FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU
Curs 2025-2026

La traducción humorística en las *sitcoms*: Análisis del caso de *Modern Family*

Laura Gracia Fernández
1667940

TUTORA
MARIA ELENA HERNÁNDEZ GARCÍA

Barcelona, 31/05/2026

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Agradecimientos:

A mi familia, por haber estado siempre a mi lado y no haber dejado que me rinda. No hubiera llegado hasta aquí si no fuera por vosotros. Gracias por nunca soltarme de la mano. Siempre seréis un pilar fundamental para mí.

A mis amigas de la universidad. En especial a Andrea, Marta, Queralt Flores y Ari. Gracias por hacer de Barcelona un hogar para mí, por hacerme sentir querida cada día. Gracias por animarme a ser yo misma, a no tener miedo de expresarme como soy. Me habéis acompañado a cada paso y eso es lo que me ha permitido llegar hasta donde estoy. Os llevo en el corazón y espero teneros a mi lado siempre. También a Queralt Rus, por haberse convertido en mi dúo indispensable de este último año. Me hace muy feliz que nos hayamos vuelto tan cercanas. Gracias por haber estado a ahí.

A José, Isabel Ejarque, Alba e Isabel Membrado, por animarme cada vez que estaba decaída, por siempre escucharme. Porque, pese a la distancia, siempre he podido confiar en vosotros. Gracias por haberme motivado cada día a alcanzar mis metas. Os quiero.

Por último, a mi tutora, Maria Elena, por su orientación y sus consejos. Su ayuda ha sido clave para completar este trabajo.

Título: La traducción humorística en las *sitcoms*: El caso de *Modern Family.*
Títol: La traducció humorística a les *sitcoms*: Anàlisi del cas de *Modern Family.*
Title: Humorous translation in sitcoms: Case Analysis of *Modern Family.*

Autora: Laura Gracia Fernández
Tutora: Maria Elena Hernández García
Centro: Universitat Autònoma de Barcelona
Estudios: Traducción e Interpretación
Curso académico: 2025-2026

Palabras clave: Traducción humorística, traducción audiovisual, doblaje, *Modern Family, sitcom*, comedia de situación, humor, teorías del humor

Paraules clau: Traducció humorística, traducció audiovisual, doblatge, *Modern Family, sitcom,* comèdia de situació, humor, teories de l'humor

Keywords: Humorous translation, audiovisual translation, dubbing, Modern Family, sitcom, situation comedy, humor, humor theories

Resumen

Uno de los mayores retos de la traducción audiovisual son los chistes. El humor está presente en todos los aspectos de nuestra vida, por lo que tiene una carga contextual inmensa. Presenta referentes culturales, juegos de palabras y elementos pragmáticos que no siempre tienen un equivalente directo en la lengua meta, lo que dificulta mucho la tarea del traductor. Es frecuente que, al trasladarlo de una lengua a otra, el chiste se pierda. Precisamente por ello, las *sitcom* o comedias de situación se presentan como un desafío para los traductores. En este trabajo entenderemos cuáles son los factores que influyen a la hora de generar comedia. Estudiaremos también el origen de este tipo de series. Por último, analizaremos la traducción de los chistes de una de las *sitcoms* más reconocidas: *Modern Family.* Este análisis permitirá comprender no solo cómo se trasladan los mecanismos humorísticos al español, sino también qué decisiones toma el traductor para mantener la naturalidad, la coherencia y el efecto cómico en la lengua meta.

Resum:

Els acudits són un dels principals reptes de la traducció audiovisual. L'humor és present en tots els aspectes de la nostra vida, per tant té una càrrega contextual immensa. Presenta referents culturals, jocs de paraules i elements pragmàtics que no sempre tenen un equivalent directe en la llengua meta, cosa que dificulta molt la tasca del traductor. És habitual que un acudit perdi el seu efecte quan es trasllada d'una llengua a una altra. Precisament per això, les *sitcoms* o comèdies de situació es presenten com un repte per

als traductors. En aquest treball entendrem quins són els factors que influeixen a l'hora de produir comèdia. També estudiarem l'origen d'aquest tipus de sèries. Finalment, analitzarem la traducció dels acudits d'una de les *sitcoms* més reconegudes: *Modern Family.* Aquest anàlisi permetrà comprendre no només com es traslladen els mecanismes humorístics al espanyol, sinó també quines decisions pren el traductor per mantenir la naturalitat, la coherència i l'efecte còmic en la llengua meta.

Abstract:

Jokes are one of the main challenges for audiovisual translation. Humor is present in every aspect of our lives, which gives it an immense contextual load. It contains cultural references, wordplay, and pragmatic elements that do not always have a direct equivalent in the target language, which greatly complicates the translator's task. It is common for a joke to lose its effect when it is transferred from one language to another. For this reason, sitcoms are such a struggle for translators. In this study, we will explore the factors that influence the production of comedy. Also, we will research the origin of this type of series. Finally, we will analyze the translation of the jokes from one of the most renowned sitcoms: *Modern Family.* This analysis will allow us to understand not only how humorous mechanisms are transferred into Spanish, but also which decisions the translator makes to preserve naturalness, coherence, and the comic effect in the target language.

ÍNDICE

1. Introducción 1

1.1. Objetivos 1

1.2. Metodología 1

1.3. Justificación 1

2. La traducción audiovisual 2

2.1. La traducción para el doblaje 2

2.1.2. Coherencia entre imágenes y palabras 4

2.2. La traducción para la subtitulación 4

2.2.1. Proceso de subtitulación 4

2.3. Comparación entre doblaje y subtitulación 5

3. El humor en la traducción 6

3.1. Las teorías lingüísticas del humor 6

3.1.1. Contraste o paradoja 7

3.1.2. Elipsis 8

3.1.3. Ruptura del sentido de coherencia 8

3.1.4. Basados en el recurso de la función prototípica del objeto 8

3.1.5. Basado en la combinatoria semántica 9

3.1.6. Basado en el bloqueo de las relaciones prototípicas 9

3.1.7. Rechazo de la implicación 9

4. El contexto cultural en el humor 10

5. Las sitcoms 11

***6. Modern Family* 13**

7. Marco práctico 15

7.1. Análisis 17

7.3. El cambio en el humor a lo largo del tiempo 36

7.4. El caso de Gloria..... 41

9. Bibliografía: 48

LA TRADUCCIÓN HUMORÍSTICA EN LAS SITCOM: EL CASO DE *MODERN FAMILY*

1. Introducción

1.1. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es analizar los problemas que se generan a la hora de mantener el tono humorístico al traducir los diálogos de las *sitcoms.* Para ello, se ha tomado como caso de estudio la serie *Modern Family*.

Asimismo, se ha abordado el humor desde un punto de vista lingüístico para comprender qué es aquello que provoca este efecto, para así poder traducir mejor y encontrar estructuras que generen un chiste similar.

También se ha estudiado cómo influye el contexto social en el humor y cómo esto afecta a la traducción.

1.2. Metodología

Se llevó a cabo una breve documentación previa acerca de la traducción audiovisual, sobre el humor como recurso, sobre el género de las *sitcoms* y sobre la serie objeto de estudio. Para ello, se consultaron artículos y obras especializadas relacionadas con el tema. Posteriormente, tomando como referencia las técnicas de traducción de Hurtado Albir y las teorías lingüísticas del humor de Wilk-Racieska, se analizaron diversos ejemplos concretos de la traducción del doblaje de los chistes presentes en la serie. Para ello, se escogieron las traducciones correspondientes a la segunda y la última temporada, que constan de 24 y 18 capítulos respectivamente. De estos, se seleccionaron varios capítulos para el estudio por su relevancia con respecto al trabajo. De la segunda temporada se escogieron los episodios 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10 y 14. De la última temporada se seleccionaron los episodios 1, 3, 4, 6, 9, 10, 12, 14, 16 y 17. Además, debido a su pertinencia para el análisis, se incorporó también el episodio 7 de la temporada 6.

1.3. Justificación

Este tema se seleccionó debido a la complejidad que supone la traducción de chistes y bromas en el ámbito audiovisual. Resulta realmente interesante ser capaz de comprender los procesos que se llevan a cabo para poder realizar esta tarea y conocer los diferentes mecanismos de los que se vale el traductor para conseguir solventar los problemas

relacionados con este ámbito. De este modo, analizar la traducción oficial de una *sitcom* se presenta como la manera ideal de profundizar en este tema. Se ha tomado *Modern Family* como objeto de estudio por el prestigio con el que cuenta dicha serie. Además, la traducción presenta una dificultad añadida: el personaje de Gloria.

Ella es colombiana, por lo que, en muchas ocasiones, habla en español. También, por su origen, a veces pronuncia mal las palabras, dando lugar a malentendidos.

En lo referente a las temporadas escogidas para el estudio, se han escogido dos temporadas alejadas temporalmente para poder observar la evolución del humor con el paso de los capítulos. Por esto mismo, las temporadas seleccionadas fueron la segunda y la última. Durante esta segunda temporada, los roles y las dinámicas de los personajes están bien establecidos, por lo que estas relaciones están más desarrolladas que en la primera. La última, por su parte, se escogió por ser la más actual, lo que nos ofrece una comparativa más clara. También se seleccionó el capítulo 7 de la temporada 6, porque es el ejemplo más claro de toda la serie del problema de traducción que supone el personaje de Gloria.

2. La traducción audiovisual

La traducción audiovisual es aquella realizada para cine, televisión o video; es decir, textos audiovisuales de todo tipo. Entre sus modalidades, destacan el doblaje y la subtitulación. Se caracteriza por la integración de al menos dos códigos: el lingüístico y el visual (a veces también el musical).

En traducción audiovisual, tan solo se traduce el código lingüístico, mientras que el visual permanece inalterado. Pese a esto, como ya se ha mencionado, también entran en juego otros códigos que lo condicionan. Por eso, se considera esta una modalidad de traducción subordinada. (Hurtado Albir, 2005: 77-78)

Las principales modalidades de este ámbito son el doblaje y la subtitulación.

2.1. La traducción para el doblaje

El doblaje es un tipo de texto audiovisual utilizado principalmente en Europa, América Latina y algunos países asiáticos y del Norte de África, que consiste en sustituir los diálogos originales por otros que se graban traducidos en la lengua meta y en sincronía con la imagen. El resto de audios, como la banda sonora o los efectos de imagen, se mantienen del original. (Chaume, 2012: 1; Bartoll 2015: 92)

Muchas veces, el doblaje se confunde con el *revoicing*, pero las diferencias son claras. El doblaje se utiliza únicamente para trasladar el diálogo a otra lengua, con el fin de hacerlo más accesible a todo el público. En cambio, el *revoicing* también incluye la postsincronización metalingüística. Esta consiste en regrabar los diálogos originales en el estudio para eliminar ruidos de fondo o pequeñas interferencias que se dan durante la grabación. (Chaume, 2012: 1)

En el doblaje, los textos se rigen por ciertas normas o convenciones del género dentro de un contexto cultural y temporal.

Chaume (2012: 15) expone que, para un doblaje de calidad, es muy importante que el diálogo en el idioma de llegada también suene creíble; que sea realista. Con esto se refiere a buscar que el lenguaje no aleje al espectador de la trama. Para ello, debe cumplir las normas de un texto audiovisual traducido a un idioma meta.

Estas normas son esenciales para mantener al espectador inmerso en la historia. En primer lugar, habla de la sincronización labial (también conocida como *lip-sync*), los movimientos corporales (sincronía cinestésica) y la duración de los enunciados del actor original, además del ritmo (isocronía). Así, cuando la longitud de la traducción no encaja con la duración de los diálogos en pantalla, cuando no se respeta la sincronización labial o cuando el significado de la traducción y el de los movimientos corporales de los actores y actrices no encajan, en el público se cruzan los límites de un fenómeno al que Chaume denomina «aceptabilidad». Con aceptabilidad, se refiere a aquello que hace que el destinatario de la traducción la sienta natural, creíble y familiar. (Chaume, 2012: 15-16)

Chaume (2012: 16) también afirma que para que el diálogo suene creíble es fundamental que el audio en la lengua de destino suene verosímil mediante lo que denomina «falsa espontaneidad», que consiste en la creación de un discurso prefabricado que, imitando las características del habla coloquial, como muletillas y contracciones, logre generar la ilusión de diálogos espontáneos sin las irregularidades del habla real (como silencios, titubeos, autocorrecciones, etc.), pero manteniendo la verosimilitud para el espectador.

