

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE



**PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO**

EL HUMOR OFENSIVO EN LA TRADUCCIÓN:
**USO DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN PARA LA MANTENCIÓN DEL
HUMOR EN LOS DOBLAJES PARA LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA DE LA
SERIE *RICK AND MORTY***

Proyecto de Titulación para optar al Grado Académico de
Licenciado en Lengua Inglesa y al Título
Profesional de Traductor Inglés-Español

Estudiante: Carlos Tapia Arancibia
Profesores Guía: Alejandro Torres Vergara y Sabela Fernández Silva
2017

"The world is full of idiots that don't understand what's important".

(Rick Sanchez, episodio 1, *Rick and Morty*)

Agradecimientos

A mi familia, pareja y amigos, quienes siempre estuvieron ahí para brindarme ideas y ánimos. Agradezco también a mis profesores guía, por su infinita paciencia y apoyo incondicional. Finalmente, a todos los héroes de la música, escritores y personajes de series, especialmente a Lemmy Kilmister, Kamina y Simon, bajo cuya inspiración logré recorrer un camino difícil y mantener siempre en mente lo realmente importante. Mil gracias a todos.

Resumen

El doblaje es una modalidad de la traducción audiovisual (TAV) que consiste en traducir los diálogos hablados en el idioma original de una producción audiovisual y reemplazarlos por grabaciones equivalentes en un idioma meta. Dentro del campo de la TAV y el doblaje, el humor representa una dificultad particular para la traducción debido a sus características culturales y lingüísticas, dificultad que se incrementa cuando el humor se basa en palabras o situaciones ofensivas. En este trabajo se analizará el uso de técnicas de traducción en la traducción del humor del inglés al español en los doblajes en español neutro y español de España en la serie *Rick and Morty*, la cual basa su contenido humorístico, entre otras características, en el uso del humor negro y el lenguaje soez. Con el análisis de la serie se pretende comprobar el estado de la traducción del humor para el doblaje en Latinoamérica y España, explorar sus diferencias en cuanto a la censura y la conservación del humor original, y descubrir qué técnicas de traducción se utilizaron para resolver las dificultades culturales, lingüísticas y ofensivas del humor.

Palabras clave: censura, doblaje, humor, técnicas de traducción.

Abstract

Dubbing is a procedure of audiovisual translation (AVT) that consists in translating the spoken dialogues in the original language of an audiovisual production, to replace them with equivalent recordings in a target language. Within the field of AVT and dubbing, humor represents a special difficulty for translation due to its cultural and linguistic features, a difficulty that is increased when the humor is based on offensive words or situations. The purpose of this research is to analyze the use of translation techniques in the translation of humor from English to Spanish in both dubbings for Latin America and Spain of the series *Rick and Morty*, which bases its humorous content in the use of dark humor and offensive language, among other features. The analysis of the series pretends to verify the current situation of the translation of humor for dubbing in Latin America and Spain, explore their differences in terms of censorship and the preservation of the original humor, and discover which translation techniques were used to solve the cultural, linguistic and offensive difficulties of humor.

Keywords: censorship, dubbing, humor, translation techniques.

Índice

1. Introducción.....	1
2. Marco teórico.....	4
2.1 Traducción audiovisual.....	4
2.1.1 Doblaje.....	6
2.1.2 Técnicas de traducción para el doblaje.....	8
2.2 El humor y la traducción.....	11
2.2.1 La traducción del humor negro y el lenguaje soez.....	15
2.2.2 Traducción audiovisual y censura en Latinoamérica y España.....	17
3. Marco metodológico.....	19
3.1 Tipo de investigación.....	19
3.2 Preguntas y objetivos de investigación.....	20
3.3 Corpus de investigación.....	21
3.4 Procedimiento de selección de los ejemplos.....	23
3.5 Procedimiento de análisis.....	24
4. Análisis y resultados.....	25
4.1 Análisis.....	25
4.2 Síntesis de resultados.....	44
5. Conclusión.....	46
6. Bibliografía.....	49

Glosario de siglas

DLE - *Diccionario de la lengua española*

LATAM - *Latinoamérica*

TAV - *Traducción audiovisual*

TF - *Texto fuente*

TM - *Texto meta*

1. Introducción

La traducción audiovisual (TAV) ha experimentado gran difusión en el último tiempo gracias a la necesidad de transmitir distintos tipos de contenido tales como información, entretenimiento y educación, entre otros, a múltiples sectores de la sociedad. La universalidad de los medios de comunicación, el incremento en el número de canales y programas de televisión y el auge del Internet son solo algunos de los factores del desarrollo de esta modalidad de la traducción (Díaz-Cintas y Anderman, 2009). Entre los distintos tipos de traducción audiovisual, el doblaje y la subtitulación se destacan como las modalidades principales para la traducción de películas y series de televisión (Chiaro, 2013). Varios autores señalan que, tradicionalmente, el doblaje es el método de traducción audiovisual preferido en Latinoamérica y España (Chiaro, 2013; Díaz-Cintas y Anderman, 2009). Este se basa en la traducción y reemplazo de diálogos hablados en el texto fuente por equivalentes en el idioma meta; un proceso complejo que requiere de varias fases para llevarse a cabo, muchas de las cuales van más allá de la misma traducción ya que involucran a diversos tipos de actividades y profesionales ajenos a la disciplina (Aranda, 2013).

Por otra parte, dentro del ámbito de la traducción de películas y series, la traducción del humor representa un desafío particular para los traductores debido, de manera principal pero no exclusiva, a sus características culturales y lingüísticas (Panek, 2009). Un tipo de humor que funciona en cierta comunidad o idioma puede verse alterado o perdido cuando se intenta trasladar hacia culturas e idiomas extranjeros, puesto que "el humor es local y el sentido del humor usualmente varía según el contexto" (Critchley, 2002). Conforme a los elementos descritos anteriormente, el humor en el doblaje implica una dificultad particular para la traducción, más aún cuando se debe realizar una única traducción para una audiencia

conformada por varios países y culturas, como es el caso del español neutro para Latinoamérica.

Para analizar la traducción del humor en el doblaje, se situó el enfoque sobre los procedimientos de traducción para el doblaje de series de comedia. Como corpus de análisis se escogió la serie *Rick and Morty*, estrenada el año 2013, la cual será analizada en su versión original en inglés y sus versiones dobladas para Latinoamérica y España. Se escogió esta serie debido a su tipo de humor —principalmente centrado en el humor negro, el lenguaje soez y temas recurrentes como el nihilismo y lo absurdo (Handlen, 2015)—, mediante el cual se intentará analizar cómo los traductores resolvieron situaciones en las que un humor de tales características haya dificultado la traducción, con un enfoque a la traducción para Latinoamérica y España en función de sus diferencias culturales, específicamente la recepción del humor negro y la censura.

Rick and Morty es una serie animada de comedia para adultos, creada por Justin Roiland en conjunto con Dan Harmon y emitida originalmente por el bloque de programación Adult Swim. La serie trata sobre las desventuras de Rick Sanchez, un científico loco adicto al alcohol, y Morty Smith, su influenciable nieto. Las historias transcurren mayoritariamente entre las descabelladas experiencias en las que Morty se ve involucrado debido a los proyectos de su abuelo Rick, los que comúnmente implican viajes interdimensionales y horribles catástrofes que afectan constantemente la vida de Morty y su familia. Esta serie fue doblada para España en el año 2014 y para Latinoamérica el 2016.

El objetivo principal de este trabajo es describir las técnicas de traducción empleadas en la traducción del humor del inglés al español en los doblajes en español neutro (español de

Latinoamérica) y español de España de la serie animada *Rick and Morty*. En primer lugar, se analizarán situaciones de humor presentes en la versión inglesa que presenten dificultades para la traducción. En segundo lugar, se describirán los doblajes en español neutro y español de España en relación a las técnicas de traducción utilizadas en tales situaciones y, por último, se compararán ambos doblajes en relación a la fidelidad al efecto humorístico original y a la mantención y equivalencia de los contenidos. Mediante este trabajo se pretende profundizar en las prácticas de la traducción dentro del campo del doblaje del humor, de manera específica en series de comedia que se basen en el humor negro. Asimismo, también se pretende contribuir a la reflexión sobre el estado actual del doblaje del humor en Latinoamérica y España, así como generar recomendaciones para la traducción exitosa del humor, especialmente el humor ofensivo.

Para llevar a cabo los objetivos de esta investigación, se analizarán los guiones de cuatro episodios de la serie en su idioma original y los respectivos doblajes al español neutro y español de España. Se escogerán extractos representativos del humor de la serie según la clasificación de tipos de humor de Zabalbeascoa (1996 y 2005), con especial enfoque en los diálogos que posean referencias culturales, los diálogos con humor verbal como juegos de palabras, y los diálogos con humor negro o lenguaje soez. Estos se compararán con el guion original en inglés para descubrir las técnicas de traducción utilizadas en las situaciones problemáticas de humor, y se compararán entre sí para indagar qué doblaje mantiene un mayor nivel de fidelidad a las intenciones y las formas del humor original.

El trabajo se estructura en los siguientes capítulos: tras la introducción, en el marco teórico se presentan los estudios y antecedentes fundamentales para la investigación en relación con la TAV, doblaje, humor y censura en Latinoamérica y España. Luego, en el marco metodológico

se expone el tipo de investigación, las preguntas y objetivos generales y específicos del trabajo, así como la metodología de la selección del corpus y los procedimientos de análisis. En el capítulo de análisis y resultados se presentan y se discuten los resultados del análisis. Finalmente, en la conclusión se evalúan los resultados obtenidos, se mencionan las limitaciones y proyecciones del trabajo y se presentan las conclusiones de la investigación.

2. Marco teórico

En este capítulo se presentarán los conceptos y antecedentes teóricos fundamentales para este trabajo. En primer lugar, se realizará una revisión acerca de la traducción audiovisual, el doblaje como modalidad de la traducción audiovisual y las técnicas de traducción del doblaje. En una segunda instancia, se observarán estudios sobre el humor y sus características lingüísticas y culturales, el humor y la traducción, así como el humor negro y la censura en Latinoamérica.

2.1 Traducción audiovisual

En este apartado se revisará la definición de traducción audiovisual y se señalarán algunas características de esta modalidad que ayudarán a delimitar el enfoque de esta investigación. La traducción audiovisual (TAV), tal y como se conoce hoy en día, ha transcurrido por múltiples cambios en cuanto a su definición, rango e incluso nombre. Anteriores denominaciones de la disciplina, tales como *Film Translation* (Snell-Hornby, 1988 en Orero, 2004) o *Screen Translation* (Mason, 1989 en Orero, 2004), han caído en desuso porque no reflejan la complejidad de esta modalidad de traducción. Así, *Film Translation*, como su nombre lo indica, es una modalidad enfocada a la traducción de películas, mientras que

Screen Translation solo se concentra en la traducción para producciones distribuidas en pantalla, dejando de lado otras producciones como las obras de teatro (Orero, 2004). Es por esto que en los últimos años el término "traducción audiovisual" se ha convertido en el referente para esta modalidad de la traducción, debido a que incluye a la traducción en medios audiovisuales como el cine y la televisión, la traducción para actividades como la interpretación en vivo en el teatro y la ópera, y la traducción para actividades audiovisuales desarrolladas en el último tiempo, como la audiodescripción (Díaz-Cintas y Remael, 2007).

No obstante, tampoco existe un completo acuerdo sobre el significado y el alcance de la traducción audiovisual. (Bartoll, 2015: 24) la define como "la traslación de textos audiovisuales, aquellos que transmiten la información de manera dinámico temporal mediante el canal acústico, el canal visual, o ambos a la vez". Sin embargo, otros autores consideran que situar el enfoque en solo un canal involucra otros tipos de medios o textos, tales como la radio (canal auditivo) o los cómics (canal visual), que se alejan de lo estrictamente audiovisual (Martínez, 2004). Es de esta manera que, para el caso de esta investigación, se prefiere la definición otorgada por Chaume (2000, en Martínez, 2004: 21):

[...] una modalidad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia, que, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales distintos y simultáneos: el canal auditivo (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos palabras, información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el [canal] visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con información verbal).

