UNIVERSIDAD EUROPEA DE MADRID ·
FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS, EDUCACIÓN Y HUMANIDADES

El humor en la traducción audiovisual: análisis comparativo de *Seinfeld* (*sitcom*) del inglés al español

Samuel Urrea Morato

TRABAJO FINAL DEL GRADO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Dirigido por Dña. Fátima Sayyad Hernando

Convocatoria del 22 de mayo de 2026

UNIVERSIDAD EUROPEA DE MADRID · FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS, EDUCACIÓN Y HUMANIDADES

El humor en la traducción audiovisual: análisis comparativo de *Seinfeld* (*sitcom*) del inglés al español

Samuel Urrea Morato

TRABAJO FINAL DEL GRADO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Dirigido por Dña. Fátima Sayyad Hernando

Convocatoria de junio, 2026

Índice

Contenido

Resumen 4
Abstract 4
Palabras clave 5
Keywords 5
1. Introducción 6
1.1. Motivación personal y social 6
1.2 Objetivos del trabajo 7
1.3 Metodología 8
1.4. Estado de la cuestión 8
1.4.1 Definición 8
1.4.2 Documentos relacionados con el tema del trabajo 8
2. Marco teórico 10
2.1 Traducción audiovisual 10
2.2 Doblaje 13
2.3 Subtitulación 15
2.4 El humor 17
2.5 Técnicas de traducción 20
2.6 Problemas de traducción 23
2.6.1 Problemas de traducción en el doblaje 25
2.6.2 Problemas de traducción en la subtitulación 26
3. Descripción de la obra 28
3.1 Autores 28
3.2 Obra 29
4. Análisis comparativo 30
4.1 Análisis 1 31
4.2 Análisis 2 39
4.3 Análisis 3 41
4.4 Análisis 4 48
4.5 Análisis 5 52
4.6 Análisis 6 57

4.7 Análisis global de las traducciones analizadas 64
4.7.1 Tendencias traductológicas en el doblaje analizado 64
4.7.2 Tendencias traductológicas en la subtitulación analizada 66
5. Conclusión 68
6. Bibliografía 70
7. Anexos 71

Resumen

En el ámbito de la traducción audiovisual, tanto la subtitulación como el doblaje constituyen dos de las principales modalidades de transferencia lingüística y cultural de productos audiovisuales. No obstante, cada una de ellas presenta características propias y limitaciones específicas que condicionan la traducción de elementos complejos, como el humor. El presente trabajo se centra en el análisis comparativo de la traducción del humor en la serie *Seinfeld* (Larry David y Jerry Seinfeld, 1989). Para ello, se lleva a cabo un análisis basado en un corpus de ejemplos seleccionados de distintos episodios, en el que se comparan los diálogos originales en inglés con sus correspondientes versiones en subtítulos y doblaje en español de España. El estudio se centra en la identificación de los tipos de humor presentes, los problemas específicos de traducción que plantean y las estrategias empleadas en cada modalidad para resolverlos. Asimismo, este trabajo trata de evaluar en qué medida se mantiene el efecto humorístico, así como determinar las diferencias en las soluciones traductoras adoptadas en función de las restricciones propias de la subtitulación y el doblaje, contribuyendo a una mejor comprensión del tratamiento del humor en la traducción audiovisual.

Abstract

Within the field of audiovisual translation, both subtitling and dubbing constitute two of the main modalities for the linguistic and cultural transfer of audiovisual products. However, each of them presents its own characteristics and specific constraints, which affect the translation of complex elements such as humor. This study focuses on a comparative analysis of the translation of humor in the sitcom *Seinfeld* (Larry David and Jerry Seinfeld, 1989). To this end, the research is based on a corpus of selected examples from different episodes, in which the original English dialogues are compared with their corresponding subtitled and dubbed versions in European Spanish. The analysis focuses on identifying the types of humor involved, the specific translation problems they pose, and the strategies employed in each modality to address them. Furthermore, the aim of this study is to evaluate the extent to which the humorous effect is preserved, as well as to determine the differences in the translation solutions adopted depending on the constraints inherent to subtitling and dubbing, thus contributing to a better understanding of how humor is handled in audiovisual translation.

Palabras clave

Seinfeld, traducción audiovisual, traducción del humor, doblaje, subtitulación, referencias culturales, comedia de situación, humor verbal…

Keywords

Seinfeld, audiovisual translation, humor translation, dubbing, subtitling, cultural references, sitcom, verbal humor…

1. Introducción

La traducción audiovisual constituye uno de los ámbitos más relevantes dentro de los estudios de traducción en la actualidad, especialmente debido al creciente consumo de productos audiovisuales a nivel global. Dentro de este campo, el doblaje y la subtitulación se presentan como dos de las principales modalidades de transferencia lingüística y cultural, cada una con sus propias características y limitaciones.

En este contexto, la traducción del humor supone uno de los mayores desafíos para los traductores, ya que implica no solo la transferencia de elementos lingüísticos, sino también de referencias culturales y efectos pragmáticos que no siempre encuentran un equivalente directo en la lengua meta. Elementos como los juegos de palabras, la ironía o las referencias culturales presentan dificultades específicas que requieren soluciones creativas para mantener el efecto humorístico original. Esta complejidad resulta especialmente visible en las comedias de situación, donde gran parte del humor se construye a partir de diálogos cotidianos, referencias socioculturales y convenciones propias del contexto de origen.

