la orilla, en lugar de interpretarlo como un grito de auxilio, cree que se está presentando (él mismo se presenta a la mínima oportunidad de forma recurrente durante la serie) y que *drowning* es su nombre. Por ello, le responde saludando con la mano: «I'm Elfo!». Al no ayudarla, la mujer se ahoga. Está claro que esta situación, aunque formalmente no se trate de la traducción de un NP, presenta

un problema de difícil solución. Aparte de por su dificultad, este caso es representativo debido a que es una de las ocasiones en las que la traducción difiere de la versión oral a la subtitulada. Las soluciones fueron las siguientes:

-En la versión oral se optó por usar la estrategia de recreación, jugando con la palabra «socorro» y su similitud con la estructura «Soy (NP)», que se usa en las presentaciones:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
1x03	03:28	«I'm drowning!»	«¡Soy Corro!»

-En la versión subtitulada, sin embargo, se optó por la supresión, de forma que se pierde gran parte de la carga humorística de la VO:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
1x03	03:28	«I'm drowning!»	«¡Me ahogo!»

Otro caso particular que presenta dificultad es en el que Tiabeanie, la protagonista, ha perdido a sus amigos Luci y Elfo. Para sustituirlos, les pone a dos criaturas ligeramente parecidas unas ropas similares y les bautiza como «New Luci» y «Nuevo Elfo». En el caso de «Nuevo Elfo», en la VO se juega con el sonido de la «o» al final de la palabra y su parecido al español, de manera que, «Nuevo» aparece en español. A la hora de traducirlo, aparece una disyuntiva entre adaptarlo a la cultura de llegada para que también suene distinto a lo normal o copiarlo tal y como está y perder información. En este caso, se ha optado por la copia, de manera que, tanto en el doblaje como en la subtitulación, «Nuevo Elfo» se ha dejado intacto, mientras que con «New Luci» se ha reproducido. Los nombres se tradujeron como «Nuevo Luci» y «Nuevo Elfo».

Por último, hablaremos de la traducción de los NP de una raza particular de la serie, los elfos. No se trata de un caso singular, sino de una categoría de NP con características muy particulares que presentan una dificultad recurrente durante toda la serie ante la que se debe adoptar una postura que resulte consistente. En la VO de *(Des)encanto*, los elfos tienen nombres que señalan sus cualidades, oficios u otras características que se quieren destacar, con una «o» final. De esta forma, algunos personajes de esta raza son: «Shocko», «Shrimpo», «Barfo», «Annoyo» o «Placebo». Para conservar la carga expresiva, estrechamente relacionada con el aspecto humorístico de la serie, se ha optado en su mayoría por la recreación, con alguna salvedad en las que los NP se han copiado:

Capítulo	Minuto	NP en VO	NP español
2x05	04:53	«Shocko»	«Susto»
2x05	03:55	«Barfo»	«Cuesco»
2x05	04:53	«Annoyo»	«Incordio»
2x05	03:50	«Placebo»	«Placebo»

5.4 – Resultados

Con el fin de unificar los resultados analizados en el apartado anterior y así poder visualizar más fácilmente la distribución de las estrategias usadas, mostraremos ahora los resultados de la clasificación de las 373 estrategias de traducción agrupadas en las categorías de «conservación» y «sustitución»:

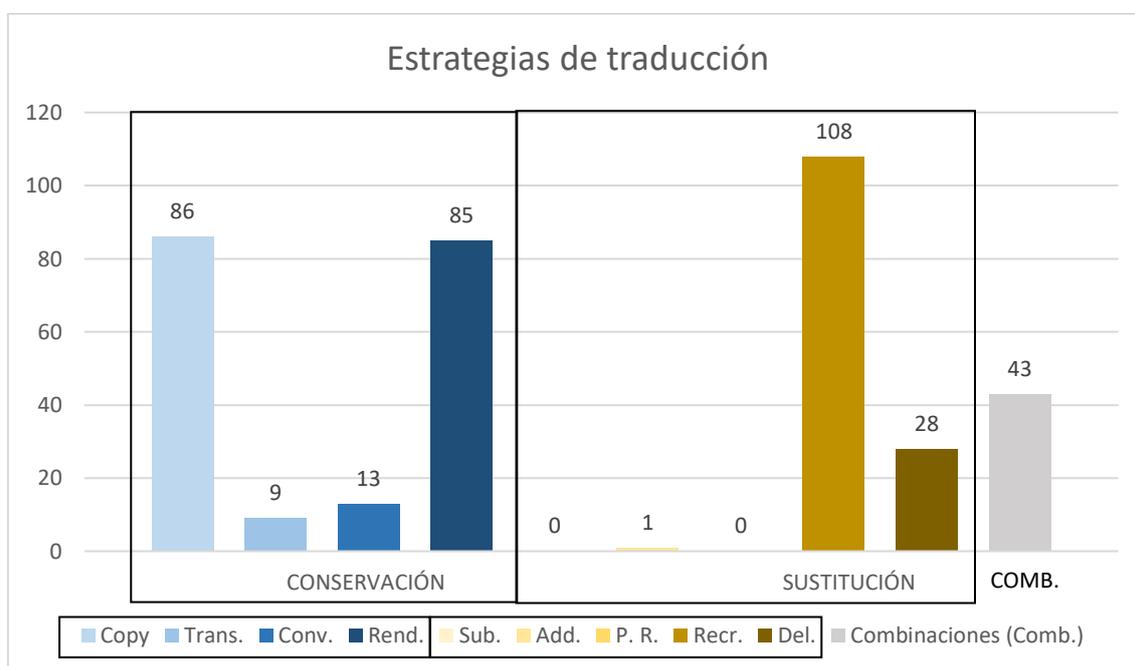


Gráfico 12. Cantidades totales de las distintas estrategias de traducción de NP

Como vemos, la estrategia que más representación tiene es «recreación», seguida en segundo lugar por «copia». Muy cerca de esta, en tercer lugar, se encuentra «reproducción». A continuación, la categoría de «combinaciones» ocupa el cuarto puesto en el gráfico. Observamos que «supresión», «convencionalismo» y «transcripción», en ese orden, son las siguientes en cantidad. Por último, «permutación», «adición» y «sustitución fonológica» tienen poca o ninguna representación.

En cuanto a la predominancia de uno u otro grupo de estrategias, esto es, «conservación» y «sustitución», comprobamos que, si bien el número total de incidencias es mayor en «conservación», la diferencia entre este grupo y «sustitución» no es abrumadora. Cabe destacar que, dentro de «conservación», el peso se reparte principalmente entre «copia» y «reproducción». Sin embargo, en «sustitución», la gran mayoría de los casos son «recreación».

Si bien esta forma de clasificación de las estrategias de traducción de NP es la más completa y eficaz a nuestro parecer, es preciso señalar que las distintas categorías de estrategia y los dos enfoques, «conservación» y «sustitución», no son cajas herméticas con límites claramente señalados. Se trata más bien de una escala progresiva y continua con muchos casos de cierta ambigüedad o que se encuentran en los límites entre una categoría y otra. Prueba de ello es el notable número de combinaciones existentes.

6 – CONCLUSIONES

Como hemos especificado anteriormente, el objetivo principal de este trabajo es realizar un análisis, desde un punto de vista cultural, de las estrategias de traducción de NP usadas en la traducción de *(Des)encanto* (Groening, 2018-) de inglés a español. La meta de dicho análisis es contrastar nuestra hipótesis inicial: que, en este caso concreto, encontraremos un alto nivel de adaptación cultural en el caso de la traducción de los NP.

Sin embargo, antes de realizar el análisis, necesitábamos cumplir uno de los objetivos secundarios: identificar el total de NP de nueva aparición presentes en la VO del nuestro texto de trabajo, con la finalidad de discernir si nuestro objeto de estudio es válido para nuestro posterior análisis. Al reunir dichos datos, distinguimos entre NP que aparecen tanto en la subtitulación como en el doblaje (NP subs./oral) y NP que aparecen solamente escritos en pantalla como parte de la imagen (NP escritos). Como resultado, obtuvimos un total de 306 NP que se mencionan por primera vez en el texto. De ellos, 177 aparecen en la primera temporada (143 NP subs./oral y 34 NP escritos) y 129 en la segunda (104 NP subs./oral y 25 NP escritos). Concluimos entonces que esas cifras otorgarían validez a *(Des)encanto* (Groening, 2018-) como objeto de estudio por dos motivos: el primero es que la cifra total es lo suficientemente elevada como para realizar un análisis amplio y representativo. El segundo es que la distribución de la aparición de nuevos NP a lo largo de la serie es relativamente estable en ambas temporadas, lo que nos permitirá analizar las estrategias de traducción de los mismos a lo largo de todo el texto, ya que continúan apareciendo de forma más o menos uniforme en toda su extensión.