Sokoli (2009) también propone cinco cualidades del texto audiovisual: la recepción mediante los canales acústico y visual, la presencia significativa de elementos no verbales, la sincronización entre elementos verbales y no verbales, la aparición en pantalla (de material

reproducibles); y la sucesión predeterminada de imágenes en movimiento (material grabado). En resumen, basándose en las definiciones otorgadas, el enfoque de la traducción audiovisual utilizado en esta investigación está puesto sobre el texto audiovisual inserto en un medio visual y auditivo, donde sendas características deben estar presentes a la vez.

Los dos procedimientos básicos de la TAV para el texto hablado son "mantenerlo como texto hablado o cambiarlo a texto escrito" (Díaz-Cintas y Anderman, 2009: 4). En el primero, se reemplazan los diálogos originales del texto fuente con grabaciones nuevas en el idioma meta, mientras que en el segundo se mantienen tales grabaciones originales y se añade texto escrito a la pantalla, el cual debe ser equivalente a tales grabaciones en el idioma meta. Este último proceso se refiere a la subtitulación; entre tanto, el primero se refiere al *revoicing* y consta de varias modalidades, entre ellas el *voice-over* y el doblaje.

2.1.1 Doblaje

El doblaje es una de las modalidades de la traducción audiovisual que más se practican alrededor del mundo (Chaume, 2013). Se define como la traducción de un texto audiovisual mediante el reemplazo de los diálogos de los actores en un texto fuente (TF) con grabaciones de actores en el idioma del texto meta (TM), asegurando la reproducción del mensaje original y la sincronía de las grabaciones en el idioma meta con los movimientos de labios de los actores en el idioma original (Díaz-cintas, 2003).

Debido a que el doblaje involucra actividades que van más allá de la traducción, este se convierte en un proceso de una complejidad particular. A continuación se señalarán, basado en Aranda (2013), las fases que componen el proceso de doblaje:

- 1) Traducción: se traduce tanto el guion como los ambientes. En primer lugar, la traducción del guion se realiza en conocimiento de este y del máster (voces grabadas). Se toma en cuenta el tono de la obra, de los personajes y de los lugares con el fin de traducir elementos verbales y no verbales. La traducción de los ambientes, en tanto, se encarga de los elementos sonoros que se escapan del guion, tales como conversaciones de fondo o diálogos en la televisión, con el fin de establecer una sincronía entre el idioma de los personajes y del contexto.
- 2) Ajuste: se trata de la modificación del guion con el fin de adecuarlo a los movimientos bucales de los actores originales. El ajustador se encarga de conseguir una sincronía específica en cada frase, para lo cual realiza tareas como alargar o acortar frases, buscar sinónimos o equivalentes, y otras actividades similares. Finalmente memoriza e interpreta el texto meta sobre las actuaciones originales para comprobar y asegurar la sincronía.
- 3) Marcaje: se dividen los diálogos del guion en "tomas", que son las unidades mínimas con las cuales trabajan los actores de doblaje, para facilitar la grabación, planificación, remuneraciones, entre otros.
- 4) Dirección: luego de elegir a los actores, el director del doblaje se encarga de supervisar las actuaciones, con el fin de asegurar un estándar de calidad. Plantea los antecedentes de los personajes y da detalles sobre las interpretaciones originales para que los actores logren un diálogo natural, acorde al texto y a la atmósfera del proyecto.
- 5) Doblaje en sala: luego de escuchar las tomas en el idioma original, los actores interpretan el guion traducido.
- 6) Mezclas: se unen las voces grabadas a la banda internacional, que contiene la música, efectos sonoros y canciones. El sonidista trabaja sincronizando los distintos elementos

de la banda sonora con el video, maneja volúmenes, edita sonidos y agrega algunos en caso de ser necesario, para poder reproducir de la manera más fiel posible el sonido, ambiente y emoción de la obra original.

Luego de que un doblaje está terminado y es transmitido a una audiencia, lo siguiente a considerar es cómo esta audiencia responde al producto finalizado, ya que es el público quien tiene la palabra final sobre la calidad de las obras dobladas. En cuanto a la aceptación del doblaje por parte de la audiencia, Chaume (2005) señala cinco prioridades que se deben tomar en cuenta antes de finalizar el producto:

- 1) Respeto a movimientos bucales, corporales (normas de ajuste).
- 2) Diálogos y texto creíbles en la lengua meta.
- 3) Coherencia entre palabras e imágenes; coherencia del hilo narrativo y cohesión de los diálogos.
- 4) Fidelidad a los contenidos, forma, función y efecto del texto fuente (o a algunos de ellos).
- 5) Factores externos a la traducción como el volumen y claridad de las voces.

Chaume (2005) propone que tales elementos deben estar presentes para lograr una correcta transmisión del mensaje y, en general, una obra creíble.

2.1.2 Técnicas de traducción para el doblaje

Con el fin de analizar los distintos ejemplos de los doblajes de la serie, se escogió basarse en la clasificación de técnicas de traducción audiovisual propuesta por Chaves (2000, en Martí, 2006; y en Ágeda, 2015). En esta se enumeran una serie de técnicas basadas en trabajos

anteriores, como el de Molina y Hurtado (2002), las que han sido consideradas por la autora como las más adecuadas para la traducción del doblaje:

- Traducción literal: mantener la forma y la fonética visual de la lengua de origen, técnica posible entre lenguas cercanas a nivel morfológico y sintáctico.
- Traducción sintética: condensar elementos del texto fuente en el texto meta.
- Ampliación: añadir elementos lingüísticos en el texto meta.
- Modulación: cambio de punto de vista. Chaves la divide entre la sustitución del continente por el contenido, sustitución de enunciados afirmativos por negativos y al revés, sustitución de un segmento interrogativo por uno asertivo y al revés, y la sustitución de voz pasiva por activa.
- Transposición: sustitución de categoría gramatical sin alterar el sentido.
- Equivalencia funcional o traducción de efecto: sustituir elementos lingüísticos que no puedan traducirse, con otros que no sean traducciones o equivalentes de estos, propiamente tal.
- Adaptación: reemplazo de un elemento sociocultural de la lengua origen por otro propio de la lengua meta.
- Compensación: método que compensa la pérdida de un elemento en el texto fuente que le proporcione a este un matiz determinado, al trasladar tal elemento a otro momento del texto meta. Sobre esta técnica, Ágeda (2005) se centra en el cambio de sitio del elemento lingüístico, por lo que podría relacionarse con la compensación de Molina y Hurtado (2002), mientras que Martí (2006) la relaciona con la técnica de variación del mismo trabajo, centrándose en los cambios de tono o estilo. Se tomarán en cuenta ambos puntos de vista para el análisis.

Sumado a estas técnicas de traducción, también se tomará en cuenta la propuesta de Venuti (1995 en Aranda, 2013) para la traducción de elementos culturales. Como ya se ha mencionado y se profundizará en el apartado siguiente, el humor es un elemento altamente cultural, por lo que Aranda (2013) aporta que el traductor debe tener un amplio conocimiento del idioma y la cultura de origen para poder buscar sinónimos en el idioma meta que causen el efecto de humor deseado. El autor se refiere a las estrategias de domesticación y extranjerización de Venuti (1995) como la base para la traducción de elementos culturales, las cuales se describen a continuación:

- Domesticación: método mediante el cual el texto fuente se adapta a la cultura meta, cambiando las referencias culturales extranjeras por equivalentes universales o particulares de la cultura receptora. De esta manera la audiencia no tiene mayores problemas en familiarizarse con el contenido de la obra.
- Extranjerización: opuesto a la domesticación, se mantienen los referentes extranjeros del texto fuente en el texto meta. De este modo, la audiencia está expuesta, por un lado, a la cultura e idiosincrasia de la obra original, y por otro, a la posible dificultad de entender ciertos aspectos del humor o la trama que se basen en referentes desconocidos para la cultura meta.

Tomaszkiewicz (2006, en Panek 2009) propone dos conceptos similares a los vistos anteriormente, **naturalización** y **exotización**, y aporta un concepto más: **neutralización**, una tercera opción similar a la domesticación, pero que se diferencia de ella en cuanto se refiere a cambiar los referentes culturales por términos más generales o universales. De acuerdo con estos aportes, las técnicas de traducción para elementos culturales que se analizarán en este

estudio son las propuestas por Venuti (1995) —domesticación y extranjerización— y la tercera de neutralización propuesta por Tomaszewicz (2006, en Panek 2009).

En el análisis de los ejemplos, se dará énfasis tanto a las técnicas de traducción seleccionadas por Chaves (2000, en Martí, 2006; y en Ágeda, 2015) como a las estrategias de traducción vistas en el párrafo anterior. Sin embargo, para fines de esta investigación, se utilizará el concepto de "técnicas" otorgado por Molina y Hurtado (2002: 507) para referirse al conjunto de técnicas y estrategias escogidos. Las autoras proponen diferencias entre técnicas y estrategias:

[...] las técnicas describen los resultados obtenidos y pueden usarse para clasificar distintos tipos de soluciones para la traducción. Las estrategias se relacionan con los mecanismos utilizados por los traductores a través del proceso de traducción para hallar soluciones a los problemas que encuentren¹.

Un análisis de estrategias, centrado en los mecanismos que los traductores pudieron haber escogido dentro del proceso total de la traducción para llegar a tales resultados, escapa al alcance cualitativo de este estudio.. Es por esta razón que nos referiremos a la domesticación, extranjerización y neutralización como técnicas en función de los resultados visibles de la traducción.

2.2 El humor y la traducción

El humor puede ser analizado desde varios puntos de vista y distintas disciplinas; filósofos, historiadores, teólogos y otros teóricos han brindado sus propias definiciones y explicaciones de lo que constituye el humor (Critchley, 2002). Zabalbeascoa (2001, en Aranda, 2013: 48)

¹ Las citas originales en inglés se han traducido al español a lo largo de este trabajo.

propone una definición de humor adecuada para esta investigación, ya que pone énfasis en lo textual y lo comunicativo:

Definiremos humor (como elemento textual) como todo aquello que pertenece a la comunicación humana con la intención de producir una reacción de risa o sonrisa (de ser gracioso) en los destinatarios del texto".

Dentro del campo de la traducción audiovisual, y de manera particular en el doblaje debido a sus múltiples procesos para realizar el producto final, el humor supone un desafío singular para el traductor. Son muchas las limitaciones que se deben considerar para que el efecto humorístico sea captado por una audiencia de idioma y cultura distintas a la de la obra original. Diferencias en el uso del idioma (como en el caso de los juegos de palabras) o culturales (como referencias a personajes o conductas propias de una cultura) están entre las más relevantes (Panek, 2009). Los estudios del humor suelen debatir entre la universalidad y la particularidad del humor; sin embargo, con respecto al campo de la traducción, parece más adecuada la concepción de que el humor tiene una característica fundamentalmente local y específica para un contexto particular (Critchley 2002). Un tipo de humor propio de una cultura, o que funciona en un sistema lingüístico particular, puede alterarse o perderse en la traducción hacia una cultura o un idioma distintos.

El humor es propio de cada cultura y eso es un obstáculo considerable, ya se debe asegurar que la traducción refleje el efecto cómico de la versión original en el texto meta. Frente a esto, Aranda (2013: 47) aporta lo siguiente:

[...] [los traductores] también deben tener la suficiente habilidad para conformar un texto meta adaptado a una cultura diferente de la original, de manera que no sólo se ciña a la traducción literal y verosímil del guion sino que contribuya a producir el efecto cómico deseado en cada fase del mismo. Y en busca de ese efecto, el humor no se

consigue sólo por lo que se dice, sino por cómo se dice, en términos como el tono de la voz, la velocidad de dicción o la variación de ritmo.