1.1. Motivación personal y social

El motivo por el que se ha elegido la traducción del humor en el ámbito de la traducción audiovisual como tema del Trabajo de Fin de Grado (en adelante, TFG) se debe al interés personal del autor por el funcionamiento del humor en distintos idiomas y contextos culturales, así como por la complejidad que implica transferirlo de una lengua a otra. Este interés surgió al comparar por primera vez la versión original de *Los Simpson*, la comedia animada creada por Matt Groening, con la versión doblada al español de España, traducida por María José Aguirre de Cárcer. A través de esta comparación, fue posible observar que la traducción no se limitaba a reproducir de forma literal el contenido original, sino que, en muchos casos, conseguía generar un efecto humorístico equivalente o incluso superior al de la versión norteamericana, dando lugar a expresiones que han adquirido un carácter icónico en el contexto español. Esta experiencia puso de manifiesto la importancia de la creatividad y la adaptación en la traducción, así como el papel fundamental del traductor como mediador cultural.

Asimismo, se ha elegido la comedia de situación estadounidense *Seinfeld* como objeto de análisis porque es una serie humorística interesante que presenta numerosos

problemas traductológicos, los cuales requieren un alto grado de creatividad y precisión para mantener el efecto humorístico original. En particular, su humor se basa en gran medida en el uso del lenguaje, incluyendo juegos de palabras, ironía y referencias culturales propias del contexto estadounidense, elementos que resultan especialmente complejos de trasladar a otra lengua. Además, cabe destacar que la serie ha sido traducida por la propia María José Aguirre de Cárcer, lo que refuerza el interés por analizar las estrategias empleadas por la traductora en la adaptación del humor, pudiendo servir de guía para la traducción de contenido de este tipo.

1.2 Objetivos del trabajo

El presente trabajo tiene como propósito analizar la traducción del humor en el ámbito de la traducción audiovisual a través de un análisis comparativo de la serie *Seinfeld*. En línea con el interés por la transferencia del humor entre lenguas y culturas expuesto en el apartado anterior, se pretende examinar cómo se trasladan los mecanismos humorísticos desde el inglés al español de España tanto en la subtitulación como en el doblaje, atendiendo a las características y limitaciones propias de cada modalidad.

Por lo tanto, los objetivos del presente trabajo son los siguientes:

- Describir las principales características de la traducción audiovisual, prestando especial atención a la subtitulación y al doblaje como modalidades específicas.
- Definir el concepto de humor desde una perspectiva traductológica e identificar los tipos de humor predominantes en la serie, especialmente aquellos que presentan mayores dificultades de traducción.
- Identificar y clasificar las técnicas de traducción empleadas en ambas modalidades.
- Analizar los principales problemas que surgen en la traducción del humor en el ámbito audiovisual.
- Analizar la traducción del humor en una selección de ejemplos de la serie *Seinfeld*, comparando los diálogos originales con sus versiones dobladas y subtituladas al español de España, así como identificar los problemas de traducción.

- Evaluar el grado de conservación del efecto humorístico en el doblaje y en la subtitulación, teniendo en cuenta las restricciones propias de cada modalidad, así como la caducidad propia de la traducción.

1.3 Metodología

Se llevará a cabo un análisis comparativo de la traducción del humor en la serie *Seinfeld*, tanto en su versión original en inglés como en su versión traducida al español de España mediante subtitulación y doblaje.

Para llevar a cabo este estudio, se ha seleccionado un corpus de ejemplos extraídos de distintos episodios de la serie, en los que se presentan diferentes tipos de humor, como juegos de palabras, ironía o referencias culturales.

El análisis constará de varias fases. En primer lugar, se identifican y seleccionan los fragmentos relevantes en la versión original en inglés. A continuación, se recopilan sus correspondientes versiones en subtitulación y doblaje en español. Posteriormente, se analizan los ejemplos con el fin de identificar el tipo de humor presente, los problemas de traducción que plantean y las estrategias empleadas en cada modalidad. Finalmente, se comparan los resultados para evaluar en qué medida se mantiene el efecto humorístico y qué diferencias se observan entre la subtitulación y el doblaje.

1.4. Estado de la cuestión

1.4.1 Definición

El estado de la cuestión que motiva la presente investigación parte de las dificultades que plantea la traducción del humor en el ámbito audiovisual, especialmente en productos televisivos como *Seinfeld*. La transferencia de elementos humorísticos del inglés al español implica afrontar problemas lingüísticos, culturales y pragmáticos que requieren la aplicación de distintas técnicas de traducción, las cuales pueden variar en función de la modalidad empleada, ya sea doblaje o subtitulación. En este contexto, resulta de especial interés analizar cómo ambas modalidades resuelven un mismo fragmento humorístico y en qué medida logran preservar el efecto cómico del texto original.

1.4.2 Documentos relacionados con el tema del trabajo

Tras un largo proceso de investigación y revisión bibliográfica, que ha incluido artículos científicos, trabajos de fin de grado, trabajos de fin de máster y otras

publicaciones especializadas, se ha reunido un conjunto de referentes teóricos fundamentales para la elaboración del presente trabajo. Entre ellos, destacan especialmente aquellos autores cuyas investigaciones se centran en la traducción audiovisual y, más concretamente, en la traducción del humor, ámbito directamente relacionado con el objeto de estudio de este TFG.

Así pues, algunos de los autores que más aparecerán a lo largo de este trabajo son Frederic Chaume, Patrick Zabalbeascoa, Jorge Díaz Cintas y Amparo Hurtado Albir, considerados referentes dentro de sus respectivos campos de investigación. En primer lugar, las investigaciones de Frederic Chaume y Jorge Díaz Cintas constituyen una base esencial para el estudio de las características y restricciones propias de la traducción audiovisual. Ambos autores abordan cuestiones relacionadas con modalidades como el doblaje y la subtitulación, así como los condicionantes técnicos y discursivos que afectan al proceso traductor. En particular, Chaume centra gran parte de sus estudios en el doblaje y en conceptos como la sincronía o la oralidad prefabricada, mientras que Díaz Cintas presta especial atención a la subtitulación y a sus limitaciones espaciales y temporales.

