# APROXIMACIONES TRADUCTOLÓGICAS A LO CÓMICO EN LAS COMEDIAS DE SITUACIÓN ESTADOUNIDENSES

***Marco Agnetta***
Universidad del Sarre
m.agnetta@mx.uni-saarland.de

## INTRODUCCIÓN

La serie televisiva es un complejo multidimensional constituido por signos pertenecientes a diferentes sistemas potencialmente semióticos: el texto hablado y/o escrito, la imagen en movimiento, la música de fondo y los efectos acústicos. Trasladar este producto cultural de una comunidad lingüística a otra implica realizar una traducción que no pierda de vista su carácter polisemiótico[1], ya que es este el que en la mayoría de los casos determina la complejidad de los problemas que se van encontrando durante el proceso de traducción. Tiene interés mencionar las recomendaciones de Martínez Sierra (2009, 139 y ss.) de no aludir únicamente a los «problemas» provocados por la polisemioticidad de un complejo a la hora de adaptarlo a una cultura meta, sino también considerar la ayuda que supone en el proceso de traducción.

El contenido lingüístico de un texto original escrito (y, por lo tanto, *monosemiótico*) puede traducirse por sustitución o compensación si no existe equivalente en el sistema lingüístico de la cultura meta. En cambio, en los *complejos polisemióticos* como lo es la serie televisiva, donde los sistemas semióticos interactúan entre sí, estas mismas estrategias de traducción pueden provocar problemas de comprensión, ya que el contenido semántico no se transmite exclusivamente por las palabras, sino por la totalidad de los signos. Cuantos más signos no lingüísticos interactúen con los signos lingüísticos, más complejo le resultará el trabajo al traductor, que puede modificar las palabras, pero que se ve obligado a dejar sin alterar los otros componentes de la información.

---

1 El concepto del complejo «polisemiótico» fue introducido en el discurso traductológico en los años noventa por Henrik Gottlieb (p.ej. 1997, pág. 210), que desde entonces ha tratado de ajustar la terminología y la taxonomía traductológicas (cf. 2005). También Ioppi Chile (1999) lo aplica en el ámbito de la traducción audiovisual. Evitaremos el término del «texto audiovisual» ya que, a diferencia de Zabalbeascoa (2001, págs. 251 y 253), nos referimos al «texto» como sinónimo del componente hablado que es la única parte del conjunto polisemiótico que puede ser alterada por el traductor. Un amplio estudio sobre el enfoque traductólogico de los conjuntos polisemióticos será publicado próximamente por el autor de este artículo.

En el presente artículo trataremos de manera sintética algunos de los retos que se le plantean al traductor a la hora de mantener el elemento cómico de las comedias de situación norteamericanas en su adaptación a una cultura meta como puede ser la europea. Dentro de los géneros televisivos, la comedia de situación, conocida popularmente en el ámbito angloparlante por la abreviatura *sitcom*, es una serie de carácter humorístico que se desarrolla en episodios en los que participan siempre los mismos personajes. En el presente trabajo nos centraremos fundamentalmente en los retos que se derivan, por un lado, de la compleja semioticidad del objeto de estudio y, por otro, de la modalidad de traducción (subtitulación o doblaje). Nos limitaremos a abordar dos aspectos de interés como son el mantenimiento en los subtítulos de fórmulas lingüísticas que rompen con la norma oral y la práctica de la intercalación de risas grabadas. En el análisis tomaremos en consideración no solo las aportaciones de la crítica en lengua española e inglesa, sino también aquellas contribuciones hechas desde el ámbito lingüístico alemán que pueden enriquecer la comprensión del tema.

## APROXIMACIONES A LO CÓMICO

En la teoría de lo cómico desarrollada por la crítica en lengua alemana, se evita con frecuencia el término «humor» cuando se quiere hacer referencia al conjunto de hechos que producen un efecto hilarante. Probablemente se deba al uso de este término en el ámbito anglosajón, y quizás a la extensa recepción de la *Teoría General del Humor Verbal* (Raskin y Attardo 1991; Attardo 1994) el hecho de que los teóricos hispanohablantes hayan incorporado el concepto de humor a su propio discurso, aunque también existen autores que han cuestionado el valor hiperonímico de este término (cf. Santana López 2005: 847).