En el caso del doblaje, esto se ve acrecentado por el énfasis que se le debe poner a la interpretación de los actores. Sumado a esto, con la existencia de diversos y complejos tipos de humor, es difícil regirse por normas de traducción, por lo que el traductor debe adaptar las estrategias y técnicas según el contexto (Panek, 2009).

Zabalbeascoa (1996 y 2005) propone clasificaciones y características del humor desde el punto de vista de la traducción. Para fines de esta investigación, se escogieron las clasificaciones que se adaptan a la traducción audiovisual, ya que el autor considera tipos de humor que pueden aplicarse a varias otras situaciones (por ejemplo, a una conversación o un discurso). De este modo, las clasificaciones para el humor que más se adaptan a la traducción audiovisual son las siguientes:

- 1) Humor internacional o binacional: cuando el efecto cómico no depende de aspectos específicos de una cultura. Ofrece poca resistencia a la traducción si las culturas fuente y meta comparten conocimientos, valores o gustos en común. Puede traducirse sin pérdida de humor, contenido o significado, por lo que no necesita adaptación o sustitución.
- 2) Humor restringido por las características de la audiencia: depende del conocimiento de ciertos aspectos del idioma, elementos culturales o de la familiaridad de un tipo de humor específico en una cultura, y su apreciación (cómo una cultura reacciona ante el humor negro, por ejemplo). Se divide en las siguientes categorías:
 - Humor sobre cultura e instituciones nacionales: referencias culturales o institucionales en el texto fuente, por lo que necesita de adaptación.

-Sentido del humor nacional: tipos de humor que son más populares en ciertas comunidades que en otras.

-Humor dependiente del idioma: se basa en características del idioma, como la polisemia o la homofonía.

3) Humor visual: humor que se basa en lo visto en pantalla, o que puede ser la versión visual de un chiste lingüístico; este último es dependiente del idioma y por lo tanto obedece ciertas restricciones.

4) Humor complejo: combina dos o más de los otros tipos de humor.

El autor también señala otros puntos a considerar, de los cuales los más importantes para esta investigación, según el criterio mencionado anteriormente, se añaden a continuación:

- Señales (o intención): ciertos tipos de bromas se encuentran de manera poco expresa en un texto. Los traductores tienden a transformar el humor "encubierto" (como la ironía) en formas de humor más evidentes, lo que en ciertos casos puede alterar la intención de humor original.
- Lingüístico versus narrativo: el humor puede ser verbal como los juegos de palabras, o narrativo como en situaciones de humor insertas en la trama. El primero es particularmente difícil de traducir debido a la diferencia de significados de las palabras entre un idioma y otro. En cuanto al último, el traductor debe poner especial énfasis a las bromas que hacen referencia a puntos ya vistos en la narrativa.
- Significado: énfasis en los dobles sentidos, la ambigüedad, el sentido figurado, o incluso en lo absurdo o simbólico.

Sumado a lo anterior, Zabalbeascoa (1996) propone que la traducción del humor puede regirse según el concepto de prioridades. Para el caso de las series de comedia, el autor señala

que "el humor y el efecto cómico serán, obviamente, prioridades de alto nivel para la traducción de la totalidad del texto" (Zabalbeascoa, 1996: 245). La realización del humor en el texto meta tendrá una prioridad más alta que otros elementos como, por ejemplo, la búsqueda de una traducción literal de elementos lingüísticos y culturales, por lo cual las estrategias y técnicas utilizadas se enfocarán a efectuar tal prioridad. Zabalbeascoa (1996) propone distintas prioridades del humor a nivel global, a nivel local (cultural), dependiente del tipo de texto (prioridad del humor en un discurso, en contraste con la prioridad del humor en una serie de comedia), entre otros. En esta investigación se analizarán como prioridades las principales características del humor de *Rick and Morty*, las que se expondrán y fundamentarán como humor de la serie en el siguiente apartado.

2.2.1 *La traducción del humor negro y el lenguaje soez*

En base al objeto de estudio, se le dará especial énfasis al humor negro, definido por Bucaria (2008: 218) de la siguiente manera:

Con la expresión "humor negro" nos referimos a una representación del humor explícita y sacrílega, cuyo objetivo es burlarse de situaciones comúnmente consideradas trágicas, tales como la muerte, enfermedad, discapacidad, o violencia extrema, o de la gente involucrada o víctima de tales situaciones.

Muchas de las situaciones humorísticas de *Rick and Morty* conllevan actos inhumanos o tragedias, algunos de estos incluso aluden a acontecimientos reales, por lo que la referencia a temas social y culturalmente delicados añade otra dificultad a la traducción, más aún cuando este campo del humor no ha sido analizado en detalle (Bucaria, 2008). Es por esta misma carencia de profundización que no existen guías o normas estandarizadas para la traducción de este tipo de humor.

Ligado al humor negro en su sentido blasfemo, la serie también hace uso del lenguaje soez como método humorístico, debido a las situaciones de extrema tensión en las que los personajes se encuentran frecuentemente. Referente a la traducción de los vulgarismos, Landers (2001, en Ramona-Agneta, 2011) aconseja buscar equivalentes "emocionales" en vez de literales; ser selectivo en los casos en los que no todas las palabras ofensivas necesitan ser traducidas, y buscar términos equivalentes que igualen el nivel de vulgaridad en ambos textos. No obstante, como señala Ramona-Agneta (2011), la decisión final de cómo traducir el lenguaje soez muchas veces se ve obstaculizada por las cadenas de televisión o las compañías productoras, las que comúnmente dictan guías de estilo para reducir o censurar el contenido ofensivo de las producciones (práctica conocida como *toning down*). En estas circunstancias, el traductor necesita encontrar formas más suaves de establecer la equivalencia y asegurar que el producto final no se vea —demasiado— comprometido.

Teniendo en cuenta que la traducción de estos tipos de humor no ha sido analizada con profundidad Bucaria (2008) y que las guías para su traducción son comúnmente dictadas por las cadenas y productoras televisivas (Ramona-Agneta 2011), sí existen algunos estudios que pueden servir como base para investigaciones a futuro en el campo del lenguaje soez.

Uno de los términos del lenguaje soez más estudiados es la palabra *fuck*, analizada en trabajos como el de Fernández (2012), quien realiza un estudio sobre las palabras tabú enfocado en el uso de la *F-word*. En este último, se señala que la palabra *fuck* corresponde a un insulto relacionado con el ámbito sexual; no obstante, en español existen varias formas de traducir esta palabra según el contexto. Fernández (2012) recoge las variedades "joder", "coño", "mierda" y "puto", entre otras, para el español de España. Por lo tanto, en los casos en que se

utilice *fuck* y las palabras y frases derivadas de ella (como *fucking*, *motherfucker* o *fuck off*) se deben encontrar opciones distintas a la traducción literal.

En cuanto al lenguaje soez en general, Jay (1999, en Lindahl, 2008) aporta que su uso se asocia con la comunicación de emociones fuertes en un amplio rango: el uso de la expresión *kiss my ass* tiende a ser menos ofensivo que *fuck off*, un ejemplo de que ciertas palabras tienen un mayor grado de efecto ofensivo que otras. Por otro lado, el autor agrega que la intención y el contexto son factores que pueden alterar tal efecto: *fuck* no se utilizará con la intención de insultar en ocasiones de sorpresa o de connotación sexual; mientras que la palabra *dog* puede ser utilizada con el fin de indicar la agresividad o sumisión de una persona.

En base a la bibliografía revisada, no se encontraron investigaciones que profundicen en la gradación del efecto ofensivo de palabras en el idioma español. Existe, por otro lado, un conocimiento general sobre diferencias diatópicas en cuanto a la perspectiva y la recepción de tal efecto ofensivo en algunas palabras. A modo de ejemplo, Fuentes-Luque (2014: 6) aporta:

en muchos países hispanoamericanos es tabú la palabra “culo”. Mientras en España puede ser coloquial o informal, no es tabú, en tanto que en Hispanoamérica se alude a esa parte anatómica con términos como “posaderas”, “nalgas” o “cola/colita”.

La carencia de profundización sobre el humor negro y el lenguaje soez es una falencia en el campo de la traducción del humor que dificulta aún más el trabajo de los traductores, quienes, por un lado, utilizan distintos recursos y mecanismos para traducir un texto de manera íntegra y fiel a las intenciones de humor originales, y, por otro lado, se enfrentan a las exigencias de censura impuestas por las productoras y distribuidoras de las producciones audiovisuales.

2.2.2 Traducción audiovisual y censura en Latinoamérica y España

La manera en que se aborda el lenguaje soez difiere dependiendo de la cultura y el idioma: palabras que tienen una connotación negativa en una cultura pueden causar solo burla en otra, incluso en culturas que compartan un mismo idioma (Fuentes-Luque, 2014). Los motivos más comunes para censurar son las alusiones fuertes hacia la política, religión, sexualidad, entre otros (Scandura 2004). Las sociedades han desarrollado sus propias normas sobre lo aceptable y lo ofensivo, por lo cual también existen diferencias en el tipo de censura que se aplicará a las producciones audiovisuales.

Tradicionalmente, Latinoamérica y España compartían la práctica de censurar o suavizar el lenguaje ofensivo de las versiones originales. Sin embargo, hoy en día España se ha alejado de aquella práctica para otorgar traducciones más fieles y naturales; distinto es el caso de Latinoamérica, en donde la censura aún abunda en las producciones. Scandura (2004: 130) señala que en Latinoamérica existe "el hábito de forzar a los traductores a suavizar el lenguaje ofensivo, es decir, sustituir palabras vulgares por otras más neutras". Fuentes-Luque (2014) fundamenta este cambio de paradigma realizando un estudio sobre la película *Pulp Fiction* y sus doblajes al español neutro y español de España; en el doblaje latino, el grado de alteración o eliminación de los términos ofensivos sobrepasa el 70%, mucho más que en el doblaje en español de España (Fuentes-Luque, 2014). Sin embargo, contradiciendo a lo propuesto anteriormente, existen casos en el doblaje latino en donde no se ha aplicado una fuerte censura. Un ejemplo de esto es la serie *South Park*, que ha mantenido su humor negro y lenguaje ofensivo y ha logrado ser un éxito en Latinoamérica (Castañeda, 2014).

Como síntesis de la revisión teórica presentada en este capítulo, se puede afirmar que el doblaje es una modalidad de la TAV que ha gozado de alta difusión en el último tiempo, la cual consiste en traducir los diálogos hablados del texto fuente y sustituirlos por grabaciones

equivalentes en el idioma meta. Dentro del doblaje de series de comedia, el humor representa una dificultad para la traducción debido a sus características lingüísticas y culturales, lo que se ve acrecentado cuando el tipo de humor se basa en el humor negro o el lenguaje soez. En estos casos, la traducción se expone a la censura de las compañías productoras o cadenas televisivas en base a la recepción del contenido ofensivo por parte de la audiencia, situación que se manifiesta en los distintos niveles de censura entre Latinoamérica y España. Los traductores deben tener en cuenta estas dificultades y adaptar sus métodos de traducción a ellas, priorizando siempre el efecto humorístico. Para concluir, según lo expuesto en este capítulo podrían observarse diferencias en cuanto a las prácticas de traducción del humor de elementos ofensivos o sensibles entre Latinoamérica y España. Por lo tanto, las dificultades y diferencias expuestas podrían manifestarse en el tratamiento del humor en *Rick and Morty*.

3. Marco metodológico

En esta sección se describirá la metodología utilizada en este trabajo para llevar a cabo la investigación. Se señalará el tipo de investigación, las preguntas fundamentales que guiarán el análisis y los objetivos generales y específicos. Por último, se proporcionará una descripción del corpus que será utilizado para el estudio, junto a un breve repaso de los procedimientos que se utilizarán para el análisis.