Por otro lado, las aportaciones de Patrick Zabalbeascoa resultan fundamentales para el estudio de la traducción del humor, especialmente en lo relativo a la dificultad de trasladar elementos humorísticos entre lenguas y culturas diferentes. Sus investigaciones ponen de manifiesto que la traducción del humor no depende únicamente de factores lingüísticos, sino también de elementos culturales, pragmáticos y contextuales.

Asimismo, las clasificaciones de técnicas de traducción propuestas por Amparo Hurtado Albir y desarrolladas posteriormente en estudios aplicados a la traducción audiovisual, como los de Martí Ferriol, han servido como referencia para identificar y analizar las estrategias traductológicas presentes en los fragmentos seleccionados.

Finalmente, las aportaciones de autores como Salvatore Attardo han permitido contextualizar el concepto de humor desde una perspectiva lingüística y traductológica, especialmente en relación con la complejidad de definir y clasificar los distintos fenómenos humorísticos.

Las publicaciones desarrolladas por los autores mencionados anteriormente constituyen la base teórica sobre la que se apoya el presente trabajo y han servido como

referencia tanto para el desarrollo del marco teórico como para el análisis de los fragmentos seleccionados.

2. Marco teórico

2.1 Traducción audiovisual

Como bien es conocido, la traducción audiovisual (TAV) es una rama de la traducción que se encarga de trasladar el contenido de un producto audiovisual de la lengua origen a la lengua meta. Sin embargo, lo que diferencia a la TAV de otras modalidades de traducción es que no solo se debe tener en cuenta el texto, sino también otros elementos como la imagen, la entonación o la duración del discurso, entre otros, que desempeñan un papel fundamental en el proceso traductor. En este sentido, Jorge Díaz Cintas (2007, p. 13) entiende la traducción audiovisual como «un concepto amplio que engloba las diferentes prácticas traductoras propias de los medios audiovisuales, caracterizadas por la interacción entre los componentes sonoros y visuales».

Asimismo, a pesar de su relevancia actual, se trata de un ámbito de estudio relativamente reciente. Como explica Frederic Chaume (1997), el estudio de la TAV comenzó a adquirir importancia a mediados del siglo XX. Es decir, esta modalidad se consolidó tras la Segunda Guerra Mundial, en un contexto marcado por la globalización y el auge de los productos audiovisuales.

Dentro de la TAV existen distintas modalidades, entre las que destacan el doblaje, la subtitulación, el *voice-over*, el subtitulado para personas sordas y con discapacidad auditiva, la audiodescripción o la narración.

A continuación, se presenta una clasificación de las principales modalidades de la traducción audiovisual y sus características, basada en los estudios de Frederic Chaume (2013a).

Tabla 1. Modalidades de traducción audiovisual basadas en la sustitución de la banda sonora (revoicing)

Modalidad	**Subtipo**	**Explicación**
Doblaje		Sustitución del discurso original mediante la traducción y ajuste del

		guion, sincronizado con el movimiento labial e interpretado por actores de voz.
Voz superpuesta (*voice-over*)		Superposición de la traducción oral sobre el audio original, que se mantiene audible en segundo plano con un ligero desfase temporal.
	Doblaje parcial	Variante del *voice-over* en la que distintas voces interpretan a los personajes principales, mientras el audio original se mantiene audible en segundo plano.
	Narración	Modalidad similar al *voice-over* que resume el contenido original y puede prescindir del audio original.
	Traducción Gavrilov	Modalidad de *voice-over* caracterizada por el uso de una única voz para todos los personajes.
Interpretación simultánea de películas		Traducción oral en tiempo real realizada por un intérprete que reproduce todos los diálogos durante la proyección.
	Traducción a vista	Traducción en directo basada en la lectura de un guion o texto en lengua original durante la proyección.
Comentario libre		Adaptación no literal del contenido en la que el traductor interpreta y reformula el mensaje con libertad.

	Traducción Goblin	Variante de *voice-over* caracterizada por una traducción altamente adaptada, de tono informal y en ocasiones paródico.
Fandubbing		Doblaje amateur realizado por aficionados mediante herramientas digitales, generalmente sin carácter profesional.
Audiodescripción		Descripción oral de los elementos visuales que transforma la imagen en palabras para facilitar la comprensión a personas con discapacidad visual.

Fuente: Basado en los estudios de Chaume, 2013.

Tabla 2. Modalidades de traducción audiovisual basadas en la inserción de texto escrito en pantalla (captioning)

Modalidad	**Explicación**
Subtitulación	Inserción de un texto escrito en la lengua meta en pantalla, sincronizado con los diálogos del producto audiovisual.
Surtitling o sobretitulado	Tipo de subtitulación empleada en teatro y ópera, en la que los subtítulos se proyectan sobre el escenario para facilitar la comprensión del diálogo.
Respeaking o rehablado	Subtitulación en tiempo real mediante reconocimiento de voz, en la que el contenido se reformula y adapta al espacio disponible.
Subtitulado para personas sordas	Subtitulación orientada a la accesibilidad que incluye diálogos, identificación de hablantes y elementos sonoros relevantes.
Fansubbing	Subtitulación no profesional realizada por fans mediante herramientas digitales, caracterizada por un formato menos

	normativo y más flexible.

Fuente: Basado en los estudios de Chaume, 2013a.