En la tradición alemana el humor y lo cómico son dos conceptos diferentes. El humor es visto como una disposición privativa del ser humano para conciliar un comportamiento ajeno a las normas con la seriedad de la vida cotidiana. En cambio, lo cómico sería el desenlace a través de la risa de una paradoja irresoluble en términos lógicos generada por la incongruencia entre determinadas normas y un comportamiento que rompe con ellas. La risa que, como sabemos, es un instrumento humano observado, no obstante, también en los animales (cf. Vandaele 2010), sería la reacción inmediata del grupo a dicha incongruencia cómica. Permite así poner en evidencia su rechazo a las infracciones de la norma, al tiempo que refuerza su sentimiento de identidad y alteridad. En el presente artículo utilizaremos el término de lo cómico sin por ello pretender cuestionar la terminología vigente en el ámbito hispanohablante, tanto más tomando en consideración la institucionalización del concepto de humor en los estudios mencionados (cf. Santana López 2005: 837).

Resumiendo la teoría del acto cómico propuesta por Stierle (1976), podemos enumerar las tres condicionantes del efecto hilarante: un determinado hecho puede tener tal efecto, al menos en las culturas occidentales, si resulta ser una infracción de la norma (1), en la mayoría de los casos provocada por un ente ajeno a la voluntad del sujeto cómico (2) y que no tiene consecuencias serias, al menos no para el que se ríe (3). Calificamos, pues, como situación cómica cuando una persona da un traspié y se cae, porque supone una situación anómala con respecto al modo convencional de caminar (1), porque su cuerpo no parece obedecerle (2) y cuando su caída no tiene consecuencias graves (3). El efecto hilarante, en eso coincide Stierle con Bergson (1899/[82]1947, págs. 102, 107s.) y con muchos otros

autores, puede producirse solo cuando dejamos de identificarnos con el sujeto cómico. Es por ello por lo que los protagonistas de las comedias televisivas suelen ser personajes estereotipados o dotados de rasgos que facilitan el rechazo de su comportamiento por parte de los receptores. Recordemos, a modo de ejemplo, a Joey Tribbiani en la serie *Friends* y a Barney Stinson en *How I Met Your Mother*, actualizaciones modernas del mito del Don Juan, o de otros estereotipos como los jovencitos obsesionados por la ciencia y las tecnologías que viven alejados de las inquietudes y problemas de la gente común de *The Big Bang Theory*, a la cabeza su protagonista misántropo Sheldon Cooper. Algunas de estas características humanas a las que los autores de comedias vienen recurriendo desde hace siglos son apreciadas también en las comedias de situación, ya que permiten al público entender el comportamiento de las figuras sin necesidad de identificarse con ellas. Estas series resultan ser así fuentes inagotables de comicidad al basarse en personajes poco convencionales que infringen normas de carácter general (1), ser estos comportamientos ajenos a su propia voluntad (2) y no presentar sus acciones consecuencias graves dentro de su realidad ficcional (3).

En lo que respecta al nivel verbal, lo cómico resulta igualmente de la infracción ejercida sobre la norma lingüística representada en nuestro corpus principalmente por la variedad estándar oral de una determinada comunidad lingüística. Son percibidos como cómicos los usos del idioma que difieren de la norma estándar y también los caracteres que no se atienen a la misma. Es por ello por lo que nos entretiene y, en determinados momentos, nos hace reír el lenguaje técnico de las series televisivas como *The Big Bang Theory*, que enfocan la vida y la manera de comunicarse de ciertos grupos profesionales, aunque algunas veces ni siquiera entendamos su jerga.

Es necesario también mencionar que el hecho cómico constituido en apariencia tan solo por signos lingüísticos tiende, por naturaleza, a una cierta polisemioticidad porque aspira a la intensificación del efecto hilarante durante su actualización a través de la entonación y de determinados gestos (cf. Norrick 2004).

## TRADUCCIÓN DEL HABLA CÓMICA

Para empezar este apartado mencionaremos algunos aspectos de lo que Santana López (2005: 837) llama «la dicotomía entre lengua y cultura». Dejando de lado las diversas definiciones del concepto de cultura, nos parece oportuno no establecer una relación dicotómica entre ambos términos, sino ver el concepto de lengua incluido en una entidad que podríamos llamar un colectivo (concepto desarrollado por Hansen 1995). La lengua, entonces, sería percibida como uno de los «factores de cohesión» (1995: 145) dentro de un colectivo. Usaremos en adelante el término de cultura como sinónimo de un colectivo, dentro del cual tienen validez determinadas normas, que Hansen llama «estandarizaciones».