3.1 Tipo de investigación

En este trabajo se realizará un análisis de la traducción del humor en los doblajes en español neutro y español de España en la serie *Rick and Morty*. Se trata de un estudio de alcance exploratorio y descriptivo, puesto que no existen estudios previos que caractericen las

traducciones de los doblajes mencionados según la combinación lingüística inglés-español sobre el humor en esta serie de animación. De este modo, se realizará un estudio descriptivo de una selección de fragmentos humorísticos de la serie mediante un enfoque cualitativo, por cuanto se describirán y analizarán las técnicas de traducción utilizadas en tales situaciones de humor. Este estudio no pretende analizar la totalidad de los capítulos de la serie, ni cuantificar todas las situaciones de humor, ya que un estudio de tales características supera la extensión y el alcance de este trabajo.

3.2 Preguntas y objetivos de investigación

Las preguntas que se pretenden abordar mediante este trabajo son:

- 1) ¿Cuáles son las técnicas de traducción utilizadas en la traducción del humor del inglés al español en los doblajes en español neutro y español de España en la serie *Rick and Morty*?
- 2) ¿Qué tipo de técnicas se utilizaron en distintas situaciones de humor, específicamente en situaciones que presenten humor verbal, humor sobre referencias culturales y humor basado en el lenguaje soez?
- 3) ¿Cuáles son las diferencias y similitudes en la traducción del humor entre ambos doblajes, en relación a la fidelidad del contenido y mantenimiento del efecto humorístico?

El objetivo general de esta investigación es:

- Describir las técnicas de traducción utilizadas en la traducción del humor del inglés al español en los doblajes en español neutro y español de España en la serie *Rick and Morty*.

Para llevar a cabo el objetivo general, se desarrollarán los siguientes objetivos específicos:

- 1) Describir las técnicas de traducción utilizadas en situaciones de humor verbal, humor sobre referencias culturales y humor basado en el lenguaje soez.
- 2) Describir diferencias y similitudes de las técnicas utilizadas en los doblajes al español neutro y español de España.
- 3) Comparar ambos doblajes en relación a la fidelidad del contenido y mantenimiento del efecto humorístico.

La realización de estos objetivos permitirá, en primer lugar, reflexionar sobre el estado de la traducción al español para el doblaje de Latinoamérica y España de series con contenido humorístico, de manera específica en series que hagan uso del humor negro y el lenguaje soez, y en segundo lugar, proponer recomendaciones para la traducción exitosa del humor, específicamente el humor con contenido sensible u ofensivo.

3.3 Corpus de investigación

Con el fin de cumplir con los objetivos propuestos anteriormente, se seleccionaron diferentes fragmentos que ejemplifican casos del humor en la serie. Estos ejemplos se extrajeron de 4 episodios de la primera y segunda temporadas de la serie, señalados a continuación: *Lawnmower Dog*, segundo episodio de la primera temporada; *Close Rick-counters of the Rick Kind*, décimo episodio de la primera temporada; *A Rickle in Time*, primer episodio de la segunda temporada; y *Total Rickall*, el cuarto episodio de la segunda temporada.

La serie *Rick and Morty* se estrenó el año 2013 en el bloque programático Adult Swim en su versión para países de habla inglesa. Su humor se basa en la presencia de situaciones absurdas, humor negro y lenguaje soez, entre otras características. Los creadores reconocen la

influencia que otras series como *Ren y Stimpy* o *South Park* tuvieron en *Rick and Morty*, de manera particular en el tono de los diálogos y el estilo en general (Zahed, 2013). Otro factor que caracteriza al humor de la serie es la manera de hablar de los dos personajes principales: los diálogos de ambos están marcados por un fuerte tartamudeo, a lo cual se suman los grotescos eructos con los que Rick interrumpe sus diálogos debido a estar constantemente alcoholizado. Un humor de tales características podría considerarse ofensivo para cierto tipo de audiencia, por lo que ofrece dificultades y limitaciones particulares para la traducción (Ramona-Agneta, 2011). A pesar de que la serie utiliza un alto contenido de lenguaje soez, las palabras de mayor grado de registro ofensivo se encuentran censuradas mediante el uso de pitidos de censura en la versión original emitida en televisión. Esta censura ha sido eliminada en los lanzamientos de la serie para los formatos DVD y Blu-ray (Roiland, 2014).

El primer doblaje al español que se realizó para esta serie fue la versión para España, estrenada el año 2014. Este doblaje se realizó en los estudios de doblaje Deluxe Spain a cargo del director Santiago Aguirre. La serie doblada se distribuye en España por el canal Turner Network Television (TNT) y se emite en el bloque Adult Swim de dicho canal (Pena, Skye, Postigo y Soler, 2014). Por otro lado, el doblaje para Latinoamérica se estrenó el 2016 y se realizó en Venezuela en el estudio de doblaje y subtitulación Sonoclips a cargo de Ángel Balam. Este doblaje no se emite en el bloque de Adult Swim para Latinoamérica, el cual se transmite por el canal I-Sat, sino que solo se encuentra disponible en la plataforma Netflix de películas y series de televisión por Internet, y también se transmite en un canal de televisión de Miami (Doblaje Wiki, s.f).

En la siguiente tabla se muestra a los actores de voz y doblaje para los dos personajes principales de la serie:

Tabla 1

Actores de voz y doblaje para los personajes Rick y Morty

Personaje	Actor de voz (versión original)	Actor de doblaje (Latinoamérica)	Actor de doblaje (España)
Rick	Justin Roiland	Juan Guzmán	Txema Moscoso
Morty	Justin Roiland	Eder La Barrera	Rodri Martín

El actor de doblaje de Morty para España, Rodri Martín, entrega información sobre su rol en el doblaje de la serie. Martín señala que se trata de un de las series más complicadas que ha hecho, debido a las características del habla de los personajes, entre las cuales se encuentran los tartamudeos y "gallitos"² (Martí, 2015). Por otro lado, en una entrevista hecha a Eder La Barrera, actor de doblaje de Morty para la versión de Latinoamérica, el actor menciona algunos detalles sobre el encargo de la serie. La Barrera expresa que el encargo del cliente — un canal de televisión de Miami— fue realizar una censura del lenguaje soez y que él no entiende tal decisión, ya que el doblaje y la serie están enfocados "para adultos, no para niños" (Indagación del ocio, 2017).

3.4 Procedimiento de selección de los ejemplos

En una primera instancia, se vio la totalidad de la serie en su idioma original para extraer ejemplos humorísticos que fueran representativos del humor negro y el humor soez de la serie. Para ello, se basó en la clasificación del humor para la traducción según Zabalbeascoa (1996 y 2005) Junto a esto, se dio énfasis a las situaciones de humor que presentaran

² En un principio, se planeó añadir tales características al análisis de esta investigación; sin embargo, debido al desconocimiento de si la presencia de estas características en el doblaje surgen principalmente desde la traducción o desde la interpretación de los actores, sumado a la extensión de este trabajo, se decidió omitir su análisis.

dificultades de traducción debido a las diferencias lingüísticas (uso del humor verbal) y culturales (presencia de referencias culturales) (Panek, 2009). En total se extrajeron 26 ejemplos de entre las dos primeras temporadas de la serie. Debido al alcance y la extensión de este trabajo, se centró el análisis en 9 ejemplos según dos criterios: los ejemplos más representativos de cada categoría (a continuación), y los ejemplos extraídos de un mismo episodio, con el fin de conservar la narrativa y focalizar el análisis a un texto completo. Tales criterios no son excluyentes, por lo su prioridad depende del ejemplo en cuestión.

Luego de la selección, se procedió a agrupar los ejemplos en las siguientes 3 categorías:

- 1) Situaciones de humor basado en referencias culturales (3 ejemplos).
- 2) Situaciones de humor verbal (3 ejemplos).
- 3) Situaciones de humor basado en lenguaje soez (3 ejemplos).

El criterio de separación de las categorías se basa en el tipo de humor que está más presente en los ejemplos, o que pueda causar más dificultad para la traducción. Algunos tipos de humor se observarán también en otras categorías: por ejemplo, el lenguaje soez puede estar presente en ejemplos de humor verbal. Es por esta razón que, según los ejemplos seleccionados, no se agregó una categoría adicional para el humor negro, ya que este se encuentra presente en la mayoría de ejemplos y sus rasgos característicos aluden principalmente al contenido, ambiente o tono de las situaciones.

3.5 Procedimiento de análisis

Luego de la a la selección y categorización, se procedió a analizar los ejemplos. Se analizaron los casos según la tipología de técnicas de traducción de Chaves (2000, en Martí, 2006; y en Ágeda, 2015), Venuti (1995 en Aranda, 2013) y Tomaszewicz (2006, en Panek 2009), en

base a los criterios señalados en el capítulo anterior. Para el análisis de la equivalencia del nivel ofensivo de los insultos se consultó el Diccionario de la lengua española (DLE) de la Real Academia Española (RAE), en donde se señalan marcas de uso para algunas palabras de registro ofensivo.

4. Análisis y resultados

En este capítulo se presentará el análisis de los ejemplos obtenidos de la serie *Rick and Morty*. Se presentarán los ejemplos en sus versiones en el idioma original (inglés), la versión doblada al español de Latinoamérica y la versión doblada al español de España. En cada ejemplo se presentará un extracto de los diálogos de la serie en el cual se observe un caso de humor. En algunos ejemplos se presentará más de un caso, debido a la cercanía de las expresiones del humor dentro del diálogo y a la relevancia del conjunto de tales casos para el análisis. En estas ocasiones, se le otorgará un número al lado de cada caso para mantener la referencia.

4.1 Análisis

- 1) Situaciones de humor basado en referencias culturales

Tabla 2

Ejemplo 1: *Lawnmower Dog* (1.ª temporada, episodio 2)

TF (inglés)	TM (español LATAM)	TM (español de España)
<p>—You talking about <i>Inception</i>?</p> <p>—That's right, Morty. This is gonna be a lot like that, except, you know, it's gonna maybe</p>	<p>—¿Te refieres al <i>Origen</i>?</p> <p>—Así es, Morty, esto será muy parecido a la película, excepto que tendrá sentido.</p>	<p>—¿Te refieres a <i>Origen</i>?</p> <p>—Así es, Morty, esto se le va a parecer mucho, salvo que esto tendrá sentido.</p>

make sense.		
-------------	--	--

Este ejemplo pertenece al segundo episodio de la primera temporada, *Lawnmower Dog*. En este episodio, Rick y Morty viajan dentro de la mente del profesor de matemáticas de la escuela con el fin de manipularla para que este le dé mejores calificaciones a Morty. En el diálogo analizado se muestra un caso de humor internacional: se toma como referente a la película *Inception*, estrenada el 2010 y aclamada por la crítica, para luego hacer una broma sobre su intrincada trama. Se trata de una referencia cultural de comprensión global, ya que el referente (una obra cinematográfica) es compartido por distintas culturas debido a la alta difusión de la película.

En ambos doblajes se tradujo el título de la película en sus respectivas versiones para cada región: *El Origen*, en Latinoamérica, y *Origen*, en España. En el caso de Latinoamérica también se hizo uso de una ampliación para explicitar la referencia: "Así es, Morty, esto será muy parecido a 'la película'", lo que está en consonancia con el planteamiento de Zabalbeascoa (2005) de la tendencia de los traductores a hacer más evidente el humor. Las traducciones de estos títulos se pueden catalogar como traducciones literales y domesticaciones, ya que son los equivalentes establecidos del título de la película en ambos países. Como señala Zabalbeascoa (1996 y 2005), este tipo de humor se puede traducir sin que su contenido, significado y efecto cómico se vean alterados, lo que se manifiesta en este caso, cuyas traducciones son fieles a la referencia.

Tabla 3

Ejemplo 2: *Lawnmower Dog* (1.ª temporada, episodio 2)

TF (inglés)	TM (español LATAM)	TM (español de España)
—Allahu akbar! We're gonna take control of this plane! We're gonna 9/11 it unless Morty Smith gets better grades in math!	—¡Allahu akbar! Que nadie se mueva, el avión es nuestro, lo haremos añicos a menos que Morty Smith reciba mejores calificaciones en matemáticas.	—¡Allahu akbar! Tomamos el control del avión, vamos a hacer un 11-S a menos que Morty Smith saque mejores notas en mates.