Además, cabe destacar que la TAV no solo se diferencia de otras modalidades por la interacción de sus distintos códigos, sino también por las restricciones técnicas que condicionan al traductor. En este sentido, surgen problemas traductológicos que no son habituales en otras formas de traducción, como la limitación de espacio, la necesidad de respetar la sincronización labial o las restricciones temporales del discurso. Es por ello que se han desarrollado estrategias de traducción para hacer frente a estas dificultades, como se analizará posteriormente.

Por último, las particularidades de la TAV hacen que esta constituya un ámbito especialmente relevante para el estudio de la traducción del humor, ya que el efecto humorístico no depende únicamente del contenido lingüístico, sino también de factores contextuales, culturales y audiovisuales.

En el presente trabajo, nos centraremos en el doblaje y la subtitulación, dos modalidades relevantes dentro de la traducción audiovisual. Ambas presentan características, limitaciones y estrategias propias que influyen directamente en la traducción del humor, las referencias culturales y los juegos lingüísticos presentes en *Seinfeld*. A continuación, se abordarán ambas modalidades con mayor detalle con el fin de comprender mejor las soluciones traductológicas analizadas posteriormente.

2.2 Doblaje

El doblaje es una de las modalidades de la traducción audiovisual más extendidas, especialmente en países como España. Consiste en la traducción del discurso de un texto audiovisual de la lengua origen a la lengua meta, de modo que el contenido traducido se sincronice con la imagen. Según Frederic Chaume (2013a, p. 109), «el doblaje implica la traducción y el ajuste del guion de un texto audiovisual con el fin de adaptarlo al movimiento labial de los personajes, para que posteriormente sea interpretado por actores de voz bajo la dirección de un director de doblaje y, en algunos casos, con el apoyo de asesores lingüísticos o ayudantes de doblaje».

Se trata de un proceso complejo que no solo implica una transferencia lingüística y cultural, sino también aspectos técnicos y artísticos, en los que el trabajo en equipo resulta

fundamental para lograr un producto final de calidad. En consecuencia, el resultado final puede diferir de la propuesta inicial del traductor, ya que el texto pasa por distintas fases de adaptación e interpretación.

Uno de los aspectos más relevantes del doblaje es la sincronía, es decir, la adecuación del discurso traducido al tiempo y al movimiento de los personajes en pantalla. En este sentido, Chaume (2013b, p. 7) distingue tres tipos principales: «la sincronía labial o fonética, que implica la adecuación del texto traducido al movimiento de los labios; la sincronía cinésica, relacionada con los gestos y movimientos corporales de los personajes; y la isocronía, que exige que la duración del discurso traducido sea equivalente a la del original». Respetar estos elementos resulta fundamental para lograr un doblaje verosímil y aceptable para el espectador.

Asimismo, el doblaje presenta una particularidad adicional: mientras que el componente lingüístico y paralingüístico es sustituido en la lengua meta, los gestos y expresiones faciales permanecen inalterados. Esta situación puede dar lugar a lo que algunos autores denominan «ruido comunicativo», derivado de la coexistencia de códigos culturales distintos en un mismo producto audiovisual. No obstante, en el caso de los productos audiovisuales estadounidenses, este fenómeno suele pasar desapercibido para gran parte del público español debido a la larga tradición de consumo de cine y televisión doblados. Como consecuencia, muchos espectadores se encuentran acostumbrados a la presencia de referentes culturales, gestos o comportamientos propios de la cultura estadounidense, incluso cuando el diálogo ha sido completamente adaptado a la lengua meta.

Otro elemento clave del doblaje es la adecuación del discurso a un registro oral verosímil, lo que se conoce como «oralidad prefabricada». En este sentido, Chaume (2013b) señala que el texto traducido no debe reproducir el habla espontánea de forma literal, sino simularla mediante un discurso elaborado que incorpore sus rasgos más característicos. El objetivo es que los diálogos resulten naturales y creíbles para el espectador, de modo que no se rompa la ilusión de realidad propia del producto audiovisual.

La falta de naturalidad en el registro oral puede afectar negativamente a la percepción del doblaje, ya que un discurso artificial puede alejar al espectador de la historia.

Asimismo, este aspecto no solo influye en la recepción del texto, sino también en la interpretación, puesto que los actores de doblaje dependen en gran medida de la calidad y naturalidad del guion traducido para ofrecer una actuación convincente. Por ello, la construcción de diálogos verosímiles constituye uno de los pilares fundamentales del doblaje.

Desde la perspectiva del receptor, el doblaje también está condicionado por una serie de expectativas que influyen en su calidad y aceptación. A este respecto, Chaume (2013b) señala que el espectador tiende a valorar negativamente aquellas discordancias entre el sonido y la imagen que afectan a la verosimilitud del producto audiovisual.

Por consiguiente, el doblaje debe atender a diversos factores fundamentales, entre los que destacan el respeto por la sincronía, tanto labial como cinésica y temporal, la elaboración de diálogos creíbles que se ajusten al registro oral de la lengua meta, así como la coherencia entre lo que se escucha y lo que se muestra en pantalla. Del mismo modo, también resulta relevante el grado de fidelidad al texto original, que puede centrarse en distintos aspectos como el contenido, la forma o el efecto del mensaje.

En última instancia, el objetivo principal del doblaje es lograr un producto verosímil que no rompa la ilusión del espectador, de modo que este perciba el texto traducido como natural y coherente dentro del universo audiovisual.

Por todo ello, el doblaje se configura como una modalidad de traducción audiovisual compleja que exige no solo una adecuada transferencia lingüística, sino también la adaptación a múltiples condicionantes técnicos y discursivos. Estas características resultan especialmente relevantes en el caso de la traducción del humor, donde la sincronía, la naturalidad del discurso y la adecuación cultural desempeñan un papel fundamental.