Sabemos que un hecho cómico lo es meramente dentro de un colectivo. Podemos presuponer, además, que existen muy pocos hechos que hagan reír literalmente a todo el mundo. Possenti menciona una lista de temas supuestamente universales que provocan la risa (cit. cf. Loppi Chile 1999: 168). En realidad, podemos clasificar un hecho cómico como universal o perteneciente exclusivamente a un colectivo, analizándolo en dos (o más) colectivos concretos. Zabalbeascoa habla, por tanto, de «binational joke[s]» (1996: 251). Lo que podría resultar de interés en los estudios culturales sería averiguar si un hecho percibido

como gracioso en un colectivo de partida puede tener el mismo efecto hilarante en un colectivo meta. El traductor y el traductólogo van más allá porque les interesa, en los *textos monosemióticos* escritos, si el hecho cómico puede ser reproducido en la lengua meta. Anota Bergson, en su famoso estudio *La risa*, que el hecho cómico, aunque sufra pérdidas más o menos graves, es susceptible de ser traducido a otro idioma, si bien tan solo en los casos en los que no se base en estructuras lingüísticas. La comicidad producida por el lenguaje sería, según el filósofo francés,

> généralement intraduisible. Il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots. Il ne constate pas, à l'aide du langage, certaines distractions particulières des hommes ou des événements. Il souligne les distractions du langage lui-même. C'est le langage lui-même, ici, qui devient comique (Bergson 1899/[82] 1947: 79).

Aunque intuitivamente se podría dar la razón a Bergson, habría que relativizar su punto de vista alegando que la traducibilidad de lo cómico, cuando dicha comicidad surge del lenguaje, depende de la pareja de lenguas que se está analizando. En lenguas emparentadas, como son las románicas, existen enunciados cómicos que funcionan tanto en la lengua de origen como en la lengua meta. Igualmente existen hechos mencionados por la lengua cuya comicidad no sufre obligatoriamente pérdidas de significado en su traslado de una cultura a otra. Coinciden los traductólogos, por ejemplo, en que muchas veces resulta difícil la reproducción de lo cómico en su paso de las lenguas germánicas a las románicas y viceversa (cf. Zabalbeascoa 1996: 239).

En los *complejos polisemióticos*, como son las series televisivas, el hecho cómico puede basarse en la información dada por signos pertenecientes a varios sistemas semióticos. Es, sin duda, tarea del traductor comprender el hecho cómico que surge de la interacción de dichos signos en el complejo polisemiótico de origen y hacerlo plausible en su paso al complejo polisemiótico meta. Este objetivo ha de ser alcanzado a través de operaciones lingüísticas, dado que el traductor tiene que dejar sin alterar los demás componentes de la información. Resumiendo, podemos constatar que ni en la cultura de origen ni en la cultura meta el hecho cómico tiene por qué ser meramente lingüístico, si bien sí que lo es el resultado de la intervención del traductor[2].

Han sido muchos los estudios que se han publicado sobre los retos que surgen a la hora de crear una traducción que suscite, a través de los signos lingüísticos de una cultura meta, un efecto cómico semejante al que pretendían producir los signos lingüísticos en la cultura de origen (ya tuvieran o no vínculos con otros sistemas semióticos). En lo que concierne a la adaptación de las *sitcoms* procedentes en su mayoría de los Estados Unidos, el mantenimiento del efecto hilarante ha sido detectado como una de las primeras invariantes en el proceso de traducción, si bien no presenta tanta importancia en otros géneros televisivos (cf. Zabalbeascoa 1994:95; 1996: 244 y ss.; 2001: 256). Zabalbeascoa (1994:97; 1996: 251–255; 2001: 258–262) propone un modelo para clasificar lo cómico en los géneros televisivos que le permita inferir las estrategias de traducción adecuadas. Nosotros nos