Una vez completado el paso anterior, pudimos proseguir con el cumplimiento del objetivo principal. Primero reunimos el corpus de las modalidades de subtitulación y doblaje en español de la serie para luego identificar la totalidad de traducciones de los NP presentes. A continuación, determinamos las estrategias usadas para traducir los NP según nuestro modelo (Fernandes, 2006 y Franco, 2000), teniendo en cuenta el grado de adaptación cultural. El resultado total fue de 373 nombres traducidos, 68 más que los presentes en la VO debido a las 68 ocasiones en las que la traducción variaba entre la subtitulación y el doblaje. En cuanto a las estrategias usadas para traducir esos 373 NP, 193 (52 %) pertenecen al grupo de conservación, 137 (37 %) al de sustitución y 43 (11 %) son combinaciones de dos o más estrategias. Dentro de estas 43 combinaciones, 24 (6,43 %) combinan estrategias propias del grupo de conservación, 5 (1,34 %) del grupo de sustitución y 14 (3,75 %) combinan estrategias de ambos grupos. Al realizar un desglose de los dos grupos presentes en nuestro modelo (conservación y sustitución), observamos los siguientes resultados: dentro del grupo de conservación encontramos 86 (23,06 %) copias, 9 (2,41 %) transcripciones, 13 (3,49 %) convencionalidades y 85 (22,79 %) reproducciones. Dentro del grupo de sustitución, tenemos 1 (0,27 %) adición, 108 (28,95 %) recreaciones, 28 (7,51 %) supresiones y ningún caso ni de permutación ni de sustitución fonológica.

Durante esta parte del análisis y de acuerdo con el otro objetivo secundario que habíamos establecido, hemos comprobado que, en los casos de especial dificultad que hemos encontrado, las

ocasiones en las que se ha conseguido mantener un efecto similar al original mediante la adaptación cultural son más numerosas que las ocasiones en las que se ha perdido tal efecto.

Conviene recordar ahora que las estrategias, a pesar de estar divididas en dos grupos de tendencia opuesta, representan una escala de menor a mayor grado de adaptación cultural (ver 5.3 - Análisis de las estrategias de traducción de nombres propios inglés-español). Volviendo a los resultados, el grupo de estrategias predominante es el de conservación (57 %). Sin embargo, el grupo de estrategias de sustitución tiene una presencia notable (37 %). Prueba de ello es que la estrategia más usada es la de recreación, la cual pertenece al grupo de sustitución y es la segunda que implica mayor grado de adaptación cultural, solo por detrás de la supresión. La segunda con más representación es la estrategia «copia» (23,06 %), la cual conlleva un grado de adaptación cultural nulo. La tercera más usada, reproducción (22,79 %), pertenece a la categoría de conservación. Sin embargo, es la que implica mayor grado de adaptación cultural dentro de dicho grupo.

A la luz de estos datos, llegamos a la siguiente conclusión principal: si bien no podemos afirmar inequívocamente que existe un alto nivel de adaptación cultural, ya que predominan las estrategias que tienden a la conservación, el grado de adaptación cultural inherente a la traducción de nombres propios en el texto audiovisual de estudio es notable. Esto indica que, en este caso particular, se requiere dicha adaptación para que la finalidad principal del texto audiovisual, el humor, se mantenga a la hora de entrar en contacto otra cultura.

Por consiguiente, hemos logrado contrastar nuestra hipótesis inicial al cumplir los objetivos propuestos al inicio de este trabajo.

7 – BIBLIOGRAFÍA

Agost Canós, R., (1999). *Traducción y doblaje: Palabras, voces e imágenes*, Barcelona, España: Editorial Ariel, S. A.

Alarcos Llorach, E., (1994). *Gramática de la lengua española*, Madrid, España: Espasa Calpe.

Barros Ochoa, M., (1993). *La traducción del nombre propio inglés-español. Teoría y práctica*, León, España: Universidad de León.