2.3 Subtitulación

La subtitulación es una modalidad muy extendida de la traducción audiovisual que se caracteriza por mantener el audio original, al tiempo que incorpora una traducción escrita que se presenta en la parte inferior de la pantalla en la lengua meta. Según Jorge Díaz Cintas y Aline Remael (2007), la subtitulación es una práctica traductora que consiste en la incorporación de un texto escrito cuyo objetivo es trasladar el contenido del

discurso original. Este texto no solo recoge los diálogos de los personajes, sino también otros elementos presentes en la imagen, como rótulos o inscripciones, así como información procedente de la banda sonora, como canciones o voces en *off*. De igual modo, los productos subtitulados se configuran a partir de la interacción de tres componentes principales: el discurso oral, la imagen y los propios subtítulos. La relación entre estos elementos, junto con factores como la velocidad de lectura del espectador o el tamaño de la pantalla, condiciona las características de esta modalidad. En consecuencia, los subtítulos deben aparecer sincronizados con la imagen y el diálogo, transmitir de forma adecuada el contenido del texto original y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para garantizar su correcta lectura.

Cabe destacar que esta modalidad se encuentra condicionada por diversas restricciones técnicas, como la sincronización entre el audio y la imagen, el espacio disponible en la pantalla o el número limitado de caracteres por línea. En tal sentido, Díaz Cintas y Remael (2007) señalan que la subtitulación debe respetar la sincronía tanto con la imagen como con el discurso original, de modo que el contenido traducido no contradiga la acción en pantalla y aparezca en el momento adecuado. De igual forma, esta modalidad implica un cambio de canal, ya que el mensaje original oral se transforma en un texto escrito, lo que conlleva una tendencia a la condensación y a la omisión de ciertos elementos lingüísticos. A ello se suma la limitación espacial de la pantalla, que obliga a ajustar el texto a un número reducido de caracteres por línea, generalmente entre 32 y 41, y a un máximo de dos líneas por subtítulo.

Además, la necesidad de condensar el contenido puede implicar la pérdida o modificación de determinados elementos lingüísticos del discurso original, con el fin de reducir la información. Esto se debe, en gran medida, a que la velocidad de lectura de un espectador es inferior a la del discurso oral, lo que obliga a sintetizar el mensaje. Como consecuencia, estas limitaciones pueden afectar al significado final del texto.

Si nos centramos en el objeto de estudio del presente trabajo, es decir, el humor en la traducción audiovisual, estas restricciones adquieren una especial relevancia. En este sentido, puede producirse una pérdida de espontaneidad, ya que el espectador puede leer el subtítulo antes de que el efecto humorístico tenga lugar en la banda sonora.

2.4 El humor

Tras abordar las principales características del doblaje y la subtitulación, resulta necesario prestar atención al humor, ya que constituye el elemento central sobre el que se construye gran parte de *Seinfeld*. La serie basa su identidad en diálogos cotidianos, referencias culturales, juegos lingüísticos y situaciones incómodas que generan un tipo de humor muy particular. Precisamente por ello, la traducción del humor adquiere una especial relevancia dentro del presente trabajo, pues permite analizar los mecanismos humorísticos presentes en la serie, así como las dificultades y particularidades asociadas a su traducción audiovisual.

El concepto de humor ha sido objeto de diversas definiciones a lo largo del tiempo, sin que exista un consenso claro en torno a su significado. En este sentido Salvatore Attardo (1994) señala que resulta difícil establecer una definición «a priori» del humor, así como delimitar con precisión sus categorías internas. De hecho, diversos estudios han puesto de manifiesto la falta de acuerdo en torno a este concepto, hasta el punto de que en ocasiones se ha considerado que el humor es, en cierto modo, indefinible debido a su carácter complejo y variable.

Por este motivo, en el presente trabajo se utilizará el término «humor» como un concepto amplio o «término paraguas». A este respecto, el propio Attardo (2020, p.7) señala que «a lo largo del tiempo se han empleado numerosos términos en inglés relacionados, como *humor*, *comic*, *wit* o *amusing*, entre otros, sin que haya sido posible establecer límites claros entre ellos. De hecho, los intentos por diferenciar categorías como la ironía, el sarcasmo o la burla han resultado poco concluyentes, dificultad que se incrementa aún más cuando se trasladan estos conceptos de una lengua a otra».

En consecuencia, dentro del ámbito de los estudios sobre el humor, se ha consolidado el uso de este concepto como un «término paraguas» que engloba el conjunto de fenómenos humorísticos, dejando en segundo plano la delimitación precisa de sus subcategorías.

Una vez establecido el concepto de humor como un término amplio, resulta necesario abordar sus manifestaciones principales, especialmente en la tarea que nos ocupa. En el ámbito de la traducción audiovisual, diversos autores han propuesto clasificaciones del humor con el fin de facilitar su análisis. En este sentido, Chaume (2012), basándose en

los estudios de Patrick Zabalbeascoa (1993, 1996, 2005), señala que el humor no debe entenderse como una categoría única y cerrada, sino como la combinación de distintos elementos humorísticos.