En el segundo ejemplo, proveniente del mismo capítulo, se hace alusión a los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos. Comúnmente se utiliza el término *9/11* (*September 11*, fecha en inglés) para referenciar a estos hechos en inglés. En esta escena, los protagonistas se encuentran dentro de un sueño del Sr. Goldenfold, profesor de Morty, en el cual los tres personajes están a bordo de un avión. Rick secuestra el avión y utiliza el término *9/11* como verbo (*We're gonna 9/11 it*) para amenazar a los pasajeros con hacerlo estallar. Se trata de un caso de humor internacional, ya que estos atentados causaron impacto mediático en todo el mundo, por lo que no hay problema de desconocimiento entre culturas origen y meta. Sin embargo, la referencia cultural a un acontecimiento sensible es un caso de humor negro que puede ser un problema para la traducción.

En el doblaje al español neutro se omitió la referencia a este hecho y se tradujo la frase como "el avión es nuestro, **lo haremos añicos**". Es un ejemplo de neutralización y equivalencia funcional, al usarse un término más general en vez de mantener la referencia. Se trata de un caso de censura evidente, ya que se evita aludir a un acontecimiento sensible. Por el contrario, en el doblaje al español de España se decidió mantener el elemento sensible: "**vamos a hacer un 11-S**". El término *9/11* se tradujo como "**11-S**", su equivalente en español, por lo que se

trata de una traducción literal y una domesticación. También se observa una transposición, ya que *9/11* se utiliza como verbo y "11-S" como sustantivo. En cuanto a la mantención del humor, la versión en español neutro omitió la referencia y, por ende, se alteró la presencia del humor negro, al contrario de la versión en español de España, donde sí se mantuvo el referente ofensivo.

Tabla 4

Ejemplo 3: Close Rick-counters of the Rick Kind (1.ª temporada, episodio 10)

TF (inglés)	TM (español LATAM)	TM (español de España)
—You have a history of non-cooperation with the council. —Yeah, so does the scientist formerly known as Rick . Why isn't he here in handcuffs? —Because he's dead, too!	—Tienes una historia de no cooperación en el consejo. —Sí, al igual que el científico antes conocido como Rick , ¿pero por qué él no está aquí esposado? —¡Porque también está muerto!	—Tú nunca te has mostrado cooperativo con el consejo. —Sí, igual que el científico conocido como Rick . ¿Por qué no le veo aquí esposado? —¡Porque también está muerto!

Este ejemplo corresponde al episodio *Close Rick-counters of the Rick Kind*, en donde Rick es apresado y acusado de asesinato por el Consejo de Ricks, constituido de Ricks de otras dimensiones. En esta escena, el consejo dicta sus razones para enjuiciar al protagonista, a lo que este responde que no es el único Rick que se abstiene de cooperar con la organización. *The scientist formerly known as Rick* es una referencia al músico Prince, quien en 1993 cambió su nombre a un símbolo impronunciable para protestar contra su discográfica. Debido a eso, los medios en inglés comenzaron a llamarlo como *the artist formerly known as Prince* (el artista anteriormente conocido como Prince), hasta el año 2000, cuando el artista retomó su nombre original (Jolly, 2017). Es un caso de humor mixto que contiene a las categorías de

humor restringido por la audiencia y de humor visual, ya que se muestra en pantalla a una versión de Rick vestido como Prince, lo que dificulta evitar la referencia.

En la versión para Latinoamérica, se realizó una traducción literal en "**el científico antes conocido como Rick**". En la versión para España, se realizó una traducción sintética al omitir el término *formerly* en "**el científico conocido como Rick**". En desconocimiento de un término establecido para este nombre, para clasificar estas traducciones se buscaron noticias de entre los años señalados que aludieran a este hecho, mediante el uso del motor de búsqueda de Google. Se encontraron solo dos noticias: en la primera, se refiere a Prince como "el símbolo o como quiera que se llame al que hasta ahora conocíamos como Prince" (Gómez, 1993), mientras que en la segunda se le llama "El Artista, antes Prince" (Mora, 1998), ambas noticias del periódico El País. Con estos resultados es posible afirmar que el hecho no tuvo un gran impacto mediático en países de habla hispana, por lo que no existe un equivalente establecido. Debido a esto, ambas traducciones se pueden clasificar como extranjerizaciones que referencian al nombre en el idioma original. En cuanto a la mantención del humor, fue imposible cambiar la referencia debido a su característica visual, por lo que se preservó la alusión a este hecho de poca difusión en ambas regiones y, por lo tanto, el humor pudo verse alterado.

2) Situaciones de humor verbal

Tabla 5

Ejemplo 4: Lawnmower Dog (1.ª temporada, episodio 2)

TF (inglés)	TM (español LATAM)	TM (español de España)
—You talking about <i>Inception</i> ?	—¿Te refieres al <i>Origen</i> ?	—¿Te refieres a <i>Origen</i> ?
—That's right, Morty. This is	—Así es, Morty, esto será muy	—Así es, Morty, esto se le va a

gonna be a lot like that, except, you know, it's gonna maybe make sense. [...] —Come on, let's just get over there and deal with this thing. We're gonna incept your teacher. You're frustrating me.	parecido a la película, excepto que tendrá sentido. [...] —Solo vamos, iremos hasta allá y lidiaremos con esto. Tengo un plan, implantaremos a tu profesor. Me está estresando.	parecer mucho, salvo que esto tendrá sentido. [...] —Venga, vamos para allá y hagamos lo que te digo y originemos a tu profesor. Me desesperas.
--	---	--

En este ejemplo se observa nuevamente la referencia a la película *Inception*, desde otra perspectiva. Se observa el uso del verbo *incept* con un sentido figurado: no se utiliza según su significado denotativo (iniciar o ingerir), sino que se usa para referirse a implantar una idea en el subconsciente, como se ve en la trama de la película. Este ejemplo corresponde con la clasificación de humor complejo, por cuanto combina el humor dependiente del idioma con el humor sobre elementos culturales. Además, el humor tiene una característica narrativa, puesto que se hace referencia a un punto anterior de la trama.

En el doblaje latino se hace uso de una equivalencia funcional al traducir la palabra por "**implantaremos**", ya que no se traduce el significado (iniciar), sino que se alude a la trama (implantar ideas). Sin embargo, se pierde la referencia directa al título de la película, por lo que el humor referente a *El Origen* podría verse alterado. Esta pérdida de referente y generalización del término corresponde con una neutralización. Por otro lado, "implantar" es un verbo transitivo, es decir, la acción recae sobre un complemento directo, el cual no está presente en la oración "**implantaremos** a tu profesor". En la versión original, *incept* tiene el sentido de "implantar una idea", mientras que en el doblaje latino solo se utiliza el verbo "implantar" y no su complemento "una idea", perdiendo así parte del sentido. Más aún, en el diálogo se agregó una frase que no estaba en el texto fuente ("tengo un plan") y se cometió un

error de traducción en "me está estresando" al cambiar el referente (*you're frustating me* en el TO), hechos que alteran aún más el humor original.

En cambio, en el doblaje al español de España sí se mantiene el referente directo al título de la película al hacer uso de un verbo que no tendría sentido fuera de contexto: "**originemos** a tu profesor". No se utiliza "originar" con el significado de "comenzar", sino que se usa en sentido figurado para referenciar al título de la película *Origen* (en España) y, por tanto, a la trama de esta sobre "implantar una idea", por lo que se clasifica como domesticación. Se trata de una equivalencia funcional con un resultado distinto al del doblaje latino, con un resultado más acertado en cuanto a la mantención del referente, el sentido y el humor.

Tabla 6

Ejemplo 5: *Lawnmower Dog* (1.^a temporada, episodio 2)

TF (inglés)	TM (español LATAM)	TM (español de España)
—Allahu akbar! We're gonna take control of this plane! We're gonna 9/11 it unless Morty Smith gets better grades in math!	—¡Allahu akbar! Que nadie se mueva, el avión es nuestro, lo haremos añicos a menos que Morty Smith reciba mejores calificaciones en matemáticas.	—¡Allahu akbar! Tomamos el control del avión, vamos a hacer un 11/S a menos que Morty Smith saque mejores notas en mates.
Hey! I said nobody move, buddy!	—Mi nombre no es amigo, es Goldenfold. ¡Me da gusto	Eh, he dicho que nadie se mueva, amigo.
—The name's not buddy. It's Goldenfold. Nice to wheat you!	conocerte!	—No me llamo amigo, me llamo Goldenfold. ¡Galletado de conocerte!

En el último ejemplo de este episodio, se vuelve a analizar la escena del avión. Luego de la amenaza de estallar el avión, el Sr. Goldenfold responde y ataca a Rick, lanzándole unas galletas. La frase *nice to wheat you!* es un juego de palabras (*pun*) basado en la frase *nice to meet you* y la sustitución de *meet* por *wheat*, lo que alude a las galletas de trigo que

Goldenfold utiliza como armas. El humor es de tipo mixto, en cuanto recae en el juego de palabras de la frase (humor dependiente del idioma) junto al absurdo de la situación y la referencia a las galletas que el personaje lanza (humor visual).

En la versión en español neutro se tradujo la frase *nice to wheat you!* como "**¡me da gusto conocerte!**", omitiendo el juego de palabras. Se puede observar el uso de distintas técnicas de traducción, en conjunto o por separado: existe una omisión de la palabra *wheat*; una traducción literal de la frase *nice to meet you*, y una equivalencia funcional que nace de la dificultad de traducir esta frase, en donde el traductor recurrió a sustituir el elemento *wheat* por otro elemento no equivalente ("**conocerte**").

En la versión en español de España se realizó una equivalencia funcional, al modificar el sustantivo "galleta" (aludiendo a las galletas de trigo) para crear la frase "**¡galletado de conocerte!**". En cuanto a la fidelidad a la versión original, en esta versión se mantuvieron tanto el juego de palabras como el sentido de la frase, no así en el doblaje latino, en donde se omitió el juego de palabras y, por lo tanto, se eliminó el componente absurdo. Por otra parte, se produjo otra modificación en el doblaje latino: hubo un error de traducción al omitir la frase *hey! I said nobody move, buddy!*, por lo que se altera la coherencia de la conversación. Por estas características, se puede señalar que el doblaje para España se acerca mucho más a la intención humorística original y la fidelidad al texto fuente en este ejemplo.

Tabla 7

Ejemplo 6: Close Rick-counters of the Rick Kind (1.ª temporada, episodio 10)

TF (inglés)	TM (español LATAM)	TM (español de España)
—So, as they say in Canada, peace out!	—Así que, como dicen las caricaturas, hasta luego.	—Así que, como dicen los canadienses, <i>au revoir</i> .

Este es otro ejemplo del episodio *Close Rick-counters of the Rick Kind*. En esta escena, Rick intenta liberarse de ser enjuiciado y se despide con la frase *as they say in Canada, peace oot!* Se trata de un caso de humor restringido por las características de la audiencia, en donde se manifiestan sus tres sub-categorías: humor sobre cultura nacional, sentido del humor nacional y humor dependiente del idioma. El uso de *as they say in Canada, peace oot!* se categoriza en este tipo de humor por las siguientes razones: la ridiculización del acento canadiense *oot* para la palabra *out*, un estereotipo humorístico marcado en la cultura estadounidense (Menclik, 2013), y el absurdo del uso de tal ridiculización dentro de la frase *peace out*, propia de la cultura *hip-hop* afroamericana y usada para terminar una conversación (Beers, 2008).