Hasta hace pocas décadas, el registro oral había sido completamente ignorado por los académicos y lingüistas. En la actualidad, las cadenas de televisión han empezado a elaborar guías destinadas a traductores, presentadores de noticias y guionistas, con el fin de ayudarles a producir un registro oral adecuado, aunque no espontáneo, que permita al lenguaje escrito adquirir una apariencia de oralidad.

2.1.2. Coherencia entre imágenes y palabras

Para el doblaje son fundamentales la coherencia entre audio e imagen, la adecuación del argumento con lo que se muestra en pantalla y la cohesión del diálogo. El texto meta no solo debe ser coherente de forma semántica, sino también visual. (Chaume, 2013: 20)

2.2. La traducción para la subtitulación

Los subtítulos son representaciones escritas sincronizadas de los elementos verbales presentes en una obra audiovisual, tanto orales como visuales; y, según el público al que vaya destinado, también de los elementos acústicos no verbales, como pueden ser la música, los efectos sonoros o las reacciones humanas (los suspiros, los jadeos, etc.) (Bartoll, 2015: 111).

La subtitulación sustituye un discurso oral por uno escrito. La complicación está en que el discurso escrito presenta convenciones distintas al oral, por lo cual es necesario adaptar el contenido a nivel pragmático y semántico.

El objetivo es representar lo que se dice de manera escrita. Sin embargo, la lengua escrita se ve limitada a la hora de recoger la naturalidad de la lengua hablada, incluso si los diálogos se han creado mediante esta «falsa espontaneidad» mencionada anteriormente. Para el subtitulado es muy complicado reproducir ciertos aspectos, como los *lapsus linguae* (errores lingüísticos involuntarios que ocurren en la lengua oral), los discursos solapados o ciertos elementos dialectales que la ortografía no puede recoger. Otra gran dificultad es la entonación, ya que el lenguaje escrito es incapaz de mostrarla. (Bartoll, 2015: 113-114).

2.2.1. Proceso de subtitulación

El proceso de subtitulado se divide en varias etapas:

La primera etapa es el pautado, es decir, segmentar la información audiovisual (diálogos, locuciones y textos en pantalla) en subtítulos individuales, a los que se les asigna un tiempo de entrada y de salida preciso. Para ello, se deben seguir algunos criterios técnicos, como respetar los cambios de plano todo lo posible o darle a cada subtítulo un tiempo adecuado. También es fundamental prestar atención al ritmo de los diálogos o a la locución para conseguir que la lectura de los subtítulos sea fluida.

La segunda etapa es donde entra el traductor. Debe crear unos subtítulos que mantengan la información contenida en la obra original y que se adapten a la velocidad de lectura. Debe transmitir el tono, el ritmo y la idiosincrasia de cada personaje, además de reflejar su contexto social y cultural. La dificultad está en que, además, debe condensar toda esa información al número de caracteres máximo que le permita la duración del subtítulo. Suele trabajar con el guion pautado realizado en la etapa anterior, pero, en algunos casos, puede trabajar con un guion sin pautar o directamente con el material audiovisual.

La última fase es el control de calidad o QC (*quality control*) en el que se revisa que todo sea correcto, tanto a nivel lingüístico como técnico. (ATRAE, n.d; párrafos 5-6).

2.3. Comparación entre doblaje y subtitulación

Ambas modalidades son igual de importantes, y, aunque exista cierto debate entre los estudiosos acerca de las ventajas y desventajas de una y otra, lo cierto es que ambas son muy independientes y completamente diferentes.

En primer lugar, al compararlas, lo que más destaca es que en el doblaje la versión original desaparece completamente, mientras que en subtitulación se sigue manteniendo.

En segundo lugar, la subtitulación es escrita y el doblaje oral. Esto tiene consecuencias como, por ejemplo, la falta de matices y de naturalidad en la subtitulación que se ha comentado previamente.

Además, los procesos de elaboración también son muy diferentes. Mientras que en subtitulación solo entran en juego el traductor, los técnicos que graban los subtítulos en el producto final y, en ocasiones, un subtitulador que se encarga de pautar los subtítulos, en el doblaje aparecen muchos más agentes, como podrían ser los actores de doblaje o el director. Por esto, la subtitulación es mucho más económica que el doblaje. (Bartoll, 2015: 97-98).

Para concluir, cabe agregar que, especialmente hoy en día con la globalización, el debate entre ver una obra audiovisual en versión original con subtítulos o verla doblada está al orden del día. Aquí entran las preferencias de cada uno; pero lo que sí es cierto es que, en España, la mayoría de las películas extranjeras que se proyectan están dobladas.

Y esto no es algo nuevo; ya lo decía Ricardo Carreras Valls en la revista *Amunt!* el 15 de abril de 1935, en un artículo titulado *La plaga dels dobles:*

> En Barcelona, en diversos cines se ha hecho un plebiscito entre el público, por si prefería la copia original con subtítulos o la copia doblada, y en todas partes, sin excepción, han ganado los primeros. Y no penséis ahora por eso que estos fueran cines de selección, no, eran todos ellos cines de barriada. –¿Por qué no hacen lo mismo nuestros empresarios y se sacan la duda?... Y si lo hicieran, y esta votación les diera la razón a ellos, nadie más que ellos tendrían la culpa de haber embrutecido al público y deberían avergonzarse. Pero, en fin, quizás no tienen conciencia del inmenso daño o del inmenso bien que puede hacer a la comunidad, según cómo se maneje, esta herramienta formidable que es el cine. El público es como un niño, aplaude lo que le enseñan a aplaudir, sea una maravilla, sea una estupidez.

3. El humor en la traducción

El humor se presenta como uno de los principales retos de la traducción, ya que no es universal: cada cultura tiene un humor propio, unos juegos de palabras únicos, etc. Y trasladar esto a otra lengua puede provocar verdaderos quebraderos de cabeza. Además, no hay una solución única para este problema, sino que hay diversas formas completamente diferentes de hacerlo, como por ejemplo adaptar el chiste a la cultura de llegada, como podemos ver en *El Príncipe de Bel-Air*, donde encontramos a un joven Will Smith siendo fan del Real Betis Balompié. Otra posibilidad sería mantener el referente cultural de la cultura de origen, pero esta opción conlleva el riesgo de que se pierda el efecto humorístico.

3.1. Las teorías lingüísticas del humor

El origen del humor es algo que se han planteado muchos pensadores y lingüistas. Se han formulado diversas teorías acerca de qué es aquello que provoca la risa. Entre ellas, se encuentran las que sitúan la raíz del humor en la lingüística.

Joana Wilk-Racieska se planteó esto y, a partir las teorías de V. Raskin (1986) y de A. Awdiejew (1995), clasifica las diversas formas de crear humor basándose en la sintaxis y la semántica.

La base de su clasificación son los *scripts* o estructuras de representación semántica, que toma de Raskin. Cada script abre una red de asociaciones aparecidas en la mente del receptor y del hablante. (Wilk-Racieska, 1999–2000, pp. 212–213).

Así, los clasifica en contraste o paradoja, elipsis, ruptura del sentido, basados en el recurso de la función prototípica del objeto, basados en la combinatoria semántica, basado en el bloqueo de las relaciones prototípicas y rechazo de la implicación.

3.1.1. Contraste o paradoja

Cuando dos *scripts* contrastados de un modo especial en un mismo texto, generando el efecto humorístico, hablamos de un contraste o paradoja.

El contraste sirve como clave que permite al receptor reinterpretar el texto, es decir, analizar los *scripts* opuestos y resolver la trampa semántica. Esto significa que «la interpretación semántica de un texto que responde a dos *scripts,* entre los cuales uno está oculto, ocasiona que el texto se perciba como un chiste» (Raskin 1986: 118).

Los scripts deben ser opuestos a lo común, es decir, deben basarse en una contradicción.

Las paradojas semánticas no siempre son cómicas: el contraste de dos scripts puede no ser condición necesaria o suficiente para que el texto sea percibido como chiste. Por ello, las condiciones extratextuales juegan un papel importante. (Wilk-Racieska, 1999–2000: 212-213)

Awdiejew, en sus condiciones semánticas de elegancia (1995), al analizar el contraste entre dos scripts, establece dos grandes grupos:

- **Grupo A:** la condición introductoria, cuya función principal es ocultar la trampa semántica que se desplegará posteriormente.
- **Grupo B:** Las condiciones en sí llevan la trampa semántica, dentro de las cuales se distinguen tres modalidades:
    - L**a condición de contraste máximo:** al inicio es algo coherente, pero el segundo *script* rompe con esa lectura porque la contradice completamente.

- **La condición de clave de reinterpretación:** El chiste incluye un *script* inicial, y el segundo cambia completamente el significado de la frase, llevando a reinterpretarla por completo
- **La condición de multiplicación de significados contrastivos:** El contraste nos lleva a poder entender el chiste de diversas formas.

(Wilk-Racieska, 1999–2000:213–214)

3.1.2. Elipsis

La elipsis se refiere a una falta de información mal completada, que produce el chiste.

«Todo el mundo quiere nuestro bien. ¡No dejéis que os lo quiten!»

(Wilk-Racieska, 1999–2000: 217).

3.1.3. Ruptura del sentido de coherencia

Es un tipo de humor que no crea una trampa semántica intencional ni ofrece una clave de reinterpretación. En vez de eso, rompe directamente un principio básico de coherencia del texto, y esa ruptura produce una sorpresa breve que genera un efecto cómico.

«Los dos autobuses iban en la misma dirección. Y el tercero también giró a la derecha.»

(Wilk-Racieska, 1999–2000: 218).

3.1.4. Basados en el recurso de la función prototípica del objeto

En ocasiones, la combinación de *scripts* rompe con el destino o función de aquello de lo que se habla. Es decir, se crea el humor cuando el objeto cumple una función distinta a aquella que se espera de él.

«Dos broches están paseando por el campo.

—Tengo frío —dice uno de ellos.

—Pues abróchate —le contesta el otro.»

(Wilk-Racieska, 1999–2000: 218–219)

3.1.5. Basado en la combinatoria semántica

Un verbo o predicado permite varias combinaciones posibles. El chiste aparece cuando la segunda interpretación del predicado sustituye o anula la interpretación prevista inicialmente, obligando al receptor a reinterpretar el mensaje.

«Winnie the Pooh dice: «Sabes, yo también he intentado cambiar de camisa, pero he cambiado de... intención».

(Wilk-Racieska, 1999–2000:219)

3.1.6. Basado en el bloqueo de las relaciones prototípicas

El chiste aparece cuando utiliza una interpretación del predicado que no es la principal, sino una menos común. Esta sorpresa entre lo esperado y el resultado final es lo que produce el efecto cómico.

«El gandul es un cadáver con apetito.»

(Wilk-Racieska, 1999–2000:219)

3.1.7. Rechazo de la implicación

Una frase tiene un significado implícito que todos entendemos de manera automática, pero el interlocutor no la acepta.

«Un niño pequeño entra en la farmacia y pregunta al dependiente:

—¿Es usted el que vende el aceite de hígado de bacalao?

—Sí, soy yo.

—¡Cabrón!»

(Wilk-Racieska, 1999–2000: 219–220)

4. El contexto cultural en el humor

La mayoría de los expertos coinciden en que hay ciertos estímulos que son considerados graciosos universalmente, como por ejemplo aquellas ideas, imágenes, textos o actos vistos como incongruentes o inusuales. Estos aspectos deben interpretarse como no serios para que la mente se transporte a una situación lúdica. (Mendiburo, Páez, 2011: 89)

Es cierto que existen ciertos elementos que son considerados hilarantes en todo el mundo, pero esto está muy alejado de ser la norma. Tal y como decía el filósofo francés Henri Bergson en su obra *La risa*: «Para comprender la risa, hay que situarla en su medio natural, que es la sociedad; hay que determinar su función útil, que es una función social [...]. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. Debe tener un significado social.» (Bergson, 1900/2010: 20). Es decir, el humor se ve altamente influenciado por el contexto social en el que se da.