Tabla 3. Clasificación de los elementos humorísticos en la TAV

Tipos de humor	**Descripción**
Elementos culturales e institucionales	Referencias a personajes, instituciones o productos culturales propios de una comunidad.
Elementos de humor comunitario	Formas de humor características de una cultura o grupo social específico.
Elementos lingüísticos	Humor basado en el uso del lenguaje, como juegos de palabras o ambigüedades.
Elementos visuales	Humor generado a partir de lo que se muestra en pantalla.
Elementos gráficos	Humor derivado de textos escritos visibles en la imagen.
Elementos paralingüísticos	Recursos como la entonación, el tono o la forma de hablar.
Elementos sonoros o acústicos	Efectos de sonido o elementos auditivos que generan humor.
Elementos variados	Factores humorísticos difíciles de clasificar en las categorías anteriores.

Fuente: Basado en los estudios de Chaume, 2012.

Desde el punto de vista traductológico, el humor constituye uno de los mayores retos a los que se enfrenta el traductor, debido a su estrecha relación con factores lingüísticos y culturales. En este sentido, elementos típicos de los productos audiovisuales como los juegos de palabras, la ironía o las referencias culturales pueden resultar difíciles de trasladar a otra lengua sin que se produzca una pérdida de significado o de efecto humorístico.

En esta línea, Chaume (2012), recogiendo las aportaciones de diversos autores como Patrick Zabalbeascoa, Pilar Fuentes Luque o Juan José Martínez Sierra, señala que la traducción del humor debe entenderse en función del objetivo del texto. En el caso de los textos humorísticos, la prioridad principal es provocar la risa en el receptor, lo que puede llevar al traductor a modificar el texto original cuando los elementos humorísticos no resultan comprensibles en la cultura meta.

Asimismo, distintos autores han planteado el debate entre estrategias como la extranjerización, que consiste en conservar los elementos culturales propios del texto original, permitiendo que el receptor perciba la presencia de la lengua y la cultura de origen, y la domesticación, que consiste en adaptar los elementos culturales del texto original a la lengua meta con el fin de que el receptor perciba el texto de forma más natural y cercana a su propio contexto cultural. Estos autores han señalado que ambas opciones presentan limitaciones: mientras que la primera puede dificultar la comprensión del humor, la segunda puede generar soluciones artificiales que no encajen con el contexto del producto audiovisual. En consecuencia, no existe una única estrategia válida para la traducción del humor, sino que las decisiones del traductor dependerán de la función del texto y del efecto que se desee alcanzar en el público destinatario.

Estas dificultades se intensifican en el ámbito de la traducción audiovisual, donde las restricciones técnicas propias del medio condicionan el proceso traductor. En este contexto, el traductor audiovisual debe adaptar el contenido humorístico a las condiciones del medio, lo que puede implicar la simplificación, la modificación o incluso la pérdida de determinados elementos humorísticos. De este modo, mantener el efecto cómico del texto original se convierte en un desafío añadido, especialmente cuando el humor depende de aspectos lingüísticos o culturales difíciles de reproducir en la lengua meta.

Estas cuestiones adquieren especial relevancia en el análisis de productos audiovisuales como *Seinfeld*, donde el humor se basa en gran medida en juegos de palabras, referencias culturales y elementos propios del contexto sociocultural estadounidense. Por ello, su traducción plantea desafíos específicos que se abordarán en el análisis más adelante.

2.5 Técnicas de traducción

Antes de analizar los problemas específicos que plantea la traducción del humor en el ámbito audiovisual, resulta necesario examinar las técnicas de traducción que pueden emplearse para hacer frente a estos desafíos. En este sentido, el traductor dispone de diversas estrategias que le permiten adaptar el contenido del texto original a la lengua meta, teniendo en cuenta tanto las características lingüísticas y culturales del mensaje como las condiciones propias del medio audiovisual.

Como hemos visto anteriormente, estas técnicas no constituyen soluciones rígidas, sino herramientas flexibles que el traductor selecciona en función de cada caso concreto, especialmente cuando se trata de trasladar elementos humorísticos. Así, factores como el tipo de humor, el contexto comunicativo o las expectativas del público influyen en la elección de una u otra estrategia.

En el ámbito de la traducción audiovisual, la aplicación de estas técnicas se ve condicionada por las restricciones específicas de cada modalidad. Por ello, el traductor debe encontrar un equilibrio entre la fidelidad al texto original y la adaptación a las exigencias del medio, con el objetivo de mantener, en la medida de lo posible, el efecto humorístico en la lengua meta.

En este sentido, resulta necesario sistematizar las distintas técnicas de traducción que el traductor puede emplear en este proceso. Amparo Hurtado Albir (2001) propone una clasificación ampliamente utilizada en los estudios de traducción, que ha sido posteriormente aplicada al ámbito de la traducción audiovisual por autores como José Luis Martí Ferriol (2006).

A continuación, se presenta una síntesis de estas técnicas, con el fin de facilitar su identificación y análisis en el contexto del presente trabajo:

Tabla 4. Clasificación de las técnicas de traducción

Técnicas	**Explicación**
Adaptación	Sustitución de un elemento cultural del texto original por otro equivalente en la cultura meta, con el fin de facilitar su comprensión por parte del receptor.
Ampliación lingüística	Incorporación de elementos lingüísticos adicionales en el texto meta para reforzar o completar el contenido del original.
Compresión lingüística	Reducción o síntesis de elementos lingüísticos en el texto meta para expresar el contenido de forma más concisa.
Amplificación	Incorporación de información adicional no explícita en el texto original para clarificar el mensaje.
Reducción	Eliminación total o parcial de información presente en el texto original en la versión en lengua meta.
Calco	Traducción literal de una palabra o expresión del texto original, manteniendo su estructura o forma en la lengua meta. Puede ser léxico o estructural.
Compensación	Incorporación en otra parte del texto meta de un elemento informativo o efecto que no ha podido trasladarse en el mismo lugar del texto original.
Creación discursiva	Creación de una equivalencia en la lengua meta que no deriva directamente del texto original, sino que se crea de forma puntual y contextual para generar un efecto determinado.
Descripción	Sustitución de un término por la descripción de su forma o función.
Equivalente acuñado	Uso de un término o expresión convencionalmente aceptado como equivalente en la lengua meta.
Generalización	Empleo de un término más general o neutro en la lengua meta.