En el doblaje latino, la traducción fue "**como dicen las caricaturas, hasta luegoito**". Con la dificultad de replicar el humor cultural, nacional y verbal de la versión original, se optó por buscar un equivalente de la despedida *peace oot* (*peace out*). De este modo, la elección de esta traducción se base en el uso frecuente de "**hasta luegoito**" en Latinoamérica (Gómez y Guerra, 2005) y la alta presencia de diminutivos en la región, lo que se refleja en sus producciones audiovisuales y literarias (Redondo, 2016). Las técnicas de traducción utilizadas son la adaptación y domesticación, por cuanto la intención fue utilizar un término de uso frecuente en Latinoamérica, que no es equivalente de la frase original.

Para la versión doblada al español de España también se situó el enfoque en la despedida *peace oot*. Se mantuvo la referencia a Canadá con la frase "**como dicen los canadienses**"; sin embargo, con el uso de *au revoir* se omitieron tanto el ridículo al acento canadiense como la despedida con marca cultural y nacional. El francés es uno de los idiomas oficiales de Canadá, por lo que la frase tiene sentido en contexto, lo cual habría alterado el absurdo de la intención original. Al contrario, se puede argumentar que esta elección sí mantiene el absurdo de la

situación, ya que con la introducción de Canadá ("**como dicen los canadienses**") es probable que la audiencia no espere una frase en francés como *au revoir*.

En la versión en español de España se utilizó una traducción literal en "**como dicen los canadienses**" y una equivalencia funcional en *au revoir*, con un enfoque y resultado distinto a la versión de Latinoamérica. Mientras el doblaje latino intentó buscar un equivalente para el humor (notorio además en el tono caricaturesco con que el actor de doblaje dice la frase en esta versión), las intenciones de mantener o no el humor en el doblaje en español de España no están del todo claras según lo argumentado anteriormente, por lo cual tampoco es evidente la presencia de domesticación, extranjerización o neutralización. Por otro lado, se puede afirmar que la versión de LATAM no mantiene el mismo tipo de humor, sino que lo reformula para obtener un efecto humorístico enfocado a la zona. Ahora bien, analizar si las traducciones logran realizar el efecto cómico en las culturas meta escapa al alcance de esta investigación, que se centra solo en la fidelidad al humor original y no en el efecto del humor traducido.

3) Situaciones de humor basado en lenguaje soez

Tabla 8

Ejemplo 7: Close Rick-counters of the Rick Kind (1.ª temporada, episodio 10)

TF (inglés)	TM (español LATAM)	TM (español de España)
— Fuck me , pal.	— Vete al diablo	— Que me den , tío
— Fuck you? No, no, no, no, no. Fuck me .	— ¿Que me vaya al diablo? No, no, no, no. Tú vete .	— ¿Que te den? No, no, no, no, no. A mí .

Este ejemplo, extraído del capítulo visto anteriormente, proviene de una conversación de Rick con un Rick de otra dimensión mientras es llevado al Consejo de Ricks. En esta escena, el

Rick de otra dimensión utiliza la frase *fuck me, pal* en vez de *fuck you, pal*. En esta situación de humor, el Rick homólogo plantea *fuck me* con la intención de que su efecto repercuta sobre el Rick protagonista, por lo que se enfatiza el elemento del absurdo al mostrar a dos personajes iguales utilizando un insulto en primera persona. Es un humor de tipo dependiente del idioma que se basa en el lenguaje soez y en el absurdo.

En la versión en español neutro se omitió por completo el juego de palabras al cambiar a segunda persona la forma del insulto con la traducción de *fuck me* como "**vete al diablo**", lo que se considera como una equivalencia funcional. También se hizo uso de una ampliación en la traducción de *fuck you?* como "**¿que me vaya al diablo?**", ya que se añadieron más elementos lingüísticos. "**Vete al diablo**" es una frase que muestra un nivel de suavización del efecto original (según lo consultado en el DLE), lo que se puede explicar por la exigencia de censura y la dificultad de encontrar un equivalente estandarizado para este insulto para Latinoamérica en general.

Por otro lado, la traducción de la versión en español de España, "**que me den**", conserva ambos elementos del humor en el idioma original: el lenguaje soez y la forma en primera persona de la frase. Se puede catalogar como una traducción literal, debido al sentido sexual del insulto, o como una equivalencia funcional, si se toma al insulto como una expresión de enojo. De cualquier manera, la frase mantiene el tono ofensivo del insulto y el absurdo de la construcción de la frase, por lo que es más fiel al humor original que la versión para Latinoamérica.

Tabla 9

Ejemplo 8: *A Rickle in Time* (2.^a temporada, episodio 1)

TF (inglés)	TM (español LATAM)	TM (español de España)
<p>—I'm okay with this. Be good Morty. Be better than me. (1) Holy shit, the other collar! I'm not okay with this! I am not okay with this! Oh sweet Jesus please let me live. Oh my god I've gotta, I've gotta fix this thing, please God in Heaven, please God oh Lord, hear my prayers. Yes, (2) fuck you God, not today bitch!</p>	<p>—No tengo problemas. Sé bueno Morty, sé mejor que yo. (1) ¡Santos cielos, el otro collar! Sí tengo problemas con esto, sí tengo problemas con esto! Oh Diosito, por favor, déjame vivir, oh por Dios debo arreglar esto. Por favor, Dios de los cielos, por favor Dios, oh Señor, escucha mis plegarias. Sí, (2) ganó la ciencia, ¡retiro lo dicho!</p>	<p>—Estoy en paz. Sé bueno Morty, sé mejor que yo. (1) ¡Mierda, el otro collar! No estoy en paz, no estoy en paz! Dios, deja que viva, Dios, tengo, tengo, tengo que arreglar este trasto por favor Dios, nuestro Señor, Dios, Señor, escucha mis súplicas! ¡Sí! (2) ¡Jódete, no será hoy, zorra!</p>

Este ejemplo pertenece al primer episodio de la segunda temporada, titulado *A Rickle in Time*. En esta escena, Rick, declarado ateo, implora a Dios para conseguir salvarse de una situación de vida o muerte. Luego de lograr escaparse, lo difama con el uso de lenguaje soez. El humor en esta escena se manifiesta en el contraste de la actitud del personaje: al principio, en el caso de (1) *holy shit* como exclamación de sorpresa, y al final, con la presencia del humor negro en (2) *fuck you God, not today bitch!* como punto de clímax, debido al tono altamente ofensivo y sarcástico hacia la figura religiosa. Por esta razón, el tipo de humor es restringido por la cultura, ya que cierto tipo de público puede rechazar este tipo de blasfemia.

En el doblaje de Latinoamérica se evidencia la censura en ambos insultos de la escena: *holy shit* se tradujo como "santos cielos", mientras que *fuck you God, not today bitch!* se tradujo como "ganó la ciencia, ¡retiro lo dicho!". No se utilizaron palabras de menor gradación del

efecto ofensivo, sino que este se eliminó completamente. Ambos son casos de equivalencia funcional, ya que las traducciones no son equivalentes de las frases originales.

Al contrario, el doblaje al español de España mantiene el nivel de los insultos originales. La opción de traducir *holy shit* como "**mierda**" logra conservar la espontaneidad y sorpresa en la actitud del personaje frente a la situación, a pesar de que se omite la referencia blasfema (*holy*). Puede catalogarse como una traducción sintética, al omitir *holy*, o una equivalencia funcional, al buscar una expresión de un efecto similar. De igual manera, la traducción de *fuck you God, not today bitch!* como "**¡jódete, no será hoy, zorra!**" mantiene el tono ofensivo de la frase. Se puede catalogar como una traducción sintética, debido a la omisión de *God*; sin embargo, este ya se había mencionado anteriormente, por lo que el referente sigue presente. Bajo otro punto de vista, esta traducción puede catalogarse como una traducción literal o una equivalencia funcional en *fuck you*, debido a los criterios mencionados anteriormente sobre la traducción de *fuck*, en donde se pueden elegir distintos términos que no son equivalentes, dependiendo del contexto.

Este es otro ejemplo en donde la censura tiene un efecto negativo sobre el humor, situación que se presenta en la versión para Latinoamérica. En esta escena existe una clara intención blasfema en la versión original, y la presencia de esta característica es uno de los factores del éxito de la serie (Handlen, 2015), por lo que alterarla o suprimirla tendrá un efecto directo en el impacto del humor. En la versión de España, por otro lado, se ha demostrado que existe una prioridad por mantener el contenido ofensivo de las frases, por lo que estos casos son más fieles al efecto humorístico original.

Tabla 10

Ejemplo 9: Total Rickall (2.ª temporada, episodio 4)

TF (inglés)	TM (español LATAM)	TM (español de España)
<p>—You listen to me, you (1) son of a bitch parasite scum. We could either do this the easy way or the hard way. [...]</p> <p>—Shut up, Morty, you (2) brainwashed, little turd that might not even be real because I'm brainwashed, too.</p> <p>—You know, Rick, this isn't easy for us. You know, we all remember you as a friend.</p> <p>—Oh, oh, oh, really? Well, I remember you as a (3) whiny, little piece of shit, Morty!</p> <p>[...]</p> <p>I've got about a thousand memories of (4) your dumb, little ass and about six of them are pleasant. The rest is annoying garbage. So why don't you do us both a favor and pull the trigger? Do it! Do it, (5) motherfucker, pull the (6) fucking trigger!</p>	<p>—Bien, escúchame (1) pequeño parásito sucio de basura. Hacemos esto de la forma fácil o de la difícil. [...]</p> <p>—Cállate Morty, (2) pequeño pedazo de basura con la mente lavada que puede que ni si quiera sea real.</p> <p>—Sabes Rick, esto no es fácil. Sabes, todos te recordamos como a un amigo.</p> <p>—Ah, ¿sí? Pues a ti te recuerdo como un (3) pequeño mocoso fastidioso, Morty.</p> <p>[...]</p> <p>Tengo como mil memorias de (4) tu estúpido diminuto trasero y como seis de ellas son placenteras, el resto es pura molestia. Así que por qué no nos haces un favor a ambos y aprietas el gatillo. Hazlo, hazlo (5) malnacido, ¡aprieta el (6) maldito gatillo!</p>	<p>—Y ahora, escúchame, (1) parásito hijo de puta, lo haremos por las buenas o por las malas. [...]</p> <p>-Cállate Morty, (2) mierdecilla manipulado que podría no ser real porque a mí también me han manipulado.</p> <p>—Mira, Rick, esto no es fácil. Todos te recordamos como amigo.</p> <p>—Ah, ¿sí? Pues yo te recuerdo como un (3) mierda seca llorón, Morty.</p> <p>[...]</p> <p>Tengo unos mil recuerdos de (4) tu cara de culo y solo seis son agradables, el resto son todos basura. Así que haznos un favor a los dos y aprieta el gatillo. Hazlo, hazlo (5) hijo de puta, ¡aprieta el (6) puto gatillo!</p>

El último ejemplo de esta sección corresponde al episodio *Total Rickall*, en el que una serie de parásitos alienígenas invaden el hogar de Morty y, por medio del control mental, se hacen pasar por amigos y familiares con el fin de invadir el planeta. Se escogió este ejemplo debido a la amplia cantidad de insultos presentes en esta escena, en donde Morty, confundido por la

situación y manipulado por los alienígenas, amenaza a Rick para que libere a su familia y a los extraterrestres, desconociendo la existencia de estos últimos. En este ejemplo están presentes los siguientes 6 casos de lenguaje ofensivo: *son of a bitch parasite scum*; *brainwashed, little turd*; *whiny, little piece of shit*; *your dumb, little ass*; *motherfucker*; y *fucking*. El humor en este ejemplo se basa en el amplio uso del lenguaje ofensivo, por lo que puede catalogarse como humor restringido por la audiencia. Debido al amplio número de casos y las similitudes entre ellos en cuanto al efecto ofensivo, no se realizará una comparación del humor en cada caso particular, sino que se llevará a cabo luego del análisis de la totalidad de casos.