Según Jáuregui (2008) la cultura afecta al humor de tres maneras diferentes. En primer lugar, las vivencias que rodean a cada uno desde la infancia modelan la forma en la que interpreta la realidad y, por ende, aquello que considera gracioso. Lo que en una sociedad se percibe como absurdo y ridículo, en otra puede incluso llegar a ser ofensivo.

En segundo lugar, las normas sociales de cada cultura afectan a la forma en que se expresa que algo es divertido. En cada sociedad se establecen convenciones diferentes sobre cómo, cuándo y con quién es apropiado reír. Por ejemplo, en España la gente se ríe a carcajadas sin importar donde esté, mientras que en otras culturas la costumbre dicta que se debe pasar desapercibido, por lo cual se ríen de una forma más suave y menos escandalosa.

En tercer lugar, habla de cómo, en ocasiones, la cultura institucionaliza el humor. Es decir, se crea ciertas prácticas, roles o sistemas en torno a este: surgen figuras cuyo objetivo es hacer reír, se hacen celebraciones o incluso se establecen normas que utilizan la ridiculización como forma de control social. (Jáirengui, 2008: 51-53).

Todo esto supone un reto para el traductor, quien debe lograr que la traducción tenga el mismo efecto sobre el espectador que el original. Esto resulta muy complicado de hacer cuando el chiste tiene implícitos aspectos de la cultura de origen. El traductor no puede dejar la referencia tal cual, ya que, en la cultura de llegada, no sería considerada gracioso e incluso podría no llegar a entenderse. Para solucionar este problema, se utilizan técnicas, como por ejemplo la adaptación o la compensación que se tratarán más adelante. (Hurtado Albir 269-271)

Es importante destacar también que, conforme los tiempos han ido cambiando, también lo ha hecho el humor. Lo que en el pasado podría considerarse gracioso, en la actualidad quizá se vea como algo ofensivo. La sociedad evoluciona, cada vez se tiene más en cuenta los derechos humanos y se busca ser más inclusivos. Y el humor no puede quedarse atrás. Muchos chistes o bromas que en el pasado eran habituales, hoy en día son considerados discriminatorios. Esto no es más que otra prueba de que el humor es un reflejo del contexto social.

Pero esto resulta en nuevas dificultades para el traductor. En primer lugar, se debe considerar que, en ocasiones, aquello que tiene que traducir no es contemporáneo y decidir si trasladar estos chistes desfasados o no. Para esto, es muy importante tener en consideración qué se está traduciendo concretamente. En el caso de las *sitcoms*, el tema central de este estudio, el objetivo principal es hacer reír. Y si el chiste está desfasado es muy probable que no se logre el efecto deseado.

En segundo lugar, es fundamental tener en cuenta que el avance de la sociedad no es paralelo en todos los lugares del mundo, y que, quizás, el país del que proviene el texto original utilice chistes que, en la cultura de llegada, pueden percibirse como ofensivos porque sus mentalidades se han desarrollado de manera diferente.

Así, a través del humor, las películas, las series o los libros son un portal para comprender cómo era la sociedad en un lugar determinado en un momento concreto del tiempo. El papel del traductor en todo esto es complejo: de cierta manera desdibuja esta huella cultural que se aprecia en el contenido original, transformándolo en algo más cercano a la cultura de llegada. Paradójicamente, es precisamente este gesto de aparente traición el que permite que el humor traspase fronteras.

5. Las sitcoms

En la televisión, el humor se utiliza como medio para entretener al espectador. Es aquí donde entran las *sitcoms*.

Las *sitcoms* son comedias televisivas que se emiten en forma de serie. (Real Academia Española, s.f., definición 1). Narran el día a día de unos personajes y sus capítulos duran aproximadamente media hora. Por lo general, cada capítulo es independiente; no siguen una trama continua y pueden verse sin necesidad de haber visto los anteriores.

Pese a ser considerado el género más barato en su proceso de producción, es uno de los más exitosos. Este éxito se debe a que, a través del humor, muestran la sociedad del

momento. Es ficción, pero se aproxima mucho a la realidad del espectador, que se puede sentir identificado con los personajes que ve a través de la pantalla y sus situaciones. (Padilla Castillo & Requeijo Rey, 2010:189-190).

Cano (1999) sitúa el origen del género en la comedia clásica, con Aristófanes como principal referente. Para el autor, Aristófanes es el precursor del «modelo ancestral de la ridiculización de cualquier intriga o situación social, con nombre y apellidos» (p. 62). Mediante la reducción al absurdo y el uso del sinsentido, el comediógrafo griego creó un espacio donde el hombre se ríe de sí mismo: de sus miserias, de sus tragedias, etc. (Padilla Castillo & Requeijo Rey, 2010:193).

Gracias a este modelo humorístico nacen en Estados Unidos las famosas *situation comedies*, más conocidas como *sitcom*. De este modo, este género se consolidó como uno de los más importantes de la televisión norteamericana. Pero su impacto transcendió fronteras y su popularidad se ha extendido al mundo entero. Actualmente, las *sitcoms* son un componente fundamental de la programación televisiva de Reino Unido. En otros países, las telecomedias americanas y anglosajonas también ocupan un lugar destacado en la parrilla televisiva. Además, muchos países no solamente son receptores de este tipo de comedias, sino que han adoptado también el papel de productores. Por eso, en España se pueden ver series como *Aída* o *Los Soprano.* (Padilla Castillo & Requeijo Rey, 2010:194).

Hasta 1951, las obras cómicas tan solo se presentaban ante un público. Algunas de ellas eran muy similares a lo que podríamos considerar una *sitcom*, como por ejemplo la obra *You Can Take It With You* de 1936. Pero, con el estreno de la serie *I Love Lucy*, estos guiones pasaron a la pequeña pantalla y se asentaron las bases del género. Desi Arnaz, uno de los actores y productor ejecutivo de *I Love Lucy,* se dio cuenta de que las comedias estaban hechas para mostrarlas ante un público y propuso rodar la serie con espectadores presentes. Es por eso por lo que en muchas *sitcoms* podemos escuchar risas de fondo. (Richard Hornby, 2015:111 y 113). Actualmente, esta costumbre no es tan frecuente, pero se utilizan las conocidas como «risas enlatadas», es decir, grabaciones de risas que se añaden para generar el mismo efecto. Aunque, si bien es cierto que hoy en día esto no es tan común, hay algunas series más actuales que utilizaron el recurso de la grabación con público, por ejemplo, *Friends, The Big Bang Theory* o, un ejemplo algo más reciente, *That '90s Show.*

Otro sistema clave para las *sitcoms* que introdujo Arnaz en *I Love Lucy* es el uso de tres cámaras diferentes grabando desde diferentes ángulos y con diferentes planos. De

esta manera, los editores podrían elegir la mejor toma desde cada ángulo para dar un mejor resultado. (Richard Hornby, 2015: 114).

Como ya se ha mencionado, las *sitcoms* se han globalizado, y es en este contexto donde entra la figura del traductor, cuyo papel es fundamental para que estas series puedan difundirse a los diferentes lugares del mundo. Pero esto no es tarea fácil: trasladar el humor característico del género puede convertirse en un auténtico desafío. A lo largo de los diferentes apartados se ha podido observar cómo los chistes están fuertemente marcados por la cultura, y más en este tipo de series que tienden a buscar representar personajes y situaciones estereotípicas del país en el que se ha grabado para así acercarlas a su público. El traductor debe asegurarse de que esta idea llega al receptor del país de llegada; es decir, busca, no solo que entienda el chiste, sino que también le haga reír.

6. Modern Family

Modern Family se ha consolidado como una de las *sitcoms* más populares de la actualidad. La serie estadounidense, que se estrenó en 2009 y concluyó en 2020 tras 11 temporadas, acumuló a lo largo de su emisión un palmarés de 124 premios, entre ellos 22 Emmy, y 397 nominaciones. (IMDb, 2022). En cuanto la traducción al español, eldoblaje.com la atribuye a Kenneth Post, aunque no se ha podido comprobar en una fuente oficial.

Esta divertida comedia utiliza el formato de falso documental para seguir el día a día de tres diferentes familias emparentadas entre sí. Cada una de ellas representa un modelo familiar distinto y lo hace mediante estereotipos muy marcados que la serie aprovecha para generar humor.

La primera de ellas es la conformada por Jay, Gloria, Manny y, más adelante, Joe. Jay es un hombre mayor y adinerado que, tras divorciarse, se casa con Gloria, una joven inmigrante colombiana que vive en Estados Unidos con su hijo Manny. Más adelante nacerá Joe, el hijo de la pareja.

Jay encarna al típico hombre estadounidense rico y tradicional: muy patriota, distante, cerrado de mente, etc. Sin embargo, a lo largo de la serie y gracias al contacto con su familia, esto va cambiando, y se convierte en una persona más amable y cercana.

Gloria es el personaje más estereotípico de la serie. Busca representar la cultura colombiana, pero lo hace de una manera exagerada. Es impulsiva, ruidosa y muy supersticiosa. Tiene muchos problemas para adaptarse a las costumbres estadounidenses.

Manny, pese a ser colombiano, se cría en Estados Unidos. Lo representan como la antítesis de su madre: es tranquilo, muy inteligente y extremadamente meticuloso. Representa a un niño que ha crecido demasiado rápido.

Joe, por su parte, es un niño tierno y travieso. Tiene ocurrencias muy divertidas y un carácter fuerte y directo heredado de sus padres.

La segunda familia está formada por Mitchell y Cam, una pareja homoparental que adopta a Lily, una niña vietnamita. Mitchell, hijo de Jay, es un hombre algo estirado y reservado al que le cuesta expresar sus emociones. La serie muestra cómo esta dificultad proviene de la relación con su padre quien, además de ser una persona fría, tardó mucho en aceptar la identidad de su hijo. Con el tiempo, podemos ver cómo ese vínculo evoluciona hasta convertirse en una relación mucho más cercana y afectuosa.

Cam es todo lo contrario. Es un hombre criado en una granja por una familia muy cariñosa. Se le consideraría un hombre afeminado. Es divertido, exagerado y muy sentimental. Podríamos ver en él el estereotipo del hombre homosexual; sin embargo, conforme avanza la trama, vemos cómo tiene algunos rasgos que rompen con este molde, como por ejemplo su pasión por el fútbol americano, disciplina que practicó en la universidad. Esto le sirve como enlace con su suegro, quien también es un apasionado del deporte.

Lily, por último, comienza la serie siendo un bebé. Pese a ser tan pequeña, siempre acaba metiendo a sus padres en algún problema. Una vez crece, se convierte en uno de los personajes más emblemáticos de la serie por sus numerosas travesuras y su afilada lengua. Su personalidad evoluciona mucho con el paso de las temporadas. Al inicio, sus gustos se alinean mucho con los de sus padres, pero poco a poco va adoptando una personalidad propia.

La tercera familia es la más «convencional»: Claire y Phil, un matrimonio heterosexual con tres hijos, Haley, Alex y Luke.

Claire es hija de Jay. Al principio de la serie es ama de casa, pero más adelante comienza a trabajar en la empresa de armarios de su padre, que incluso llegará a heredar en las últimas temporadas. Es sarcástica, competitiva y demasiado perfeccionista. Este último rasgo está atribuido a su constante búsqueda de aprobación fraternal. En algunos

capítulos se nos revela que, de joven, era rebelde y despreocupada; muy distinta de la Claire adulta.

Phil, el padre, es un hombre divertido e imaginativo, pero también es muy despistado y torpe. Intenta ser amigo de sus hijos, lo que en muchas ocasiones lo vuelve demasiado permisivo con ellos. Trabaja como agente inmobiliario. Busca constantemente la aprobación de su suegro.

Haley, la hija mayor, es la viva imagen de Claire de joven: fiestera, superficial, rebelde y poco aplicada. Aunque al principio parece la típica «chica tonta», con el tiempo demuestra ser intuitiva y muy perspicaz.

Alex, la hija mediana, es lo contrario a su hermana mayor: es inteligente, adora estudiar y le cuesta socializar. Además, es perfeccionista, sarcástica y competitiva, siendo esto un reflejo de la Claire actual.