2 Opinamos, como hace Barra (2013: 103), que los procesos que llamamos «doblaje» y «subtitulación» y que los traductólogos suelen clasificar como subcategorías del fenómeno de la traducción audiovisual, integran muy diversos procesos (lingüísticos y no-lingüísticos), dentro de los cuales la traducción supone tan solo uno de ellos (de carácter lingüístico).

limitaremos a introducir el siguiente cuadro para indicar el grado de dificultad cuando se trata de trasladar el habla cómica de una cultura a otra:

| | texto monosemiótico | complejo polisemiótico |
|---|---|---|
| comicidad universal | 1 | 2 |
| comicidad específica | 3 | 4 |

Dejando de lado las restricciones técnicas propias de los diferentes modos de traducción (traducciones para ser dobladas o para figurar como subtítulos), aspecto que abordaremos a continuación, en este modelo simplificado aparecen aspectos que ya hemos mencionado: El plano vertical refleja la semioticidad del producto que ha de ser adaptado a una cultura meta. Este puede ser un texto monosemiótico (constituido únicamente por signos lingüísticos) o bien un conjunto polisemiótico (constituido por los diálogos, la imagen en movimiento y eventualmente la música de fondo). En el plano horizontal se distingue si un hecho cómico es universal, entendiendo como tal la posibilidad de que funcione en ambas culturas y lenguas analizadas, o si está indisociablemente unido a la cultura en el que ha sido originariamente enunciado.[3] La clasificación del hecho cómico en los conjuntos polisemióticos debe regirse por los signos lingüísticos, ya que solo ellos pueden ser modificados por el traductor y son capaces de compensar eventuales incongruencias sinsemióticas entre el texto traducido y los demás componentes no verbales de la información.

A cada una de las celdas que resulta de entrecruzar los niveles horizontal y vertical se podría asociar un grado de dificultad translatoria que, sin embargo, tiene siempre que ser confirmada por ejemplos concretos: el número 1 correspondería a un hecho cómico fácilmente traducible transmitido por signos lingüísticos, el 4 a uno de difícil traducibilidad. Este último abarcará los casos en los que el hecho cómico es trasmitido por signos lingüísticos culturalmente específicos y por signos pertenecientes a otros sistemas semióticos, ya sean estos culturalmente específicos o no.

## EL HABLA CÓMICA Y LAS DIFERENTES MODALIDADES DE TRADUCCIÓN

Como cabría esperar, el grado de dificultad translatoria se ve atenuado o reforzado por las restricciones técnicas de los procesos de doblaje (sincronía labial, plausibilidad sinsemiótica, etc.) y subtitulación (espacio limitado, plausibilidad sinsemiótica etc.).

Antes de acercarnos a la traducción del habla cómica y a los retos específicos del doblaje, sería oportuno revisar el mantenimiento de lo cómico en los *subtítulos*. Ioppi Chile (1999:173–177) nos explica la repercusión de los retos específicos de la subtitulación a la hora de traducir los componentes verbales originariamente hablados del complejo polisemiótico. Dentro del conjunto de procesos (lingüísticos y técnicos) que llamamos subtitulación, la operación del traductor, tanto a nivel intralingual como a nivel interlingual, consiste por regla general en manejar los recortes casi siempre obligatorios y a veces significativos del enunciado hablado. En las series televisivas, determinadas informaciones pueden ser

3 Esta distinción (en nuestros términos: «polisemioticidad» y «especifidad cultural») aparece ya en Aliaga Aguza (2013:14).

suprimidas sin pérdida alguna en aquellos casos en los que los demás sistemas semióticos provoquen cierta redundancia en la información dada por estos y por los diálogos hablados. En los demás casos, las pautas restrictivas de la subtitulación obligan al traductor a ponderar la relevancia de las informaciones lingüísticas y a omitir, en los subtítulos, aquellos fragmentos lingüísticos que, o bien le resultan menos informativos, o bien pueden ser suprimidos por no tener relación con los otros elementos semióticos.