El caso 1, *you son of a bitch parasite scum*, se compone de los insultos *son of a bitch* y *parasite scum*, lo cual agrega una dificultad para encontrar el núcleo de la frase y sus complementos al observarse una variedad de términos que funcionan por sí mismos. En la versión de Latinoamérica se tradujo como "**pequeño parásito sucio de basura**", lo cual puede catalogarse de dos maneras: con el uso de una ampliación y traducción sintética, al añadir los elementos "**pequeño**" y "**sucio**", que no se encontraban en la frase original, y al omitir la frase *son of a bitch*. Una segunda opción para clasificar este caso es la equivalencia funcional, debido a la dificultad de encontrar un equivalente en español de la totalidad de la frase.

En la traducción para el doblaje en español de España, "**parásito hijo de puta**", se utilizaron las técnicas de traducción literal y traducción sintética. La primera se observa en la traducción de *son of a bitch* como "**hijo de puta**" y *parasite* como "**parásito**"; y la segunda se observa en la omisión la palabra "*scum*", probablemente por la dificultad de traducir la frase completa, o para el ajuste del diálogo.

El caso 2, *brainwashed, little turd*, puede catalogarse de distintas maneras para la traducción de Latinoamérica, en donde se utilizó la frase "**pequeño pedazo de basura con la mente lavada**". En primer lugar, se puede observar una ampliación en el uso de "**pequeño pedazo de basura**" como equivalente de *little turd*, al añadir los elementos "**pedazo de**" que no se encontraban originalmente. En segundo lugar, se puede observar el uso de una equivalencia funcional al traducir *turd* (mierda) como "**pedazo de basura**", que no es un equivalente de la palabra. Por otro lado, se demuestra el uso de una traducción literal en la traducción de *brainwashed* como "**con la mente lavada**". Debido a que con estas traducciones se amplió el uso de palabras en la frase, se debieron omitir los elementos *because I'm brainwashed, too* al final del diálogo en el texto meta.

Por otro lado, la versión en español de España traducida como "**mierdecilla manipulado**" muestra otro conjunto de técnicas. Se utilizó una equivalencia funcional en la traducción de *brainwashed* como "**manipulado**", que no es un equivalente literal de la palabra. La otra técnica es una traducción literal de *little turd* como "**mierdecilla**" con el uso de un diminutivo. Esta traducción minimiza el uso de palabras, logrando así traducir el diálogo completo.

En el caso 3, *I remember you as a whiny, little piece of shit*, se tradujo al español neutro como "a ti te recuerdo como un **pequeño mocoso fastidioso**". Se tradujo *little piece of shit* como "**pequeño mocoso**" mediante el uso de una equivalencia funcional. Según la consulta al DLE, "mocoso" es una palabra con marca de "despectivo", lo que conservaría parte del efecto ofensivo original. Por otro lado, la traducción de *whiny* como "**fastidioso**" es otro ejemplo de equivalencia funcional, ya que fastidiar no es un equivalente directo de *whine* (lloriquear o quejarse).

El doblaje al español de España traduce la frase original como "yo te recuerdo como un **mierda seca llorón**". En la traducción de *whiny* como "**llorón**", se hace uso de una traducción literal puesto que ambas palabras son equivalentes. Para la frase *little piece of shit* se observan dos alternativas de clasificación: el uso de una traducción sintética y una ampliación, en la omisión de los elementos *little piece of* y la adición en el texto meta de "**seca**"; o el uso de una equivalencia funcional al utilizar una frase que no es equivalente de la frase original pero que puede tener sentido en el idioma meta. Esto corresponde con el equivalente emocional sugerido por Landers (2001, en Ramona-Agnetta, 2011) ya que no se utilizó un calco de la expresión original, sino que se optó por un término equivalente a su nivel de vulgaridad.

El caso número 4, *your dumb, little ass*, es un ejemplo de calco en la versión en español neutro, en donde la frase se tradujo como "**tu estúpido diminuto trasero**", por lo que no se demuestra ninguna de las técnicas señaladas por Chaves; al contrario, la frase se opone a las tres sugerencias propuestas por Landers (2001, en Ramona-Agnetta, 2011): se utilizó un equivalente literal, se tradujo la totalidad de las palabras y no se mantuvo el efecto ofensivo.

La versión en español de España sí logra mantener el efecto deseado con el uso de "**tu cara de culo**". En este caso se repite la variedad de clasificaciones posibles: por un lado, se hizo uso de una traducción sintética al omitir los elementos *dumb, little*, junto a una ampliación al añadir la palabra "**cara**". Por otro lado, la traducción del conjunto puede tratarse de una equivalencia funcional al utilizar un insulto que funciona en la cultura meta, pero que no es equivalente de los elementos lingüísticos originales.

El caso número 5, *motherfucker*, es uno de los insultos con mayor grado de vulgaridad en este ejemplo (Lindahl, 2008), el cual no posee un equivalente establecido en el idioma español. Este caso es otro ejemplo de censura en Latinoamérica en donde se utilizó una equivalencia funcional con la traducción "**malnacido**". Por otro lado, el doblaje al español de España utiliza el igualmente ofensivo "**hijo de puta**", equivalencia funcional que sí logra mantener el efecto ofensivo.

Con las traducciones de este caso se observa claramente la diferencia en el registro utilizado en ambos doblajes. En base a las consultas realizadas al DLE, se evidencia la fuerte censura aplicada en la versión en Latinoamérica con el ejemplo de "**malnacido**", que no posee ninguna marca de registro ofensivo. En cambio, "**puta**" sí aparece con la marca de "malsonante", conservando el efecto ofensivo original.

El último caso 6 utiliza el adjetivo *fuckin* en: *pull the fuckin trigger!* Como se vio en el ejemplo anterior, *fuckin* no tiene un equivalente establecido en español, aunque en Latinoamérica el uso de "**maldito**", palabra señalada como "coloquial" por el DLE, es frecuente en las producciones en donde se aplica la censura. Al traducirse la frase en Latinoamérica como "¡aprieta el **maldito** gatillo!", se observa una equivalencia funcional que resulta en una suavización del término.

Por otro lado, en un estudio centrado en el español de España (Fernández, 2012) se demuestran varias otras opciones de términos para la traducción de *fuck*, de entre las cuales "**puto**" es la opción utilizada en este caso. La traducción de "**puto**" es una equivalencia funcional, puesto que no es un equivalente literal de la palabra original. Sin embargo, la frase en español de España "¡aprieta el **puto** gatillo!" logra manifestar un impacto más fuerte que la

versión del doblaje latino, "¡aprieta el **maldito** gatillo!", ya que a "**puto**" se le atribuye la marca de "malsonante" por el DLE.

Para recapitular, de las traducciones para el español de Latinoamérica, las únicas que poseen una marca de registro en el DLE son "**mocoso**" ("despectivo") y "**maldito**" ("coloquial"). Por el contrario, en las traducciones para el español de España, son muchos más los casos que tienen una marca de registro. Se observan las siguientes marcas:

- "Puta" con marca "malsonante".
- "Mierda" con marca "malsonante"
- "Culo" aparece sin marca o con la marca de "malsonante" y "vulgar" según el contexto

Todos los casos de este ejemplo tienen al menos una palabra con marca de registro ofensivo para la traducción de España. Además se observa una repetición de términos: variantes de "**puto**" se observa en 3 casos, "**hijo de puta**" se observa en dos casos y variantes de "**mierda**" en dos casos.

Luego de finalizar el análisis de este ejemplo, se puede observar que en todos los casos se suavizó o se eliminó el registro ofensivo en el doblaje para Latinoamérica. Por el contrario, todas las traducciones para España mantuvieron un registro ofensivo. Hay solo 1 caso en donde las diferencias de gradación no son del todo evidentes: en el caso 3, para traducir *shit* se utilizó "**mocoso**" en Latinoamérica y "**mierda**" para España. A pesar de que el DLE señala las marcas "despectivo" y "malsonante" para estos dos casos, respectivamente, el diccionario no entrega diferencias claras entre el nivel ofensivo de cada marca. Solo se puede suponer, en base a un criterio de equivalencia con la palabra original *shit*, que "mierda" logra una equivalencia mayor del efecto ofensivo original.

El otro caso en donde se manifiesta una marca de registro para ambas traducciones es el caso número 6, en donde *fucking* se tradujo como "**maldito**" (marca "coloquial") en Latinoamérica y "**puto**" (marca "malsonante") en España. Sin embargo, en este caso sí es evidente la diferencia de registro, ya que a maldito solo se le atribuye una marca coloquial (relativa a una situación informal), pero no ofensiva. Asimismo, el uso de la palabra "maldito" como técnica de suavización ha sido observado en estudios previos (L. García y R. García, 2013)

En cuanto al efecto humorístico, en la totalidad de casos de este ejemplo la mantención del registro y efecto ofensivos en el doblaje para el español de España es una característica que contribuye a conservar el humor en el texto meta. Debido a que el humor negro y el lenguaje soez son factores fundamentales del humor de la serie, la traducción debe tomar priorizar la mantención de estos elementos. Esta situación no ocurrió en el doblaje para Latinoamérica, en donde se observa la constante censura aplicada a estos términos.

4.2 Síntesis de resultados

Del análisis realizado se pueden extraer las siguientes observaciones. En relación a las técnicas de traducción, se observó que la técnica más utilizada es la equivalencia funcional, la cual se manifestó en las tres categorías. Del mismo modo, la presencia de esta técnica fue similar tanto en el español neutro como en el español de España; sin embargo, las consecuencias de su aplicación fueron bastante diferentes. Hay casos en donde la equivalencia funcional fue utilizada por ambos doblajes como solución a un mismo problema, esto se observa en el caso número 5 del ejemplo 9, en donde *motherfucker* se tradujo como "**malnacido**" en Latinoamérica e "**hijo de puta**" en España; así como en el ejemplo 4, en donde *incept* se tradujo como "**implantaremos**" en Latinoamérica y "**originemos**" en España.

En ambos ejemplos la técnica es la misma, pero el resultado difiere: la traducción de España logra mantener el registro ofensivo y los referentes culturales, situación que no ocurre en Latinoamérica.

Además, se observó la presencia de otras técnicas. El uso de la traducción literal, la ampliación y la traducción sintética se utilizaron en menor grado. La adaptación y la transposición se observaron en solo 1 caso cada una. En algunos ejemplos se evidenció la presencia del uso de más de una técnica por caso, debido a la variedad de elementos lingüísticos que conformaron los segmentos analizados. Se observó que algunos casos manifestaban un uso complementario de varias técnicas, y que otros casos podían ser analizados con el uso de una u otra técnica por separado. La posibilidad del uso de varias técnicas en algunos casos, de manera simultánea o individual, imposibilitó un recuento exacto de la totalidad de técnicas de traducción utilizadas. Por otra parte, en relación a las técnicas de domesticación, extranjerización y neutralización, la mayoría de casos reflejó un uso mayor de domesticación, con 2 usos en LATAM y 3 en España. La neutralización solo fue utilizada en LATAM en 2 ocasiones, la extranjerización fue usada en 1 ocasión en ambos doblajes, y hubo una dificultad para analizar el tipo de técnica en el doblaje para España en el ejemplo 6. Sin embargo, la baja cantidad de referencias culturales en estos ejemplos no es suficiente para establecer un patrón específico.

En cuanto al análisis por categorías, los únicos ejemplos de la categoría de situaciones de humor basado en referencias culturales que no mostraron una dificultad considerable para la traducción fueron los que aludían a elementos de conocimiento global. El ejemplo 3 sí manifestó una dificultad, y la mantención del humor se vio alterada. En otras categorías, un caso de referente cultural local que manifestó una dificultad para la mantención del humor fue

el de *peace out*, en la categoría de humor verbal. Este ejemplo involucró características culturales, nacionales y lingüísticas, por lo que en ambos doblajes el humor debió ser adaptado. No obstante, en este y los demás ejemplos de esta categoría (humor verbal), el doblaje de España fue más fiel a las características culturales, lingüísticas y absurdas del humor original. Tal fidelidad se repite en la última categoría, en donde el uso del lenguaje soez era un componente prioritario del humor.