Luke, el menor, es un niño travieso, torpe y con un gran corazón. A menudo es comparado con su padre. A lo largo de la serie, evoluciona hasta convertirse en un joven bastante independiente. Pese a no ser muy inteligente, es astuto y resolutivo.

Al final, lo que busca *Modern Family* es conectar con su público, mostrando diferentes tipos de familias con los que se puedan sentir identificados. Ninguna de las familias es perfecta; todas tienen sus defectos. Mediante exageraciones y estereotipos, busca que el espectador se ría. Además, haciendo interactuar a perfiles tan diferentes, crea situaciones cotidianas, pero bizarras; eso es lo que hace tan entretenida esta serie. Asimismo, al haberse emitido durante tantos años, da al espectador una sensación de familiaridad, ya que puede ver a los personajes crecer y evolucionar.

7. Marco práctico

Para poder analizar la traducción de esta serie, se han utilizado las técnicas de traducción de Hurtado Albir (2001) como base:

- Adaptación. Esta técnica consiste en sustituir un elemento cultural por otro propio de la cultura de llegada.
- Ampliación lingüística. Consiste en añadir elementos lingüísticos a la traducción con el fin de que suene más natural.

- Amplificación. Se trata de agregar información que no aparece en el texto original: informaciones, perífrasis explicativas, notas del traductor, etc.
- Calco. Puede ser léxico y estructural. Consiste en reproducir literalmente una palabra o sintagma extranjero en la lengua de llegada.
- Compensación. Consiste en introducir un elemento de información o efecto estilístico en otra parte del texto traducido que no se pudo reproducir donde aparece situado en el texto original.
- Comprensión lingüística. Se sintetizan elementos lingüísticos.
- Creación discursiva. Se trata de una equivalencia efímera, que solamente es comprensible dentro del contexto de la traducción.
- Descripción. Se remplaza un término o expresión por una descripción de su forma y/o función.
- Elisión. Se omiten elementos de información presentes en el original.
- Equivalente acuñado. El término que se utiliza en la lengua meta está reconocido como equivalente.
- Generalización. Consiste en utilizar un término más general o neutro.
- Modulación. Se cambia la formulación del texto original, modificando el enforque, el punto de vista o la categoría de pensamiento.
- Particularización. Consiste en utilizar un término más preciso que el que se utiliza en el texto original.
- Préstamo. Se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual.
- Sustitución. Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos y viceversa.
- Traducción literal. Consiste en traducir palabra por palabra.
- Transposición. Se cambia la categoría gramatical.

- Variación. Consiste en modificar elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística, como el tono del texto, el dialecto social o geográfico, el registro, entre otros.

7.1. Análisis

A continuación, se utilizaron las técnicas previamente descritas para analizar las estrategias utilizadas a lo largo de la segunda y la última temporada de la serie.

Ejemplo 1:

En este episodio, Phil narra como usa reglas mnemónicas para memorizar el nombre de sus clientes.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 1 05:17	PHIL: I met this guy named Carl. Now I might forget that name, but he was wearing a Grateful Dead T-shirt. What's a band like the Grateful Dead? Phish. Where do fish live? The ocean. What else lives in the ocean? Coral. Hello, Carl.	PHIL: Como el otro día que conocí a un tal Carl, un nombre que podría olvidar, pero llevaba una camiseta de los *Greateful Dead*. ¿Otro grupo como los *Greatful dead*? *Phish*. ¿Qué significa *fish*? Peces ¿Dónde viven los peces? En el coral. Hola, Carl.

Como se puede observar, el chiste se crea a través de la cadena de asociaciones que Phil utiliza para llegar al nombre de Carl mediante una asociación fonética absurda, que resultan más difíciles de recordar que simplemente memorizar el nombre.

En español se ha optado por traducir el chiste casi palabra por palabra. En la primera parte del diálogo, cuando habla de las bandas, se emplea una traducción literal. Sin embargo, en el fragmento: «¿Qué significa *fish*? Peces. ¿Dónde viven los peces? En el coral», el traductor recurre a una creación discursiva, ya que la asociación semántica perdía sentido en español. De este modo, crea una equivalencia que, fuera de este contexto, no tendría sentido, pero que aquí permite conservar parcialmente la lógica interna del chiste.

Sin embargo, la solución propuesta presenta ciertos problemas. En primer lugar, *Greatful Dead* y *Fish* no son grupos especialmente conocidos en España, lo que puede

dificultar la comprensión del chiste. Por otra parte, la pronunciación en inglés de «*coral*» sí que se asemeja al nombre de Carl, pero en español no. Si bien es cierto que el actor de doblaje modifica la pronunciación de la palabra para que se asemeje más al nombre, sigue sin tener lógica para el telespectador español.

Ejemplo 2:

En este fragmento, Claire está intentando averiguar si Alex está saliendo con alguien. Por otra parte, Phil está recogiendo la cocina, concretamente los tápers, y decide hacer un chiste porque el táper y la tapa que lleva en la mano no encajan.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 2 00:39	CLAIRE: Come on, isn't there something you wanna share with your *mommers*? ALEX: Don't call yourself "mommers." PHIL: He blew his lid when she tried to contain him.	CLAIRE: Venga, ¿no vas a contarle nada a tu *mamis?* ALEX: Sí. No te llames *mamis.* PHIL: Él pasó de su tapa cuando ella quiso taparle.

En este fragmento encontramos dos chistes simultáneos. Por una parte, encontramos un rechazo a la implicación. Claire se llama a sí misma «*mommers»* de forma cariñosa, buscando acercarse a su hija. Sin embargo, esta rechaza la implicación de manera inmediata, lo que anula el efecto cariñoso que Claire pretendía generar.

Phil, por su parte, remata la escena con una combinatoria semántica. Utiliza la expresión *to blow his lid* (perder los nervios) y la combina con *to contain him*, una frase que admite tanto una lectura más figurada (contenerle emocionalmente), como una más literal, (contener algo, refiriéndose al táper). Así, Phil juega con esa doble interpretación para crear efecto cómico.

En lo referido a la traducción, en el diálogo entre Claire y Alex nos encontramos con una creación discursiva. Convierte «*mamis»* en un equivalente de «*mommers».* Para el caso de Phil, sin embargo, el traductor hace uso de la compensación: ya que no se puede mantener el juego de palabras original, decide cambiarlo y dale la carga semántica a «tapa» y «tapar», creando un nuevo juego de palabras que remite a táper.

Ejemplo 3:

En esta escena, Jay llama a Phil para pedirle ayuda para imprimir porque no consigue hacer funcionar la impresora. Phil está muy emocionado porque es la primera vez que le pide ayuda.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 2 05:58	PHIL: Jay's always around here fixing things, cracking jokes about my "delicate hands" or my... gag response to the smell of paint. Look who needs me now... Mr. Hot-dog-fingers-Who-can't-press-"print"-without-hitting-three-extra-keys. You're in my house now, Jay! Technically, we'll be in his house, but we'll be in my area... of his house.	PHIL: Jay siempre está por aquí arreglando cosas y burlándose de mis manos delicadas; y de que… me entran náuseas al oler la pintura. ¿Y quién me necesita ahora? Como tienes los dedos como morcillas que no pueden darle a imprimir sin darle a otras teclas. ¡Sí! ¡Ahora estás en mi casa, Jay! Bueno, en teoría es su casa pero, en mi terreno… De su casa

En esta escena el humor aparece de dos formas diferentes. En primer lugar, a través de la exageración metafórica que Phil utiliza para referirse a las manos de Jay. En segundo lugar, a partir de lo que Wilk-Racieska denomina contraste cuando Phil proclama *«You're in my house now, Jay!»,* pero inmediatamente se corrige, anulando su propia afirmación y generando humor mediante la contradicción.

La traducción, por su parte, es especialmente ingeniosa. En primer lugar, convierte *«Mr. Hot-dog-fingers-who-can't-press-"print"-without-hitting-three-extra-keys»* en «como tienes los dedos como morcillas que no puede darle a imprimir sin darle a otras teclas». Aquí se pueden observar varias cosas. Primero, en el original se utiliza esta combinación de palabras como un apodo mediante el «*Mister*» y los guiones. Sin embargo, en español esta estructura no es común, por lo cual decide eliminarla mediante una modulación. Además, haciendo uso de una adaptación cultural, remplaza «*Hot-dog-fingers»* por «dedos de morcilla». De esta forma, el traductor sustituye un referente alimentario propio de la cultura de origen, los perritos calientes, por uno de la cultura

meta, es decir, la morcilla. Así, consigue que la imagen mental que se crea en el telespectador español es la misma que la del estadounidense.

Ejemplo 4:

En esta escena Phil está preparando chistes para un discurso de un banquete en el que le han encargado abrir el acto.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 4 00:12	PHIL: If you're looking for a two-story house, I'm your man. I'll tell you one story before you buy it, and then another story after. […] PHIL: Tonight is the SCARB. CLAIRE: The Southern California Annual Realtor's Banquet. PHIL: I think they know what it is. CLAIRE: Mm-hmm. PHIL: It's the mother of all residential real estate banquets. Now, for the last five years Gil Thorpe has hosted, but, as luck would have it, he's having a sketchy-looking polyp removed, so they've asked me to *Phil* in.	PHIL: Si busca una casa de dos plantas, soy su hombre. Le regalaré una planta antes de comprarla y otra planta después. […] PHIL: Esta noche es el BIASC. CLAIRE: El Banquete Inmobiliario Anual del Sur de California. PHIL: Creo que ya saben lo que es. CLAIRE: Ajá. PHIL: Es la madre de todos los banquetes de inmobiliarias residenciales. Los últimos cinco años lo ha presentado Gil Thorpe, pero, por fortuna, le están extirpando un pólipo muy sospechoso así que me ha pedido a mí que le *Philistuya.*

El humor aparece precisamente en que no hace gracia. Phil intenta hacer chistes, que el espectador espera que hagan reír, pero no lo logran.

En el primer diálogo, intenta crear el efecto cómico a través de un juego de palabras. Una «*two-story*» es un tipo de casa de dos plantas. Sin embargo, él utiliza la

otra acepción de *story,* es decir, historia, creando así un doble sentido léxico que nos lleva a reinterpretar la frase.

En el segundo diálogo, Phil utiliza un juego fonético con su propio nombre aprovechando la similitud entre Phil y el verbo *to fill.*

En cuanto a la traducción del primer chiste, el traductor combina un equivalente acuñado con la creación discursiva. Por un lado, la traducción al español de «*two-story house»* es «casa de dos plantas». Por otro, para reproducir el efecto humorístico del original, ha utilizado la polisemia de planta (piso/ser vivo) para crear un juego de palabras.

Para el segundo chiste, el traductor ha recurrido a una creación discursiva sustituyendo «sustituya» por «Philistuya», tratando de recrear el chiste del inglés. Esta opción no termina de sonar natural en castellano, pero es correcta, ya que, al fin y al cabo, mantiene el efecto del original.

Ejemplo 5:

En esta escena, Phil intenta arreglar el detector de humo de su casa, que no deja de sonar, pero como es incapaz, decide romperlo.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 7 19:19	PHIL: End o'the line, Smokey Joe.	PHIL: Se acabó la buena vida, malos humos.

En este caso, para poder comprender bien el chiste, es necesario saber que «*Smokey Joe»* es un apodo típico de Estados Unidos típicamente utilizado para la novela negra. Phil usa este apodo para referirse al detector de humos; así, aprovecha el *«smokey»* (ahumado, lleno de humo) para crear un juego de palabras. Además, dramatiza la situación utilizando este apodo en un contexto cotidiano. Utiliza también el *«end o'the line*» (hasta aquí has llegado), nuevamente una frase recurrente en la novela negra.

En la traducción al español, gracias al uso de una creación discursiva se ha mantenido el juego de palabras con humo. Sin embargo, la versión en castellano se vale

también de la generalización para eliminar referente cultural. Esto irremediablemente elimina el tono dramático de la escena original.