Carrera Fernández, J., (2007). *Aproximación a las estrategias de traducción onomástica del inglés al español en la novela fantástica: el caso de The Colour of Magic / El color de la magia*. (Trabajo de posgrado) [en línea]. Universidad de Valladolid, Castilla y León. [Consulta el 16 de noviembre de 2019]. Recuperado de:
http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/16962/1/Aproximaci%C3%B3n_JCarrera.Pdf

Cartagena, N., (1992). Acerca de la traducción de los nombres propios en español (con especial referencia al alemán). En N. Cartagena y C. Schmidt (Eds.), *Miscelanea Antwerpiensia* (pp. 93-121). Tubinga, Alemania: Niemeyer.

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

Cuéllar Lázaro, C., (2014). Los nombres propios y su tratamiento en traducción [en línea]. *Meta*, 59 (2). Recuperado de <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2014-v59-n2-meta01604/1027480ar/>

Díaz Cintas, J., (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación Inglés – Español*, Barcelona, España: Editorial Ariel, S. A.

Fernandes, L., (2006). Translation of Names in Children's Fantasy Literature: Bringing the Young Reader into Play. En Saldanha, G. et al. (Eds.) *New Voices in Translation Studies* (2) (pp. 44-57). Dublín, Irlanda.

Franco Aixelá, J., (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*, Salamanca, España: Ediciones Almar.

Franco Aixelá, J., (2015). La traducción de nombres propios. Una clasificación de los nombres propios relevante para el traductor. *Enciclopedia Ibérica de la Traducción y la Interpretación. AIETI* [en línea]. Recuperado de <http://www.aieti.eu/enciclopedia/la-traduccion-de-los-nombres-proprios-espanol/una-clasificacion-de-los-nombres-proprios-relevante-para-el-traductor/>

Jáuregui Narváez, E. y Fernández Solís, J., (2009). Risa y aprendizaje: el papel del humor en la labor docente. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 66 (23,3). (pp. 203-215).

Gordillo, I., (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*, Quito, Ecuador: Quipus.

Hermans, T., (1985). On Translating Proper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar. En M. Wintle (Ed.), *Modern Dutch Studies* (pp. 11-28). Londres, Inglaterra: Athlone.

Ioppi Chile, Daniela., (1999). The sitcom revisited: the translation of humor in a polysemiotic text. *Cadernos de Tradução*, 1 (4), (pp. 167-204).

Jespersen, O., (1924). *The Philosophy of Grammar*, Nueva York, Estados Unidos: Norton.

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

Martínez Sierra, J. J., (2012). *Introducción a la traducción audiovisual*, Murcia, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Moya Jiménez, V., (2000). *La traducción de los nombres propios*, Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Newmark, P., (1981). *Approaches to Translation*, Oxford, Inglaterra: Pergamon Press.

Ozaeta Gálvez, M. R., (2002). Los antropónimos: nociones teóricas y modalidades de transferencia (francés-español). *Epos*, 18. (pp. 233-255).

Padilla, C. G. y Requeijo, R. P., (2010). La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas. *Fonseca: Journal of Communication*. 1, pp. 187-218.

Real Academia Española [RAE] (2014). Definición Nombre propio [en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es/nombre#KDrNxAL>

Sokoli, S., (2005). Temas de investigación en traducción audiovisual: La definición del texto audiovisual. En Zabalbeascoa, Patrick et al (eds). *La Traducción Audiovisual: Investigación, Enseñanza Y Profesión* (pp. 177-185). Granada, España: Editorial Comares.

Springfield! Springfield!, (s. f.). *Disenchantment 2018* [en línea]. [Consulta el 8 de octubre de 2019]. Recuperado de: https://www.springfieldspringfield.co.uk/episode_scripts.php?tv-show=disenchantment-2018

Subswiki (s. f.). *Disenchantment* [en línea]. [Consulta el 18 de octubre de 2019]. Recuperado de: <http://www.subswiki.com/show/2631>

Trapero Trapero, M., (1996). Sobre la capacidad semántica del nombre propio. *El museo canario*, LI. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (pp. 337-353).

Zabalbeascoa Terrán, P., (2001a). La traducción del humor en textos audiovisuales. En Duro, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 251-263). Madrid, España: Cátedra.

Zabalbeascoa Terrán, P., (2001b). El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. En Sanderson, J. D., (ed.). *¡Doble o nada!: Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante* [en línea]. 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_11.html#I_76