Particularización	Empleo de un término más concreto o específico en la lengua meta.
Modulación	Cambio de perspectiva, enfoque o categoría conceptual en la formulación del mensaje respecto al texto original. Puede ser de tipo léxico o estructural.
Préstamo	Incorporación en el texto meta de una palabra o expresión procedente de otra lengua, sin traducirla. Puede ser puro, si se mantiene sin cambios, o naturalizado, si se adapta a la grafía de la lengua meta.
Substitución	Reemplazo de elementos lingüísticos por recursos paralingüísticos, o viceversa.
Traducción literal	Traducción palabra por palabra de una expresión o sintagma.
Transposición	Cambio de la categoría gramatical de un elemento del texto original al trasladarlo a la lengua meta.
Variación	Modificación de elementos lingüísticos o paralingüísticos relacionados con la variación de la lengua, como el tono, el estilo o el dialecto.

Fuente: Basado en los estudios de Martí Ferriol (2006).

Las técnicas recogidas en la tabla anterior constituyen herramientas fundamentales para el traductor en el proceso de transferencia del texto original a la lengua meta. Tal y como se ha señalado, su aplicación no responde a un uso rígido, sino que depende de diversos factores propios del medio audiovisual.

En el presente trabajo, estas técnicas servirán como marco de referencia para el análisis de la traducción del humor en *Seinfeld*, permitiendo identificar las soluciones adoptadas en las versiones doblada y subtitulada. Asimismo, su aplicación se relaciona directamente con los problemas que plantea la traducción audiovisual, los cuales se abordarán en el siguiente apartado.

2.6 Problemas de traducción

La traducción constituye un proceso complejo en el que intervienen múltiples factores lingüísticos, culturales y pragmáticos, lo que hace imposible establecer una correspondencia exacta y automática entre el texto original y el texto meta. En consecuencia, el traductor debe enfrentarse continuamente a una serie de dificultades derivadas de las diferencias que existen entre las lenguas y culturas implicadas, así como de la necesidad de adaptar el mensaje a un nuevo contexto comunicativo. Estas dificultades pueden afectar a distintos niveles del texto, desde aspectos puramente lingüísticos hasta elementos estilísticos, culturales o pragmáticos, y condicionan de forma directa las decisiones traductoras adoptadas durante el proceso de traducción.

En relación con estas dificultades, Rolando Costa Picazo (1989) destaca que uno de los principales problemas de la traducción reside en la imposibilidad de alcanzar una equivalencia plena entre el texto original y el texto traducido, dado que toda traducción implica necesariamente un proceso de interpretación y reformulación. Desde esta perspectiva, el traductor debe tomar decisiones constantes respecto a la selección léxica, la estructura sintáctica o la formulación estilística más adecuada en la lengua meta, lo que evidencia el carácter no mecánico ni automático del proceso traductor. Así, cada elección supone una renuncia a otras posibilidades expresivas y condiciona inevitablemente la configuración final del texto traducido.

Asimismo, el autor subraya que las diferencias entre lenguas no se limitan al plano léxico, sino que afectan también a aspectos como el registro, la naturalidad de los diálogos, las convenciones discursivas o la adecuación estilística del texto meta. En este sentido, el traductor no solo debe trasladar el contenido informativo del original, sino también reproducir, en la medida de lo posible, su tono, ritmo, estilo y efectos pragmáticos, de forma que el texto resultante se perciba como natural y funcional en la cultura receptora. A ello se suma la necesidad de identificar y comprender adecuadamente referencias intertextuales y culturales presentes en el texto origen, cuya interpretación incorrecta o adaptación inadecuada puede comprometer la calidad y eficacia de la traducción.

Estas dificultades adquieren una mayor complejidad cuando el texto objeto de traducción presenta una finalidad humorística. En estos casos, la tarea del traductor no se

limita a trasladar el contenido semántico del mensaje, sino que implica la reproducción de un efecto comunicativo específico: la comicidad. Como señala Patrick Zabalbeascoa (2005), el humor constituye un fenómeno especialmente condicionado por múltiples variables, entre las que se incluyen no solo las lenguas y culturas implicadas, sino también el tipo de texto, el contexto comunicativo, el medio de transmisión y las expectativas del público receptor. En consecuencia, la transferencia del humor entre lenguas resulta particularmente problemática, ya que no existe una relación directa entre la fidelidad formal al texto original y la conservación de su efecto humorístico. El autor destaca la necesidad de que el traductor establezca una jerarquía de prioridades en función de cada caso concreto, ya que no todos los elementos del texto original pueden mantenerse simultáneamente en la traducción. Así, cuando el humor constituye una función central del texto, como ocurre en la comedia, puede resultar necesario sacrificar determinados aspectos formales o semánticos para preservar el efecto cómico en la lengua meta. Por el contrario, en aquellos casos en los que el humor no desempeña un papel prioritario, este puede verse reducido o incluso omitido en favor de otros elementos considerados más relevantes. Esta necesidad de toma de decisiones pone de manifiesto el carácter flexible y dinámico del proceso traductor, especialmente en el ámbito del humor.