Ejemplo 6:

En esta escena, Haley lo ha dejado con su novio Dylan. A Phil le gusta mucho Dylan y por eso intenta hacerse su amigo.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 9 08:03	PHIL: Aw, Dylan, Dylan, Dylan, Dylan. DYLAN: Hey, Mr. Dunphy. PHIL: Hey, now that you guys are broken up, you can call me whatever you want: Phil, Vitamin P, P-Daddy… DYLAN: Okay, Phil. PHIL: Okay.	PHIL: Aw, Dylan, Dylan, Dylan, Dylan. DYLAN: Hola, Señor Dunphy. PHIL: Ahora que habéis cortado puedes llamarme como quieras: Phil, Papi P, Súper P… DYLAN: Vale, Phil PHIL: Bueno…

Phil propone a Dylan una serie de apodos informales con los que intenta crear una relación más estrecha; sin embargo, Dylan le responde con un simple «Phil», lo que representa un rechazo al explícito de la implicatura.

El traductor utiliza la traducción literal para el mote de «*P-Daddy*», sin embargo, en el caso de «*Vitamin P»* han utilizado una creación discursiva y lo han cambiado por «Súper P». Además, cambia el orden de los motes. Pese a que, en un principio parezca que «Vitamina P» sería la traducción más correcta porque se apega más al original, no encaja con el movimiento de los labios. Por ello, la decisión del traductor es muy acertada.

Ejemplo 7:

En esta escena, Jay siente mucho dolor en el estómago, así que pide ayuda a Manny para investigar en internet qué podría estarle pasando. Gloria, que ya había advertido varias veces en el pasado a su hijo que no debe buscar sus síntomas online para no obsesionarse con diagnósticos erróneos, le prohíbe ayudarlo. Sin embargo, Jay y Manny investigan el dolor a escondidas, hasta que Gloria les descubre.

Capítulo	ENG	ESP

Temporada 2: capítulo 9 14:00	GLORIA: What are you guys looking at? JAY: Girls! MANNY: Huffington Post! Uh, girls. GLORIA: Manny, let me see that screen. What did I tell you? JAY: It's not his fault. I asked him to look. I'm starting to think I have a serious problem here. JAY: Yes, you do! That computer! You read it there, you think it here, you feel it here. You wanna feel better? There. You're cured! JAY: Give me 15 minutes, then tell Florence Nightingale I went to the hospital.	GLORIA: ¿Qué estáis mirando? JAY: ¡Chicas! MANNY: ¡Las noticias! Eh, chicas. GLORIA: Manny, déjame ver esa pantalla. ¿Qué te he dicho? JAY: No es culpa suya. Se lo he pedido yo. Empiezo a creer que tengo un problema grave. GLORIA: ¡Claro que sí! ¡Ese ordenador! Lo lees ahí, lo piensas aquí y lo sientes aquí. ¿Quieres sentirte mejor? Ya está. ¡Curado! JAY: Dame 15 minutos y dile a nuestra curandera que me he ido al hospital.

En este caso, aparecen dos chistes. El primero es el intento fallido por parte de Manny y Jay de ocultar sus acciones a Gloria. Manny intenta esconderlo diciendo que están leyendo el *Huffington Post,* un periódico estadounidense. Sin embargo, Jay, pillado por sorpresa, dice que están viendo chicas; algo que, en realidad, es más comprometedor que lo que realmente están haciendo.

El segundo chiste aparece al final, cuando, tras que Gloria afirmase que los dolores desaparecerán una vez apague el ordenador, Jay la compara con Florence Nightingale, la enfermera que fundó las bases de la enfermería moderna.

En ambos casos, el traductor ha utilizado la generalización. Así, el *Huffington Post,* al no ser un periódico local, ha pasado a ser, simplemente, «las noticias»; y Florence Nightingale, quien en España no es tan conocida, se ha traducido como «nuestra curandera».

Ejemplo 8:

Jay, Manny, Luke y Phil están en un parquin esperando a que salga un coche para poder aparcar.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 10 03:20	JAY: Come on. Today, Miss Daisy. MANNY: Miss Daisy was the one being driven, not the one driving. JAY: Never saw it. MANNY: It's called *Driving Miss Daisy.*	JAY: Que es para hoy, Miss Daisy. MANNY: En realidad, a Miss Daisy la llevaban, no conducía. JAY: No la he visto. MANNY: Se llama *Paseando a Miss Daisy.*

Aquí el humor aparece a través de un referente cultural, la película de *Driving Miss Daisy* (*Paseando a Miss Daisy*).

Se realiza una traducción literal, ya que, para el público español del año en el que se estrenó este capítulo, la referencia era lo suficientemente conocida como para entender el chiste. Sin embargo, si el capítulo se estrenase hoy en día, probablemente habría que buscar otra solución, ya que está película no es tan conocida por un público más joven y se pierde el efecto humorístico. Como se ha comentado anteriormente, el contexto es fundamental a la hora de traducir. Por eso, una traducción que en el pasado era correcta, quizás hoy no funcionase.

Ejemplo 9:

Phil y Claire están en la cocina hablando sobre una reserva que tienen en un restaurante para el día de San Valentín. Alex está escuchando su conversación.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 14 00:01	CLAIRE: So, honey, Ibiza can only take us at six thirty tonight. PHIL: Great. I will meet you at Ibiza. ALEX: It's pronounced “Ibitha,” not Ibiza. PHIL: Oh! Thanks, honey. That reminds me. This weekend I want	CLAIRE: Cariño, en el *Ibisa* solo nos dan cita a las ocho y media. PHIL: Perfecto. Nos vemos en *Ibisa* ALEX: Se dice «Ibiza», no *Ibisa* PHIL: ¡Oh! Gracias, Cielo. Por cierto, este nuevo fin de semana quiero ir a ver al

	to see that baby panda at the *thoo*.	nuevo bebé panda en el *soo*.

En este caso, el humor surge de una confusión fonética: Claire y Phil pronuncian la «z» de Ibiza con el sonido inglés /θ/. Cuando Alex corrige esa pronunciación, Phil decide utilizar esta corrección para hacer un chiste y pronuncia la «z» de *zoo* con el sonido /th/ correspondiente a Ibiza.

Para la versión de España se ha optado una traducción literal que reproduce los errores fonéticos del original. El problema está que, para el receptor hispanohablante, esa confusión no sucede y el efecto humorístico desaparece. Ibiza, al ser una palabra nativa, utiliza la fonética española, por lo cual su pronunciación no produce ningún tipo de ambigüedad.

En estos casos, encontrar una traducción equivalente es una tarea casi imposible. Por ello, se tiende a usar una traducción literal pese a que se pierda el efecto cómico del original.

Si bien es cierto que para el chiste como tal se ha utilizado una traducción literal, no es el único recurso que se ha empleado para esta escena. Como se ha señalado a lo largo del trabajo, el contexto es fundamental para poder realizar una buena traducción. Este es un ejemplo perfecto de ello. Las culturas estadounidenses y españolas son diferentes, por lo cual hay numerosos aspectos en los que difieren; entre ellos, los horarios de las comidas. En la escena se hace referencia a que van a cenar a las seis y media, una hora que incluso dentro de la propia serie se presenta como temprana, pero que sigue siendo verosímil en el horario estadounidense. En España, por otra parte, este horario carece de sentido; se suele cenar mucho más tarde. Por ello, en la versión española, el traductor ha decidido hacer uso de la creación discursiva para adaptarlo a las costumbres del receptor y cambiar la hora a las ocho y media; una hora que encaja más con el horario español, pese a que sigue siendo un poco pronto, lo que mantiene la coherencia con la escena original.

Ejemplo 10:

Esta escena conecta con la anterior. Phil y Claire están en el restaurante y se dan cuenta de que, debido a la temprana hora de la reserva, el resto de los comensales son todo personas mayores.

Capítulo	ENG	ESP

Temporada 2: capítulo 14 02:01	CLAIRE: I was a little concerned when they said they could only take us at six thirty, but- PHIL: I know. This house is on fire, right? CLAIRE: Mm-hmm. PHIL: Now, this is how you do V-Day. CLAIRE: Except most of these people could have been here on V-E Day.	CLAIRE: Me preocupaba un poco que solo nos dieran mesa a las ocho y media, pero- PHIL: Lo sé. Esto está a tope ¿no? CLAIRE: Ajá. PHIL: Esto sí que es un día V. CLAIRE: Solo sé que mucha de esta gente ya tuvo su primer día V.

En esta escena el humor se crea a través del recurso del contraste. Phil utiliza «*V-day»* para referirse al día de San Valentín. Claire reinterpreta este nombre, cambiándolo por «*V-E day»,* es decir, el día de la Victoria en Europa (8 de mayo de 1945). Utiliza este recurso para referirse a los demás comensales del restaurante, dando a entender que son muy mayores.

En este caso, el contexto cultural vuelve a ser una traba para la traducción. En lo respecto a la hora, se rescata lo dicho en el ejemplo anterior, ya que esta es la continuación de la escena. En lo referente al «*V-E Day*», el problema aparece en que en España esta fecha no es muy reconocida: el día de la Victoria en Europa conmemora el fin de la Segunda Guerra Mundial, de la cual España no formó parte. En Estados Unidos, por el contrario, es una fecha señalada. Por eso, a la hora de trasladarlo, no se puede utilizar esa referencia. El traductor entonces hace uso de la creación discursiva y cambia el chiste. Así, Claire, en lugar de bromear diciendo que el resto de las comensales son tan mayores que seguro que vivieron el día V-E, habla de que seguro que muchos de ellos ya vivieron su primer día V, es decir, su primer San Valentín.

Esta traducción, sin embargo, no es la más adecuada. Llamar a San Valentín «*V-day»* o «día V» es algo común en el inglés informal, pero no en español, lo que hace que la escena traducida suene algo forzada y pierda naturalidad. En su lugar, una propuesta podría ser eliminar el acrónimo y, en su lugar, utilizar una generalización:

PHIL: Esto sí que es una cita

CLAIRE: Solo sé que mucha de esta gente ya ha tenido muchas citas.

Aunque se pierda la referencia explícita al día de San Valentín, se compensa añadiendo naturalidad a la escena. Además, a lo largo del capítulo se menciona en diversas ocasiones esta señalada fecha, por lo que, en realidad, la información no se llega a perder.

Ejemplo 11:

Haley es ahora madre de gemelos junto a su pareja, Dylan. Los cuatro se instalan en la casa de sus padres. Claire intenta ayudar a su hija a criar a los bebés, pero ella no hace caso a ninguna de sus recomendaciones porque sigue rigurosamente los consejos de un libro sobre paternidad que está leyendo.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 11: capítulo 1 02:13	HALEY: But the book says -- CLAIRE: Uch, the book. HALEY: What do you have against my book? CLAIRE: It is called "Your Parents Did Everything Wrong." HALEY: Dr. Goode is a celebrated pediatric life coach. And can you tone down the negativity? Chapter six says that it can cause an allergy to peanuts. LUKE: Oh, man, no kid should grow up without Snoopy.	HALEY: Pero el libro dice- CLAIRE: Ugh, el libro. HALEY: ¿Qué tienes en contra de mi libro? CLAIRE: Se llama *Tus padres lo hicieron todo mal.* HALEY: La doctora Goode es una reconocida *coach* pediátrica. ¿Y podrías rebajar esa negatividad? El capítulo seis dice que puede causar alergia a los cacahuetes. LUKE: Qué mal… Ningún niño debe crecer sin cacahuetes.

En este caso, el humor aparece a través de la combinatoria semántica. En lugar de interpretar «*peanuts*» como cacahuetes, que sería su traducción directa, Luke entiende que se refiere al famoso viñetista autor de *Snoopy*, cuyo seudónimo es, precisamente, *Peanuts.*

El juego de palabras utilizado en esta escena es intraducible al español, ya que no existe la homonimia entre cacahuete y *Peanuts.* De esta forma, el traductor decide hacer una elisión del mecanismo humorístico. La versión meta mantiene el significado literal de *«peanuts»* (cacahuetes), lo que da lugar a una pérdida no compensada del efecto humorístico.

Ejemplo 12:

En esta escena, Manny quiere dirigir el nuevo anuncio de la empresa de camas de perro de Jay. Sin embargo, este se niega, porque la actriz de doblaje que pone voz a Stella, la perra protagonista, es la ex de Manny.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 11: capítulo 1 02:13	JAY: She's already on our website as Stella's voice. Changing that now could be jarring for our fans. Like when they made my GPS lady British. I'd rather be lost than talked down to by a snob.	JAY: Ya está en nuestra web como la voz de Stella. Cambiar eso ahora podría ser un trauma para los fans. Como cuando le pusieron acento pijo a la chica del GPS. Prefiero perderme a que me regañe una esnob.