La teoría de la *Traducción Audiovisual* y los abundantes estudios dedicados a la subtitulación enumeran las convenciones técnicas en el tratamiento de determinadas características lingüísticas dentro del proceso de traducción. En cuanto a la traducción de enunciados cómicos que tienen que ajustarse a las pautas de la subtitulación, podemos constatar que el proceso translatorio resulta más difícil en la medida en que tales pautas requieran un tratamiento de los fenómenos lingüísticos parcial o completamente inverso a los mecanismos de generación de lo cómico. Hemos visto que uno de los requisitos más importantes a la hora de producir un efecto hilarante es la infracción de una norma o convención aceptada y aplicada por una comunidad cultural y lingüística. En el uso de la lengua, lo cómico resultaría entonces del uso incorrecto o inadecuado de los hechos lingüísticos. Es este el motivo por el cual nos resulta gracioso el empleo de variaciones lingüísticas, ya sean diatópicas, diastráticas o diafásicas, que no sentimos como parte de la propia cultura o que resultan inapropiadas en una situación específica. Las comedias televisivas están llenas de tales «abusos» lingüísticos que pretenden entretener al público. Sin embargo, las directrices de subtitulación, que suelen regirse por la variedad lingüística estándar de la cultura meta en su dimensión escrita, se revelan poco sensibles para recoger estas infracciones de la norma que generan comicidad cuando se trata de reproducir el efecto hilarante. Este aspecto es observado también por Ioppi Chile, quien afirma, sin vincular su diagnóstico con las teorías de lo cómico y su traducción: «One of the problems is that subtitling do not usually retain the style, register markers of the original text» (1999: 175). Por otro lado, los subtítulos no pueden, ni es su propósito, reproducir la entonación original de los actores y, por lo tanto, tampoco conservan posibles infracciones de la norma en los niveles paralingüísticos.

En lo que concierne al *doblaje* de las comedias televisivas creemos que tiene interés aludir a la práctica extendida de la intercalación de risas grabadas (inglés «laugh track»), ya que este tema divide las opiniones tanto de los receptores como de los especialistas. Muchos de los aspectos tenazmente criticados de este fenómeno frecuentemente utilizado en emisiones radiofónicas y televisivas se ven reflejados en un verdadero panfleto escrito por Javier Maqua y publicado en *Archivos de la Filmoteca* 19 (1995:133–145), en el cual el autor se pronuncia abiertamente en contra del uso de risas intercaladas en las telecomedias norteamericanas exportadas a los países hispanohablantes. Según este ensayo, cargado de metáforas bélicas, se trataría nada menos que de «un crimen» «secuestrar» a los receptores y obligarlos a reír (cf. Maqua 1995:138 y ss.).

Prescindiendo de tales juicios de valor, podemos destacar la importante función que desde el punto de vista semiótico desempeña la risa grabada. Usando la terminología de la teoría semiótica de Peirce y de su clasificación de los signos, puede decirse que la carcajada intercalada se trata de un *indicio* ya que guarda una relación de causa-efecto con el referente al que remite, es decir, lo cómico. Este hecho tiene dos consecuencias para el proceso de traducción: por un lado puede facilitarle el trabajo al traductor (a), pero, por otro, puede también dificultárselo (b).

(a) Dado que la risa grabada es un indicio irrefutable de que acaba de producirse un hecho cómico a la hora de traducir la risa puede ser considerada como marca que señala este mismo hecho y que, por lo tanto, imposibilita que el traductor pase por alto un rasgo sustancial del complejo polisemiótico de origen. En este caso la risa enlatada supone una ayuda al avisar de forma inequívoca sobre la ubicación del reto translatorio. La risa funcionaría, así, como un marcador de dicha dificultad; de hecho, no son muchas las ocasiones en la práctica de la traducción en las que el traductor puede contar con tales marcadores. La risa grabada, en su función de marcador, sería así uno de los componentes de los sistemas semióticos que acompañan al habla y que tienen un efecto positivo para el proceso de traducción en los términos en los que los señala Martínez Sierra (2009: 139 y ss.).

(b) Si bien la intercalación de la risa puede constituir una ventaja, es oportuno recordar que el traductor no puede atenerse rigurosamente a dicha indicación, ya que, como ya se ha mencionado, hay que tener en cuenta el grado de referencia cultural que depende siempre de las lenguas de origen y meta, así como de la semioticidad condicionada por el medio de difusión. Para determinar definitivamente el papel de las risas enlatadas en el proceso de traducción hay que tomar en consideración el proceso técnico de su intercalación. En teoría, es posible distinguir aquí dos posibilidades: (1) que las risas originales sean reproducidas en los mismos lugares tanto en el complejo polisemiótico de la cultura de origen como en el de la cultura meta; (2) que la intercalación de las risas grabadas en la comedia televisiva de la cultura meta se haga con independencia de las telecomedias originales.