Por el contrario, el doblaje para Latinoamérica muestra una atenuación general del absurdo en la serie. En este doblaje se manifiesta lo señalado por Zabalbeascoa (2005) sobre la tendencia de los traductores a adaptar el humor para hacerlo más evidente. Además de la reducción del absurdo y el cambio del grado de "sutileza" del humor, en la traducción para Latinoamérica se observa una censura considerable. Como se vio de manera extensiva en el último ejemplo del apartado anterior, la mayoría de los casos con un registro ofensivo sufrieron de algún tipo de atenuación. Esto ocurre tanto en los casos de lenguaje soez, como en el ejemplo 2 donde la referencia al *9/11*, un acontecimiento sensible, es omitida.

5. Conclusión

El objetivo principal de este trabajo fue el de analizar las distintas técnicas de traducción utilizadas en situaciones de humor presentes en la serie de comedia *Rick and Morty*, en sus versiones dobladas para Latinoamérica y España. Para esto, se revisó una diversa bibliografía sobre traducción audiovisual, la modalidad del doblaje, el humor como dificultad para la traducción y las diferencias en la presencia de censura en Latinoamérica y España. Mediante

estos conocimientos, se logró realizar un análisis profundo de varios casos de humor, con un enfoque en el humor basado en características culturales, lingüísticas y ofensivas.

Durante el análisis de la serie fue posible observar que las técnicas de traducción no condicionan el efecto humorístico. El uso selecto de técnicas para adaptar el humor o las referencias a la cultura meta no garantiza que las intenciones originales de humor se preserven, ni que un nuevo tipo de humor tenga efecto en tal cultura. El análisis realizado en esta investigación ha sido fructífero, por cuanto se muestran dos respuestas distintas para un mismo problema: en la traducción al español de España se eligió abordar los contenidos ofensivos como una prioridad, por lo cual las técnicas utilizadas tuvieron como meta conservar tal contenido. El caso del español neutro para Latinoamérica fue el contrario. Se decidió priorizar el estándar de censura para la región y adaptar la mayoría de los contenidos ofensivos según esta práctica.

Sin embargo, el uso de técnicas de traducción no mostró una amplia distinción entre estas dos regiones. No se logró establecer un patrón de diferencia ya que la técnica de equivalencia funcional de términos de difícil traducción fue la preferida por ambos doblajes. De esta manera, la traducción para el mantenimiento del humor en distintas situaciones no dependerá del uso de un conjunto específico de técnicas, sino más bien del enfoque que se le proporcione a la traducción. Aún cuando se intenten adaptar los contenidos humorísticos y ofensivos a la cultura meta, se deben considerar otros factores para que el humor sea exitoso, entre los cuales se encuentran la coherencia del nuevo tipo de humor —en el caso del doblaje al español neutro, un humor censurado— con el humor visual mostrado en pantalla, y las ideas preconcebidas que la audiencia tenga sobre una producción audiovisual.

De todos modos, la imposibilidad de establecer patrones o realizar un análisis cuantitativo y exhaustivo de las técnicas de traducción en el humor y, específicamente, en el humor en base a contenidos ofensivos, se explica dada las limitaciones de este estudio. El propósito de este trabajo ha sido el de verificar la aplicación de la traducción en tales elementos; sin embargo, en vista del alcance del estudio y la reducida cantidad de datos analizados, no se pretende considerar los resultados como una situación generalizada y determinante. Más bien, se apunta a evidenciar la presencia de diferencias importantes en ambos doblajes en este caso específico, y contribuir a la consideración de esta situación en futuras traducciones para textos audiovisuales, lo cual se ha manifestado en el aumento de estudios en el último tiempo que tratan sobre esta índole.

En consideración de lo anterior, una de las principales conclusiones que resultaron de este análisis es la confirmación de las diferencias entre Latinoamérica y España en materia de la censura en producciones audiovisuales. Como se ha expuesto, el caso de *Rick and Morty* es de especial interés, debido a que gran parte de la comedia en la serie se basa en un tipo de humor negro e irreverente. La censura es injustificada para el doblaje de un producto audiovisual de tales características, puesto que se alteran, atenúan o eliminan por completo las intenciones de los creadores originales. En este sentido, la prioridad de mantener las características transgresoras u ofensivas de tal producción audiovisual —u obra artística— se alza por sobre la intención de adaptar tal contenido a la audiencia. De no tomarse esto en cuenta, el doblaje no tendrá el impacto deseado en el público, por lo que se preferirán las versiones originales, lo cual afectará al desarrollo local de la industria del doblaje y al público que no tenga las capacidades para entender el idioma original.

A causa de la mayor libertad y difusión que hoy en día gozan las propuestas audiovisuales en cuanto al tono de sus contenidos, la tradición de censura en el español de Latinoamérica amerita una reformulación. No obstante, para el caso de la región, la recepción de contenidos ofensivos no es el único factor por el cual se aplica la censura. Existe una gran dificultad para emplear palabras o expresiones ofensivas que tengan un efecto general para la región, debido a las múltiples variantes diatópicas del habla para los países latinoamericanos. Frente a esto, se sugiere que las investigaciones futuras sobre la traducción del lenguaje soez para el español neutro aborden propuestas y alternativas para la conservación de los contenidos ofensivos y su uso extendido a través de Latinoamérica. Esto permitirá impulsar y expandir la industria del doblaje y la traducción audiovisual en general, brindar más libertad y herramientas a los traductores y entregar a la audiencia contenido fiel a las intenciones y la creatividad de los autores.

6. Bibliografía

- Anónimo. (Sin fecha). Rick y Morty. En *Doblaje Wiki*. Recuperado de: http://es.doblaje.wikia.com/wiki/Rick_y_Morty
- Ágeda, V. (2015). *El doblaje en películas de animación: análisis práctico de las operaciones traductorales en el caso de Gru, mi villano favorito*. Universidad de Valladolid, Soria. Recuperado de: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/13660>
- Aranda, V. (2013). *¿Cómo doblar el humor? Particularidades del género y estrategias para la traducción audiovisual de lo cómico*. Universitat Politècnica de València, Gandia. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/36044>
- Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Beers, K. (2008). A corpus approach to discursive constructions of a hip-hop identity. En R. Reppen y A. Ädel (eds.), *Corpora and Discourse: The challenges of different settings* (pp. 211-240). Amsterdam: John Benjamins.

- Bucaria, C. (2008). Dubbing dark humour: A case study in audiovisual translation. *Lodz Papers in Pragmatics*, 4(2), 215-240.
- Castañeda, Y. (2014). La ambigüedad y ambivalencia de South Park. Una apuesta discursiva hacia un ciudadano ultraconservador y ultraliberal. *Revista Interamericana de Investigación, Educación y Pedagogía – RIIEP*, 7, 211-234.
- Chaume, F. (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes*, 6, 5-12.
- Chaume, F. (2013). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *TRANS: Revista de Traductología*, 17, 13-34.
- Chiaro, D. (2013). Audiovisual translation. En C. Chapelle (ed.), *The encyclopedia of applied linguistics* (1-5). Chichester: Blackwell Publishing Ltd.
- Critchley, S. (2002). *On humor*. London: Routledge.
- Díaz-Cintas, J. (2003). Audiovisual translation in the third millennium. En G. Anderman y M. Rogers (eds.), *Translation Today: Trends and Perspectives* (pp. 192-204). Clevedon: Multilingual Matters.
- Díaz-Cintas, J. y Anderman, G. (2009). *Audiovisual translation: Language transfer on screen*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Díaz-Cintas, J. y Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing
- Fernández, R. (2012). *La traducción de las palabras tabú: el caso de la F-word*. Universidad de Salamanca, Salamanca. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10366/120783>
- Fuentes-Luque, A. (2014). El lenguaje tabú en la traducción audiovisual: límites lingüísticos, culturales y sociales. *E-Aesla*, 1. Recuperado de: <http://cvc.cervantes.es/lengua/eaesla/pdf/01/70.pdf>
- García, L. y García, R. (2013). Estrategias de atenuación del lenguaje soez: algunos procedimientos lingüísticos en el doblaje para Hispanoamérica de la película Death Proof. *Estudios de Traducción*, 3, 135-148.
- Guerra, L. y Gómez, M. (2005). Pragmática y lexicografía: análisis de las marcas pragmáticas en el Diccionario Salamanca de la lengua Española. *La Competencia Pragmática o la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera*, XVI, 353-362.

- Handlen, Z. (2015, 26 de agosto). BoJack Horseman, Rick And Morty, and the art of cynical sincerity. *The A.V. Club*. Recuperado de: <http://www.avclub.com/article/bojack-horseman-rick-and-morty-and-art-cynical-sin-223245>
- Indagación del ocio. (2017, 28 de enero). *¡Stream con Eder La Barrera!* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0eGYNV7qGfo>
- Jolly, N. (2017, 21 de abril). Remembering the floppy discs Prince sent out so the media could type his new name. *Tone Deaf*. Recuperado de: <http://tonedeaf.com.au/remembering-prince-changed-name-symbol-sent-font-discs/>
- Lindahl, K. (2008). *The x-word and its usage: Taboo words and swearwords in general, and x-words in newspapers*. Karlstads universitet, Karlstad. Recuperado de: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A5732&dsid=4722>
- Lourdes, G. (1993, 3 de agosto). Prince convierte su nombre en símbolo al iniciar la gira europea. *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/1993/08/03/cultura/744328803_850215.html
- Martí, J. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana. Recuperado de: <http://www.tesisred.net/handle/10803/10568>
- Martín, R. [Rodri Martín] (2015, 5 de abril). *Doblando a Morty...* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=hmfZrlzpm4>
- Martínez, J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales: el caso de Los Simpson*. Universitat Jaume I, Castellón. Recuperado de: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10566>
- Menclik, C. (2013). *Canadian raising: Phonetic and social factors*. Universität Wien, Vienna. Recuperado de: <http://othes.univie.ac.at/26046/>
- Molina, L. y Hurtado, A. (2002). Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach. *Meta: Translators' Journal*, 47(4), 498-512.
- Mora, M. (1998, 12 de diciembre). El Artista, antes Prince, muestra su ingenuidad y misticismo en Madrid. *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/1998/12/12/cultura/913417206_850215.html
- Orero, P. (2004). Audiovisual translation: A new dynamic umbrella. En P. Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. vii-xiii). Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Panek, M. (2009). *Subtitling humor - The analysis of selected translation techniques in subtitling elements containing humor*. Wrocław: GRIN.
- Pena, N., Skye, G., Postigo, P. y Soler, J. (2014). Rick y Morty. En *eldoblaje*. Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=42217>
- Ramona-Agneta, B. (2011). Translating humor and profanities in films. En E. Croitoru, F. Popescu y A. Mardad (eds.), *Translation studies: Retrospective and prospective views* (6-14). Romania: Galati University Press.
- Redondo, S. (2016). *El doblaje en el cine destinado a un público infantil: análisis del uso del español neutro. Caso práctico de The Little Mermaid*. Universidad de Valladolid, Soria. Recuperado de: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/18865>
- Roiland, J. [JustinRoiland]. (2014, 19 de junio). The Rick and Morty DVD and Blu-Ray will be uncensored! In case anyone wanted to know. [Tweet Post]. Recuperado de: <https://twitter.com/JustinRoiland/status/479843527644282881>
- Scandura, G. (2004). Sex, lies and TV: Censorship and subtitling. *Meta: Translators' Journal*, 49(1), 125-134.
- Sokoli, S. (2009). Subtitling norms in Greece and Spain. En J. Díaz-Cintas y G. Anderman (eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (pp. 36-48). Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Zabalbeascoa, P. (1996). Translating jokes for dubbed television situation comedies. *The Translator*, 2(2), 235-257.
- Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and translation – an interdiscipline. *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 18(2), 185-207.