En esta escena, Jay, quien encarna el estereotipo del hombre estadounidense, interpreta el acento británico del GPS como una ofensa. Esto tiene una enorme carga cultural. En Estados Unidos, el acento británico se considera estirado y condescendiente. El humor aparece gracias a estos estereotipos que se tienen del acento británico, que hacen que Jay, de forma hiperbólica, rechace cualquier asociación con este, incluso si es solo dejarse guiar por un navegador que utiliza dicho acento.

En español se recurre a una adaptación cultural. El equivalente al acento británico en España sería un acento pijo, ya que transmite la misma sensación de superioridad. Por otra parte, el traductor se vale de equivalente acuñado, el extranjerismo «esnob».

Ejemplo 13:

En esta escena Manny descubre en un artículo que el prometido de su tía Sonia es millonario y se lo cuenta a Jay.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 11: capítulo 3 02:13	MANNY: Hey, look at this. That's Sonia's fiancé? right? It says he's from one of the richest families in Colombia. JAY: I knew the guy was all right. MANNY: Oh, I see. Being rich makes you "all right." JAY: That's not what I meant. Your mom thought he might be a gold digger. And by the way, unlike you, I grew up working-class. MANNY: Oh, please. The only blue collar in this house is the bedazzled one on your purebred French bulldog.	MANNY: Eh, mira esto, es el prometido de Sonia ¿verdad? Pone que de una de las familias más ricas de Colombia. JAY: Sabía que era un tío legal. MANNY: Ah, ya veo. Ser rico te hace legal. JAY: No quería decir eso. Tu madre se creía que era un cazafortunas. Y por cierto, no como tú, yo me crie en la clase obrera. MANNY: Oh, por favor. Si le has comprado un collar con joyas a tu bulldog francés de pura raza.

El humor aparece por combinatoria semántica. Para poder comprender el chiste, es necesario saber que «*blue collar*» es un término utilizado para referirse a alguien de la clase obrera. Así, Manny, con ironía, utiliza el significado literal de esta expresión (collar azul), para desmentir la afirmación de Jay de que proviene de un entorno humilde.

En lo referente a la traducción, es imposible trasladar el juego de palabras al español, ya que no existe una expresión similar. Por eso, el traductor lo elide y se vale de la creación discursiva para generar un nuevo chiste que tenga el mismo efecto irónico que conserve la idea del collar de su perra de pura raza. Así, habla simplemente de un «collar de joyas». Es cierto que, en la traducción, se pierde la mención al origen humilde de Jay, pero el efecto final es el mismo: Manny no le cree y usa la ironía para expresarlo.

Ejemplo 14:

Cam y Mitchell están intentando convencer a Lily de que se lleve el bañador a una fiesta en la piscina, pero ella se niega porque le da vergüenza.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 11: capítulo 4 00:14	MITCHELL: Honey, it's gonna be fun. Longines said lots of kids are gonna be there. CAM: Yeah. LILY: Exactly. I'm not gonna wear a bathing suit in front of a bunch of judgy tweens. (Lily leaves the room) MITCHELL: It's Daddy time. CAM: Now? Shouldn't we go talk to Lily? Oh.	MITCHELL: Cielo. La fiesta estará bien. Longines dice que habrá un montón de chicos. CAM. Sí. LILY: Exacto. No pienso ponerme un bañador delante de una panda de niñatos criticones. (Lily sale de la habitación) MICHELL: Es la hora de papi. CAM: ¿Ahora? ¿No deberíamos hablar con Lily? Oh.

En esta escena, el humor aparece a través de una incongruencia pragmática en los marcos interpretativos de los personajes. Mitchell utiliza la expresión «*It's Daddy time*» con un tono parental, pero Cam malinterpreta la intencionalidad de su pareja y lo entiende en un ámbito sexual.

El traductor opta por utilizar una traducción literal, ya que el término en español («papi») mantiene la doble interpretación semántica (parental y sexual) que se encuentra en el original. De esta manera, el efecto que se genera sobre el espectador meta es el mismo que en el original.

Ejemplo 15:

Luke, junto a su socio Scooter, ha desarrollado una aplicación que se encarga de rellenar los formularios médicos de manera automática. Phil está celoso porque siempre solían crear proyectos juntos, y ahora Luke está trabajando con otro hombre, sin siquiera

preguntarle su opinión. Luke se reconcilia con su padre explicándole que todo el trabajo que han hecho juntos es el que le ha llevado a donde está actualmente.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 11: capítulo 6 17:24	LUKE: I love inventing with you, but this is a business. And Scooter has a lot of experience. That doesn't take away from all of the things that we've made together. All of that stuff brought me here. PHIL: Really? LUKE: You can't spell FormFiller without Phil. CLAIRE: But you know you can, right?	LUKE: Me encanta inventar cosas contigo, pero esto es un negocio. Y Scooter tiene mucha experiencia. Eso no quita todo lo que hemos hecho juntos. Todo eso me ha traído hasta aquí. PHIL: ¿De verdad? LUKE: Triunfo se escribe con «F» de Phil. CLAIRE: Sabes que no es así, ¿verdad?

En esta escena, Luke utiliza la similitud fónica de Phil y *fill* (rellenar) para hacer un juego de palabras. Con su afirmación «*You can't spell FormFiller without Phil*», Luke pretende dar a entender que su padre es una parte fundamental de su éxito. Sin embargo, el chiste surge precisamente de que esta afirmación carece de sentido. Luke se refiere a que no puedes deletrear *FormFiller* (el nombre de su aplicación) sin Phil, pero, como apunta Claire, eso no es cierto. Puede que la pronunciación de ambas palabras sea similar, pero no se escriben de la misma manera.

En español este problema se ha resuelto de una forma muy ingeniosa. El traductor ha utilizado la creación discursiva para crear un juego de palabras similar al original, pero con sentido para el espectador meta. Así, ha hecho referencia a que para escribir triunfo necesitas la letra «f», lo que hace referencia al sonido que se utiliza para pronunciar Phil (/fil/). De nuevo, una afirmación que carece de sentido, ya que Phil no se escribe con «f».

Ejemplo 16:

En esta escena, Mitchell y Cam se encuentran en el mismo hotel que los Beckham. Cam quiere conocer a David, mientras que Mitchell desea conocer a Victoria, pero teme que su marido lo avergüence delante de ella. Por eso, le miente y le dice que está en el centro comercial y que se ha lesionado una pierna para que vaya a buscarlo. Cuando Cam

corre hacia el coche, ve a Mitchell a través de la ventana del gimnasio del hotel y comprende que le ha mentido.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 11: capítulo 10 11:47	MITCHELL: Hey, you here at the mall? CAM: No, not yet. Why are you breathing so hard? MITCHELL: Oh, um, a bunch of kids were vaping next to me, and I had to army-crawl into a-a candle store. Yeah. Is there anything you want while I'm here? CAM: Can I tell you what I want, what I really, really want? MITCHELL. You're watching me right now, aren't you?	MITCHELL: ¿Ya estás en el centro comercial? CAM: No, todavía no. ¿Por qué jadeas tanto? MITCHELL: Oh, unos chicos estaban vapeando a mi lado y he tenido que meterme a rastras en una tienda de velas ¿Quieres algo de aquí? CAM: ¿Quieres que te diga lo que quiero de verdad? MITCHELL: Me estás viendo, ¿no?

El chiste aquí se crea a través del uso de la letra de la canción *Wannabe* de las *Spice Girls,* grupo del cual Victoria Bechkam formaba parte. Cuando Cam quiere dar a entender a Mitchell que ha descubierto sus intenciones, canta un fragmento reconocible de la canción que encaja con el contexto de la conversación.

La traducción en este caso supone un gran problema. Por mucho que el referente cultural sea conocido en la cultura de llegada, al tratarse de la letra de una canción, la traducción literal no es lo suficientemente reconocida como para que se entienda. Por eso, el traductor opta por utilizar la generalización, aunque tenga que eliminar el referente cultural y, al mismo tiempo, el efecto humorístico de la escena.

Ejemplo 17:

Alex necesita contratar a un asistente parar su trabajo, pero duda en si contratar al más cualificado porque le parece muy guapo y le distrae, así que pide consejo a su hermana.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 11: capítulo 12 00:17	HALEY: You can't discriminate against the poor guy just because he's a smoke show. I've been battling hot-shaming my entire life. ALEX: Please don't say "Hot Lives Matter."	HALEY: No puedes discriminar al pobre solo porque esté con un tren. Lucho contra discriminar a los guapos toda mi vida. ALEX: No digas que los guapos también sufren.

En esta escena el humor aparece a través de la referencia al *Black Lives Matter* (las vidas negras importan), un importante movimiento antirracista que comenzó en Estados Unidos. Cuando Alex observa la forma en la que su hermana habla de la gente guapa como si fuera un grupo discriminado, decide hacer un juego de palabras con el nombre de este movimiento y lo convierte en *Hot Lives Matter* (las vidas de los guapos importan), para así frenar a su hermana antes de que diga más disparates.

El problema en la traducción es que, por mucho que el referente cultural original es lo suficientemente conocido para que espectador español, si se modifica para crear el juego de palabras pasa a ser incomprensible para aquel que no hable inglés. Por eso, el traductor decide hacer una generalización que, pese a que elimina el referente cultural, recrea el efecto de rechazo de Alex a la forma en la que Haley habla del supuesto sufrimiento de la gente guapa, por lo que el humor se mantiene.

Ejemplo 18:

Cam está muy estresado porque espera una llamada de una entrevista de trabajo. Mientras, Lily va a tener su primera cita con un chico de clase, y teme que, al estar tan nervioso por la entrevista, su padre la deje en ridículo, así que le dice a Mitchell que busque formas de tranquilizarlo.

Capítulo	ENG	ESP

Temporada 11: capítulo 14 03:40	LILY: Okay, you need to control your man. If he gets bad news tonight and melts down in front of Randy, I can kiss "kissing him goodbye" goodbye.	LILY: Oye, tienes que controlar a tu hombre. Como le den una mala noticia esta noche y se hunda delante de Randy, mis esperanzas de un beso de despedida desaparecen.

En este caso el humor aparece a través de un juego de palabras: *to kiss something goodbye* se refiere a aceptar la pérdida de algo. Por otro lado, *kissing someone goodbye*, es decir, cuando va referido a una persona, se trata de un beso de despedida. Lo que hace Lily aquí es combinatoria semántica entre estas dos estructuras tan similares para referirse a que, si Cam sigue así de estresado, Randy no la besará.

En español se podría hacer una estructura parecida: «ya puedo despedirme de mi beso de despedida». Esta opción es equivalente y perfectamente idiomática, sin embargo, al intentar encajarlo en la escena, queda demasiado larga en comparación con la duración del original y el movimiento de los labios de Lily. Por eso, el traductor opta por utilizar la creación discursiva y eliminar el juego de palabras. De este modo, aunque se elimine gran parte del factor cómico de la escena, el mensaje se mantiene.

Ejemplo 19:

Mientras Phil y Claire estaban de vacaciones, Luke, Heley y Alex aprovecharon para dar una fiesta en la que la casa sufrió varios destrozos. Hacen arreglos provisionales para que sus padres no vean el desastre y agendan la reparación de los muebles para un día en el que Phil y Claire deberían estar en la playa, pero la pareja vuelve a casa antes de lo previsto.

Capítulo	ENG	ESP

Temporada 11: capítulo 16 01:15	CLAIRE: Hey! HALEY: Hey! What are you guys doing home? ALEX: Yeah, I thought you went to that beach cleanup. CLAIRE: Well, we tried, but the beach yoga people wouldn't even move a hundred feet down. PHIL: You'd think they'd have been a little more flexible.	CLAIRE: ¡¡Hola! HALEY: Hola! ¿Qué hacéis vosotros en casa? ALEX: ¿No ibais a recoger basura de la playa? CLAIRE: Bueno, lo intentamos, pero había un grupo de yoga que no quería apartarse. PHIL: Yo creía que serían un poco más flexibles.