(b1) Algunos autores como Ioppi Chile (1999:179) o Santana López (2005: 845) afirman que las risas originales son reproducidas exactamente en los mismos lugares tanto en el complejo polisemiótico de la cultura de origen como en el de la cultura meta. En este caso se vería conservado el mero efecto (las risas enlatadas) cuya causa (lo cómico) puede haber sido reproducido por traducción o compensación, pero también hipotéticamente podría haber sido omitido. La supresión de lo gracioso causaría entonces incomprensión en el receptor frente a la carcajada que habría sido inevitablemente intercalada. En estos casos la misma risa perdería su carácter de indicio, es decir, su valor semiótico y, en último término, su razón de ser.

(b2) Sin embargo, en la práctica, las carcajadas grabadas son un componente autónomo. Aunque se trate en la mayoría de los casos de las risas originales del público presente durante la grabación o representación del episodio en cuestión, estas son grabadas por separado, retocadas (variando su intensidad y duración) y nuevamente montadas para su difusión televisiva, tanto en la cultura de origen como en la cultura meta. El proceso de montaje posterior que recurre a risas previa y especialmente grabadas para este propósito recibe en inglés el nombre de *sweetening*. Esta es la práctica a la que se refiere Maqua cuando habla despectivamente de «cadáveres de las risas» (1995:144). Dicho elemento sonoro es manejado según las necesidades técnicas de la difusión televisiva, es decir, es empleado también para llenar largas interrupciones del diálogo o para solapar ruidos indeseados. A la hora de adaptar una comedia de situación para una cultura meta, la productora de la serie original, por lo general, le hace entrega del material visual y auditivo a la compañía de doblaje. Dicho material dispone de pistas de audio múltiples, una de las cuales integra las risas grabadas. Es tarea de los directores y técnicos de sonido, por su parte, reintegrar dichas risas en los diálogos doblados, lo que significa que es posible tomar en consideración posibles cambios en la disposición de los elementos cómicos de la versión doblada. En

aquellos casos en los que el componente cómico no haya podido ser conservado, los técnicos no tendrán que intercalar las carcajadas. Suponemos, pues, que las risas enlatadas pueden conservar también en el complejo polisemiótico difundido en la cultura meta su valor semiótico de indicio. Lo que, en cambio, podría llamar la atención del receptor en el caso que se haya omitido un gag en la versión doblada (y por lo tanto, la risa que habría tenido que seguirlo) son las eventuales interrupciones inmotivadas del diálogo o del ritmo denso de la sucesión de las risas grabadas, a las cuales la audiencia suele estar acostumbrada.

En cuanto a la valoración de las risas enlatadas, estamos nuevamente en desacuerdo con el estudio de Maqua, que supone que la risa del receptor real de la telecomedia es un reflejo condicionado que se ve incentivado por las risas grabadas y que, una vez que los mecanismos de su funcionamiento han sido aprehendidos, corre el riesgo de «prescindir del gag» (Maqua 1995: 138). Maqua escribe:

> La inducción de reflejos condicionados no deseados es en todo caso, muy a menudo, un crimen. Mayor, si cabe, cuando se intentan inducir masivamente, con premeditación, nocturnidad y alevosía. Y máxime si, como en España, las risas enlatadas no forman parte —felizmente— de su tradición cultural" (ibid.).

La valoración de las risas enlatadas depende precisamente de la función comunicativa que le otorgue el receptor. Autores como Maqua (y muchos espectadores concretos que publican sus experiencias en foros y blogs) consideran las risas grabadas como la obligación del público a tener que reír y, en consecuencia, ven limitada la propia libertad de decisión a la hora de expresar o no a través de la risa su reacción ante un determinado gag. Por el contrario, podría considerarse este fenómeno de una forma positiva, en tanto que integración, por parte de los creadores de la serie, de un público ideal en el interior mismo de la telecomedia, lo que implicaría eximir al público real de la obligación de identificarse con dicha risa.