Phil hace un chiste jugando con las dos posibles acepciones de «*flexible*» (flexible). La primera es el significado más literal de la palabra y se refiere a la flexibilidad física de las personas, típicamente asociada a las personas que practican yoga; la segunda, más figurada, hace referencia a la flexibilidad mental, es decir, la capacidad de adaptarse. De este modo, Phil remite a tanto al significado literal como al figurado porque ambos encajan en la situación.

En español, la palabra flexible se utiliza de la misma manera que el inglés, por lo que el traductor ha podido mantener este juego de palabras. Por otra parte, con respecto a la intervención de Claire, el traductor utiliza la generalización para eliminar el uso de las millas, típicamente estadounidense. De esta manera, aunque se pierda la distancia exacta, el espectador meta entiende mejor el mensaje.

Ejemplo 20:

Cam y Mitch tienen intención de adoptar otro hijo, y, para que haya espacio para la nueva incorporación de la familia, compran una casa nueva. Micthell está pintando un mural en el cuarto del bebé cuando Cam entra.

Capítulo	ENG	ESP

Temporada 11: capítulo 17 01:26	CAM: Oh, my God! You've gotten so much done. MITCHELL: Well, I wanted to finish it before the housewarming. CAM: It looks so good. MITCHELL: Thank you! I swear it's this place. It... It makes me better at things. I... Yesterday, I threw my T-shirt at the laundry basket, yelled, "Money!" and it almost went in.	CAM: ¡Ay, Dios! Has hecho un montón. MITCHELL: Quería terminarlo antes de la fiesta de inauguración. CAM: Queda súper bien. MITCHELL: Gracias. De verdad, es esta casa. Me hace sentir mejor en todo. Ayer, lancé una camiseta a la cesta de la ropa, grité «¡Canasta!» y casi entró.

Aquí el humor aparece a través del bloqueo de las relaciones prototípicas. Cuando alguien apunta a encestar y grita «*Money*!», lo general es asumir que habrá acertado, sin embargo, no es el caso. Es en esta incongruencia donde se genera el chiste.

Por otro lado, para la traducción se ha utilizado un equivalente acuñado. La expresión española «¡Canasta!», tiene la misma connotación y se utiliza en el mismo contexto que el «*Money*!» inglés.

7.3. El cambio en el humor a lo largo del tiempo

A lo largo de este estudio se ha mencionado en diversas ocasiones lo importante que es el contexto social y cultual para el humor, y cómo lo que se considera gracioso en un momento dado se moldea a través de las circunstancias que lo rodean. Por ello, algo que hace 10 años podría ser considerado un chiste, quizás hoy en día no sea apropiado. Esto se puede apreciar perfectamente en *Modern Family.* Su primera temporada se emitió en 2009, época donde el humor era muy diferente al que era en 2020, momento en el que se estrenó la última temporada. La gente se había vuelto más consciente de cómo algunos chistes ridiculizan ciertas comunidades, lo que provocó que los límites de lo que es gracioso cambiasen mucho.

Por ejemplo, en las primeras temporadas la mayoría de los chistes que envuelven a Gloria se basan en estereotipos racistas sobre las costumbres colombianas. Una muestra clara de esto podría ser esta escena de la segunda temporada:

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 8 00:53	JAY: I like being on time. It's easy 'cause I'm organized. Not my wife. You'd think growing up in a place full of death squads and drunken uncles, she'd have learned to move a little bit faster.	JAY: Me gusta ser puntual. Y me resulta fácil porque soy organizado. No como mi mujer. Lo lógico sería que al criarse en un sitio lleno de escuadrones de la muerte y borrachos hubiese aprendido a moverse rápido.

Como podemos ver, Jay utiliza estereotipos sobre la peligrosidad de Colombia para hacer referencia a su mujer para poder burlarse de que es muy lenta. Se trata de un chiste basado en el en el bloqueo de las relaciones prototípicas. Jay supone que, debido a su origen, Gloria debería ser rápida, pero es todo lo contrario. En español, se usa una traducción literal que mantiene el contenido racista del original. Es decir, conserva tanto el efecto humorístico como el sesgo del personaje

Otro caso de humor que actualmente se consideraría desfasado son los chistes homófobos. Un ejemplo claro de esto lo encontramos en esta escena en la que Cam quiere llevar a su hija a grabar un anuncio de televisión, pero Mitchell está en contra.

Capítulo	ENG	ESP

Temporada 2: capítulo 7 00:53	MITCHELL: No. Let's just let our daughter have a normal childhood, huh? CAM: I think that gay cruise has sailed.	MITCHELL: Vamos a dejar que tenga una infancia normal, ¿vale? CAM: Creo que eso va a ser un poco difícil.

El chiste se basa en la asunción de que la hija de una pareja gay no puede tener una infancia normal. Utiliza el contraste para crear una contradicción entre el deseo de Mitchell de que su hija tenga una infancia normal, y la supuesta imposibilidad de esto por la familia homoparental de la niña. En el español, este chiste se suaviza un poco. El traductor utiliza la creación discursiva para trasladar la respuesta de Cam al castellano, y lo hace eliminando las referencias explicitas a la relación homosexual de los personajes, lo que hace el chiste más ambiguo. La insinuación está, pero de una forma menos explícita.

También podemos encontrar chistes machistas, como es el caso de esta escena, en la que Phil está intentando arreglar el detector de humo de su casa, pero es incapaz. Siente esto como una debilidad, porque considera que un hombre debería poder repararlo sin problema.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 7 07:59	PHIL: Changing the battery in a smoke detector is what they teach you in Man 101... so, of course, every time I hear that noise, all I hear is... "Beep, beep. You're not a man. Beep, beep. You're not"... Really?	PHIL: Cambiar las pilas de un detector de humo es algo que te enseñan en primero de cómo ser un hombre, así que cada vez que oigo ese ruido solo oigo: «Bip, bip. No eres un hombre. Bip, bip. No eres…» ¿En serio? LUKE: Eh papá, ¿me abres esto?

	LUKE: Hey, Dad, can you open this for me? PHIL: Oh, sure, buddy. PHIL: Ow. Mmm. LUKE: What happened? PHIL: Broke a nail.	PHIL: Claro, colega. PHIL: Mmm, ¡Auch! LUKE: ¿Te has hecho daño? PHIL: Me he roto una uña

En esta escena el humor aparece en forma de paradoja, que contrasta la explicación de Phil sobre lo que un hombre debe saber, con su reacción a romperse una uña. Es decir, es un contraste de la virilidad autoimpuesta y su naturaleza real, que es algo que se consideraría femenino. Se trata de reflejar esta supuesta falta de virilidad como una debilidad para un hombre. Para el español se hace, mayoritariamente, una traducción literal, que mantiene perfectamente el contraste del original. Sin embargo, para el «*Man 101*» utiliza una adaptación cultural. En Estados Unidos, la expresión «101» se refiere a un curso introductorio, es decir, de nivel básico. Este es un referente cultural inexistente en España, por lo que, para lograr que el espectador meta construya una imagen mental equivalente, él opta por «primero de». De esta forma, el receptor español recibe el mismo mensaje que el original, es decir, que se trata de un conocimiento básico.

En contraste a estos ejemplos, en las últimas temporadas podemos ver cómo el humor cambia completamente. Los personajes son menos estereotipados y el número de chistes que pueden considerarse ofensivos se reduce. No solo eso, sino que se empieza a utilizar la sensibilidad de la gente en la era actual de una manera exagerada para crear humor, haciendo referencia precisamente a este cambio de mentalidad que la sociedad ha experimentado en los últimos años.

Por ejemplo, lo podemos ver en esta escena:

Capítulo	ENG	ESP

Temporada 11: capítulo 4 09:52	MANNY: Jay, you're just gonna make things worse if you act like a child. JOE: Hey, I'm a child. That triggers me and hurts my feelings. JAY: Damn hippie private school. Who's gonna fight the wars, guys? Who?	MANNY: Jay, será peor si te portas como un niño. JOE: Eh, yo soy un niño. Eso me duele y me ofende. JAY: Maldito colegio privado de *hippies*. ¿Quién va a luchar en las guerras? ¿Quién?

Esta escena la podemos dividir en dos chistes principales. El primero aparece cuando Joe se ofende cuando Manny utiliza «*child*» (niño) como sinónimo de algo malo. La rección de Jay a esta respuesta es el segundo chiste. Se crea un contraste cómico entre las distintas generaciones: la más pequeña, con una sensibilidad mayor, y la más mayor, que se queja de la «piel fina» de la juventud actual. Ambas actúan como paradoja, ya que rompen con la interpretación del diálogo anterior. La reacción de Jay, además, funciona también como un rechazo a la implicación, ya que rechaza la ofensa de Joe.

Para el español se ha utilizado una traducción literal que permite mantener tanto los mecanismos humorísticos como el efecto en el espectador.

Otro ejemplo del cambio del humor en las últimas temporadas lo podemos encontrar en esta escena. En ella, Cam y Mitchell han organizado la cena de Acción de Gracias para la familia y están muy emocionados por compartirla, pero Manny y Luke se empiezan a pelear. Cam decide llevárselos aparte para que solucionen las cosas.

Capítulo	ENG	ESP

Temporada 11: capítulo 9 07:53	CAM: Okay! Knock it off! It is time for some farm justice. Back home, when we have two alpha bulls, we lock 'em in a pen and let them fight it out. This is between Manny and Luke. Come on! Let's go. Hyah! Hyah! Oh, and help yourself to a gingerbread person. They're both gluten and gender free.	CAM: ¡Bueno, ya vale! ¡Es hora de impartir justicia granjera! En casa cuando tenemos dos toros alfa, los encerramos en un corral, y dejamos que se peguen. Esto es entre Manny y Luke. ¡Venga! ¡Vamos! Hyah! Hyah! Ah, y podéis probar las personitas de jengibre. Son sin gluten y sin género.

El chiste se genera mediante el contraste entre la forma violenta en la que Cam trata a Manny y Luke, que correspondería a una masculinidad más tradicional, y la forma en la que trata al resto de comensales. Además, cuando habla de «*ginger person»,* aparece un bloqueo de las relaciones prototípicas, ya que, generalmente se esperaría que dijese «*gingerman*», pero en su lugar, lo neutraliza. Además, añade una explicación: «no tienen gluten ni género». Esto es una referencia al cambio de mentalidad del que se ha hablado anteriormente.

En lo referido a la versión española, de nuevo se recurre a una traducción literal que permite mantener los mecanismos originales.

En resumen, la serie evoluciona desde un humor inicial basado en estereotipos y sesgos hacia un humor más autoconsciente en las últimas temporadas, que ironiza sobre la hipersensibilidad de la sociedad. Este cambio no es más que un reflejo de los cambios de mentalidad de la sociedad, pues humor y contexto son una unión indivisible.

7.4. El caso de Gloria

Una de las mayores complicaciones que aparecen a la hora de traducir al español esta serie es el personaje de Gloria. Como se ha dicho anteriormente, se trata de una mujer

colombiana, por lo que, en muchas ocasiones tiene problemas al pronunciar algunas palabras en inglés y esto da lugar a malentendidos. Este tipo de chistes es especialmente complicado de traducir, pues su lengua materna es el español; la misma que la lengua de llegada, por lo que este tipo de confusiones no existen. Además, en muchas ocasiones habla su lengua materna, y el resto de los personajes no la entienden, dando lugar a diferentes situaciones que no se pueden trasladar de la forma más adecuada porque, en la traducción, todos los personajes hablan el mismo idioma.

Se puede observar, por ejemplo, en el episodio 6 de la temporada 2. En esta escena, Jay llama a Gloria al teléfono para preguntarle si tiene listos los disfraces para la fiesta de Halloween de Claire. Gloria, por su parte, está en el coche, dejando a Manny y a un amigo en la escuela.