## CONCLUSIÓN

En nuestro artículo hemos tenido ocasión de comprobar el enorme interés que presentan las series televisivas como corpus de investigación traductológica. Por un lado, dichas series televisivas son complejos polisemióticos, lo que significa que el traductor tiene que tomar en consideración todos los elementos, tanto lingüísticos como no lingüísticos, susceptibles de asumir función semiótica. Por otro, el hecho de que existan dos prácticas fundamentales para la difusión de este tipo de formatos televisivos (el doblaje y la subtitulación) permite comparar la influencia que ejerce la elección de una u otra modalidad en la traducción del mismo texto de partida.

En el presente artículo hemos repasado los mecanismos de la producción y recepción de lo cómico en las comedias televisivas norteamericanas analizando a grandes rasgos las repercusiones (tanto técnicas como lingüísticas) que tienen el doblaje y la subtitulación en la conservación del hecho cómico. Nos hemos limitado, sin embargo, a abordar dos aspectos concretos (el mantenimiento de fórmulas lingüísticas que rompen con la norma oral en los subtítulos y la práctica de la intercalación de risas grabadas). No obstante, hemos querido mostrar lo diversos que son los factores que influyen en la adaptación del elemento cómico de las comedias televisivas a una cultura meta.

## BIBLIOGRAFÍA

ALIAGA AGUZA, Laura María, «Acercamiento pragmático al humor verbal en el género audiovisual: la serie de situación *Cómo conocí a vuestra madre*», en: ALVARADO ORTEGA, María Belén / RUIZ GURILLO, Leonor (coords.), *Humor, ironía y géneros textuales*, San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2013, págs. 11–39.

ATTARDO, Salvatore, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin / Nueva York: Mouton de Gruyter, 1994.

ATTARDO, Salvatore / RASKIN, Victor, «Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model», *Humor* 4/3, (1991), págs. 293–347.

BARRA, Luca, «Invisible Mediations. The Role of Adaption and Dubbing Professionals in Shaping US TV for Italian Audiences», *VIEW. Journal of European Television History & Culture* 2/4, (2013), págs. 101–111.

BERGSON, Henry, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Presses universitaires de France, 1899/[82]1947.

HANSEN, Klaus P., *Kultur und Kulturwissenschaft*, Tübingen / Basel: Francke Verlag, 1995.

GOTTLIEB, Henrik, «You Got the Picture? On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay», en: DELABASTITA, Dirk (ed.), *Essays on Punning and Translation*, Manchester: St. Jerome Publishing, 1997, págs. 207–232.

GOTTLIEB, Henrik, «Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics», en: *Proceeding of the Marie Curie Conference «Challenges in Multidimensional Translation»*, 2.–6. Mai 2005, Saarbrücken, 2005.

http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf

IOPPI CHILE, Daniela M., «The Sitcom Revisited: The Translation of Humor in a Polysemiotic Text», en: *Cadernos de Tradução* 1/4, (1999), págs. 167–204.

MAQUA, Javier, «Sobre las risas enlatadas en las telecomedias españolas», *Archivos de la Filmoteca* 19, (1995), págs. 133–145.

MARTÍNEZ SIERRA, Juan José, «El papel del elemento audiovisual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿un problema o una ayuda?», *TRANS* 13, (2009), págs. 139–148.

NORRICK, Neal R., «Non-verbal humor and joke performance», *Humor* 17/4, (2004), págs. 401–409.

SANTANA LÓPEZ, Belén, «La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión», en: ROMANA GARCÍA, María Luisa (ed.), *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, Madrid, 9–11 de febrero 2005, Madrid: AIETI, 2005, págs. 834–851.

STIERLE, Karlheinz, «Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie», en: PREISENDANZ, Wolfgang / WARNING, Rainer (eds.), *Das Komische*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976, págs. 237-268.

VANDAELE, Jeroen, «Humor in translation», en: GAMBIER, Yves / VAN DOORSLAER, Luc, *Handbook of Translation Studies*, Tomo 1, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins B.V., 2010, págs. 147–152.

ZABALBEASCOA, Patrick, «Factors in dubbing television comedy», *Perspectives: Studies in Translatology* 2/1, (1994), págs. 89–99.

ZABALBEASCOA, Patrick, «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies», en: *The Translator*, Special issue: *Wordplay & Translation* 2/2, 1996, págs. 235–257.

ZABALBEASCOA, Patrick, «La traducción del humor en textos audiovisuales», en: DURO, Miguel (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, 2001, págs. 251-262.