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 2: capítulo 6 02:50	GLORIA: Hola, Jay. JAY: Where are you? GLORIA: I have Manny in the carpool, and we're going to the dropout. JAY: Dropout... You mean that Eddie kid? Yeah, he's a moron. GLORIA: No, the dropout, where you drop the kids in the school. MANNY: She means "drop-off." GLORIA: That's what I said. JAY: Listen. Did you ever do anything about costumes for Claire's thing tonight? GLORIA: I'm going to pick them. up this afternoon. You're going to be a gargle...and I'm going to be an evil village bruja.	GLORIA: Hola, Jay. JAY: ¿Dónde estás? GLORIA: Llevo en el coche a Manny y vamos al punto limpio JAY: ¿El punto limpio? ¿Lo dices por Eddie? Sí, es un poco guarro. GLORIA: No, el punto limpio. Donde dejas a los niños en el cole. MANNY: Quiere decir «punto de recogida». GLORIA: Eso he dicho. JAY: Oye, ¿hiciste algo con esos disfraces para la fiesta de Claire? GLORIA: Voy a recogerlos esta tarde. Tú vas a ir de gárgara y yo voy de bruja súper malvada. JAY: Creo que no me he enterado de nada.

	JAY: I know less now than I did before I asked. GLORIA: Hmm. A bruja is a witch, and a gargle is a gargle. MANNY: She means "gargoyle." GLORIA: That's what I said. JAY: As long as you got it covered...because if Claire doesn't get her Halloween...she turns into a real rhymes with bruja.	GLORIA: Que yo voy de bruja y tú vas de gárgara. MANNY: Quiere decir "gárgola" GLORIA: Eso he dicho. JAY: Lo importante es que los tengas, porque si Claire no tiene su Halloween se convierte en algo que rima con piruja.

El hecho de que Gloria hable español y le cueste el inglés da lugar a ciertas confusiones cómicas. Tomando en cuenta las teorías lingüísticas del humor previamente mencionadas, el humor aquí se crea mediante paradojas, pues la respuesta de Jay lleva a reinterpretar lo dicho anteriormente. Jay, remata con un chiste, diciendo que Claire *«turns into a real rhymes with* bruja*»* (se vuelve algo que rima con bruja) cuando no tiene su Halloween. Pese a que Jay lo diga en español, en realidad se refiere a *witch,* haciendo alusión a *bitch* cuando habla de la rima.

A la hora de traducirlo al español se han logrado mantener las paradojas, lo que hace que el chiste sea muy similar al original. Para ello, se han utilizado diversas técnicas de traducción.

Para empezar, está el caso de «*dropout».* Este término se refiere a alguien que abandona la escuela, por eso Jay interpreta que se refiere a Eddie, el niño que Gloria lleva en el coche. Gloria, en realidad, quería decir «*drop-off*», es decir, la zona donde se deja a los niños en la escuela. En español, sin embargo, no hay un falso amigo equivalente, por lo que se realiza una modulación. Así, cambia el enfoque del chiste. Gloria confunde «punto limpio» con «punto de recogida», lo que lleva a Jay a pensar que su mujer está haciendo una broma sobre llevar allí a Eddie porque «es un poco guarro».

En el caso de *«gargle», «gargoyle», «*gárgara» y «gárgola», se hace una traducción literal, ya que el chiste sigue funcionando.

Por último, en el chiste final, Jay cambia el *«she turns into a real rhymes with* bruja*»* por «se convierte en algo que rima con piruja». No es una traducción equivalente, pero en el contexto funciona, porque en ambas acaba teniendo el mismo efecto, es decir, criticar el carácter de Claire.

Pero el problema que tiene esta traducción es un tema de lógica. No tiene sentido que Gloria tenga problemas con el español siendo su lengua materna. Por mucho que ella sea de otro país y utilice otras expresiones, en la vida real no se darían este tipo de situaciones, lo que al telespectador español puede llegar a chocarle. Esto es especialmente notable en el capítulo 7 de la temporada 6, donde Gloria nota que su hijo Manny está olvidando su español, por lo cual decide traer a un profesor para que pueda practicar.

En este capítulo, vemos diversas escenas que, para el público meta de la traducción, no tienen ningún sentido, pues tratan el acento colombiano como un idioma diferente al español peninsular, que solamente comprenden Gloria, el profesor y, en ocasiones, Manny.

Por ejemplo, en la versión española, cuando el profesor aparece por primera vez en la casa, exige a Manny saludarle «con acento colombiano»:

Capítulo	ENG	ESP
Temporada 6: episodio 7 02:30	MANNY: Hello. TEACHER: Ah, ah! *En español, por favor.* MANNY: Okay, let's take it down a *nacho.*	MANNY: ¡Hola! PROFESOR: ¡Ah, ah! Con acento colombiano, por favor. MANNY: A ver, vamos a llevarnos bien, eh.

En el guion original, Manny utiliza la combinatoria semántica de Wilk-Racieska para hacer un chiste: «*let's take it down a* nacho*»*. Con la primera parte de la oración, es decir, el primer *script* nos da a entender que utilizará la expresión «*to take it down a notch»,* que significa bajar el tono. Sin embargo, utiliza la palabra «nacho», lo que anula el significado original de la expresión para convertirlo en una broma hacia el origen latino de su interlocutor. Este chiste no se puede mantener en castellano, ya que no existe un equivalente; por mucho que podamos decir «bajar el tono», el chiste se pierde porque «tono» no se parece a «nacho». El traductor opta de nuevo por una modulación, eliminando el toque humorístico.

Como se ha podido comprobar, este tipo de traducciones son especialmente conflictivas. Conseguir que la versión traducida tenga el mismo efecto sobre el espectador que la versión original es muy complicado. No se puede cambiar el origen del personaje, porque las costumbres y tradiciones que se muestran perderían la lógica, además de que se estarían haciendo cambios significativos en el guion de la serie que no son convenientes.

El traductor tiene que sacrificar la lógica para poder entregar el mejor trabajo posible. Por parte del espectador, para poder disfrutar más la serie, debe olvidar el realismo y comprender que es ficción. De esta manera, podrá disfrutar el resultado final, aunque no sea del todo verosímil.

8. Conclusiones

Como se ha podido observar, el humor es un ente vivo que evoluciona junto a la sociedad. No se puede entender sin tener en cuenta todos los factores que lo rodean. Esto se puede ver claramente reflejado en las *sitcoms.* Constantemente se hacen chistes con referencias a la situación de la cultura en la que se graban, y estas son muy difíciles de reflejar a la hora de traducir, pues el contexto en el que se encuentra el país receptor es completamente diferente al del productor. Esto se puede percibir en *Modern Family,* la serie que se ha tomado como ejemplo para el estudio. Se trata de una comedia que permaneció muchos años en emisión, y, precisamente por eso, el tipo de humor cambia mucho de las primeras temporadas a la última. En las primeras se aprecia un humor basado en sesgos y la ridiculización a las minorías, además de la sobreestereotipación de los personajes. En las últimas temporadas, por el contrario, los personajes evolucionan. Siguen estando estereotipados, pero mucho menos. El humor busca ser menos ofensivo para un público con una mentalidad más sensibilizada que la de las primeras temporadas. Y se juega precisamente con eso para crear el efecto cómico al crear contrastes entre una mentalidad más abierta y respetuosa y otra más cerrada y retrógrada; algo que se ve, sobre todo, en la diferencia entre la forma de ver las cosas de Joe, el más pequeño, y Jay, el más mayor.

La misión del traductor es que el espectador meta reaccione a la traducción como si fuera un producto original, es decir, para que una traducción sea buena se debe recrear el efecto que produce el original sobre el público.

Sin embargo, el doblaje tiene ciertas complicaciones que hacen de la traducción de este tipo de series un trabajo aún más arduo. Ya no solo se debe tener en cuenta el

mensaje y el efecto final, sino que además se añaden la sincronización labial, la sincronización cinestésica, la duración de los enunciados del actor original y la isocronía.

A lo largo de este estudio se ha realizado un análisis de diversos chistes que han aparecido en *Modern Family* y su traducción. Para ello, se han tomado como referencia las teorías lingüísticas del humor de Joanna Wilk-Racieska y las técnicas de traducción de Amparo Hurtado Albir.

El análisis ha mostrado un uso predominante del contraste o paradoja, la combinatoria semántica y el rechazo de la implicación. Además, se puede apreciar un uso reiterado de los juegos de palabras. En lo respectivo a las técnicas de traducción, hay un predominio claro de la creación discursiva. También se puede destacar el uso de la traducción literal y de la generalización.

Como se he mencionado, los referentes culturales se presentan como una de las dificultades más grandes para la traducción de las *sitcoms.* Los principales métodos que se han utilizado para resolverlos han sido la generalización y la creación discursiva. Cuando se hace uso de la generalización, se genera un problema adicional, y es la eliminación de información, es decir, el mensaje no se transmite completo. En muchas ocasiones, incluso desaparece el humor. Por ello, es mejor solamente recurrir a ella cuando no se encuentra otra opción. Por otro lado, la creación discursiva permite recrear el efecto humorístico en la lengua meta sin perder información. A diferencia de la generalización, que neutraliza el mensaje, la creación discursiva crea un equivalente funcional que permite mantener la intención original.

Otra de las mayores complicaciones de la serie es la figura de Gloria. Sus constantes errores a la hora de hablar en inglés y su repetido uso del español suponen un verdadero reto. Para afrontarlos, principalmente se ha hecho uso de la creación discursiva. Sin embargo, los problemas de traducción nunca terminan de quedar resueltos. El mensaje no se logra transmitir completamente. Los personajes tratan el acento colombiano como si fuera un idioma diferente, y el espectador meta hace una concesión y lo acepta para poder disfrutar del humor a pesar de la pérdida del realismo.

En conclusión, este análisis ha permitido entender los distintos mecanismos que se utilizan para resolver problemas traductológicos relacionados con el humor. Además, el hecho de profundizar en las teorías lingüísticas ha permitido observar de una manera más clara cómo se crea el efecto cómico, lo que facilita recrear el mismo efecto a la hora

de traducirlo a la lengua meta. Se ha evidenciado que no existe una técnica única y universal para resolver los problemas. Cada uno de ellos es distinto y debe ser tratado como tal. En última instancia, el traductor se convierte en un canal que permite al espectador entender cada línea de diálogo; alguien capaz de hacer que el público se ría, llore y empatice con los protagonistas. Y eso, al fin y al cabo, es el objetivo de la traducción: que su receptor sea capaz de sentir.

9. Bibliografía:

AWDIEJEW, A. (1998). *Nieśmieszne aforyzmy (Refleksje nad semantyką humoru Viktora Raskina)*. En *Język a kultura*, 8. Wrocław.

BARTOLL, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. UOC.

BERGSON, H. (1938). *Le rire: Essai sur la signification du comique* (45e éd.). Librairie Félix Alcan.

CHAUME, F. (2013). El ajuste en la traducción para el doblaje. En M. A. García Peinado y E. Ortega Arjonilla (Eds.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación* (Vol. II, pp. 253-267). Editorial Atrio.

CHAUME, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. St. Jerome Publishing.

ELDOBLAJE.COM. (s.f.). post, kenneth. recuperado 30 de mayo de 2026, de https://www.eldoblaje.com/datos/FichaOcupacion.asp?id=508&ocupacion=traductor

HORNBY, R. (2015). Sitcom. *The Hudson Review*, 68(1), 111-117. https://www.jstor.org/stable/43488996

A. HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Ediciones Cátedra.

IMDb. (2022, 14 de julio). *Modern Family* [Serie de televisión]. Recuperado el 15 de febrero de 2026 de https://www.imdb.com/title/tt1442437/

JÁUREGUI, E. (2008). Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 3(1), 46-63.

LEVITAN, S., LLOYD, C., MORTON, J., CORRIGAN, P., O'SHANNON, D., WALSH, B., ZUKER, D., WRUBEL, B., RICHMAN, J., HIGGINBOTHAM, A., LLOYD, S., KO, E., TATHAM, C., CHANDRASEKARAN, V., POLLACK, J., & BURDITT, J. (Productores ejecutivos). (2009-2020). *Modern Family* [Serie de TV]. 20th Century Fox Television

MENDIBURO, A., & PÁEZ, D. (2011). Humor y cultura. Correlaciones entre estilos de humor y dimensiones culturales en 14 países. *Boletín de Psicología*, 102, 89-106.

RASKIN, V (1985). *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: Reidel.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2026). *Diccionario de la lengua española* (23.8.1 ed.). Recuperado de https://dle.rae.es/telecomedia

WILK-RACIESKA, J. (1999–2000). Semántica del humor. Condiciones semánticas de crear y disimular la trampa en los chistes lingüísticos. *Contextos*, XVII–XVIII (33–36), 209–221.