Como explica Zabalbeascoa, entre los principales problemas que plantea la traducción del humor destacan aquellos relacionados con los elementos lingüísticos y culturales que sustentan la comicidad. En particular, los juegos de palabras, las ambigüedades léxicas o las estructuras basadas en dobles sentidos presentan una gran dificultad, ya que suelen depender de características específicas de la lengua origen que no encuentran un equivalente directo en la lengua meta. Del mismo modo, las referencias culturales, intertextuales o institucionales pueden resultar inaccesibles para el público receptor si este no comparte el mismo conocimiento que el público original. En estos casos, el humor se ve restringido por factores lingüísticos o culturales, lo que obliga al traductor a recurrir a estrategias para intentar reproducir un efecto similar en la cultura meta.

En el ámbito de la traducción audiovisual, estas dificultades se ven incrementadas por las restricciones propias del medio, ya que el traductor no trabaja únicamente con un texto verbal, sino con un producto multimodal en el que intervienen de forma simultánea la imagen, el sonido y otros elementos paralingüísticos. En este sentido, el significado y

el efecto humorístico no dependen exclusivamente del lenguaje, sino de la interacción entre diversos códigos semióticos que el traductor no puede modificar libremente. Así, la presencia de elementos visuales o sonoros que acompañan al discurso verbal puede limitar las opciones de traducción y condicionar las soluciones adoptadas, especialmente cuando el humor se encuentra estrechamente vinculado a la imagen o al ritmo de la escena. En consecuencia, los problemas derivados de la traducción del humor adquieren manifestaciones específicas en función de la modalidad de traducción audiovisual empleada, lo que justifica su análisis diferenciado en el doblaje y la subtitulación, como se abordará en los apartados siguientes.

2.6.1 Problemas de traducción en el doblaje

En el caso del doblaje, los problemas generales de la traducción del humor se ven condicionados por una serie de restricciones específicas derivadas de esta modalidad de traducción audiovisual. A diferencia de otros tipos de traducción, el doblaje exige la adaptación del texto traducido a la dimensión sonora y visual del producto original, lo que implica una coordinación precisa entre el discurso verbal y la imagen en pantalla. En este contexto, el traductor no solo debe trasladar el contenido y el efecto humorístico del texto original, sino también ajustarlo a una serie de condicionantes técnicos y expresivos que limitan su margen de actuación y afectan directamente a las decisiones traductoras.

Uno de los principales condicionantes del doblaje es la necesidad de respetar la sincronía entre el discurso verbal y la imagen en pantalla. En este sentido, como se ha visto anteriormente, Chaume (2013b) distingue varios tipos de sincronía que el traductor debe tener en cuenta, entre los que destacan la sincronía labial, la sincronía cinésica y la isocronía.

Estas restricciones limitan considerablemente las opciones del traductor, ya que cualquier solución propuesta debe ajustarse no solo al contenido del mensaje, sino también a su forma y duración, lo que puede dificultar la transferencia de determinados elementos humorísticos, especialmente aquellos que dependen de la formulación lingüística o del ritmo del discurso.

Otro de los aspectos clave del doblaje que dificulta la tarea del traductor es la construcción de un discurso que resulte verosímil en la lengua meta, lo que se ha denominado «oralidad prefabricada». Según Chaume (2013b), este concepto hace

referencia a un tipo de lenguaje que, sin reproducir de forma literal el habla espontánea, simula sus rasgos más característicos mediante un discurso elaborado y coherente con las convenciones del registro oral. En este contexto, el traductor debe prestar especial atención a la naturalidad de los diálogos, evitando estructuras artificiales o excesivamente influenciadas por la lengua origen que puedan resultar poco creíbles para el espectador.

Esta exigencia se vuelve especialmente relevante en la traducción del humor, ya que la eficacia del efecto cómico depende en gran medida de la fluidez y adecuación del discurso, así como de su integración en el conjunto audiovisual.

Estas restricciones adquieren una especial relevancia en la traducción del humor, donde la necesidad de mantener el efecto cómico se ve condicionada por factores como la sincronía, la naturalidad del discurso o la coherencia con la imagen. En el doblaje, el traductor dispone de un margen de maniobra limitado para reformular los enunciados, lo que dificulta la adaptación de elementos humorísticos basados en juegos de palabras, ambigüedades o estructuras lingüísticas específicas de la lengua origen. Asimismo, el ritmo del discurso y el denominado *timing* humorístico desempeñan un papel fundamental en la eficacia del chiste, por lo que cualquier alteración en la duración o en la estructura del enunciado puede afectar negativamente a su recepción. En consecuencia, la traducción del humor en doblaje requiere un equilibrio constante entre el respeto a las restricciones técnicas y la necesidad de preservar la comicidad del texto original, así como que el profesional encargado de la traducción desarrolle su creatividad.

2.6.2 Problemas de traducción en la subtitulación

En el caso de la subtitulación, los problemas derivados de la traducción del humor se ven condicionados por una serie de limitaciones específicas que difieren de las del doblaje. A diferencia de esta última modalidad, en la subtitulación el discurso original se mantiene, lo que implica que el texto traducido debe coexistir con la versión original en pantalla. Estas características han sido ampliamente descritas en la literatura sobre traducción audiovisual (Díaz Cintas y Remael, 2007). Por lo descrito anteriormente, junto con las restricciones espaciales y temporales propias de los subtítulos, limita considerablemente las posibilidades de reformulación del traductor y condiciona las estrategias utilizadas para trasladar el contenido y el efecto humorístico a la lengua meta.

Uno de los principales condicionantes de la subtitulación es la presencia de limitaciones espaciales y temporales que afectan directamente al proceso traductor. En primer lugar, el número de caracteres por línea y el espacio disponible en pantalla obligan a condensar el contenido del mensaje, lo que implica una reducción inevitable de la información respecto al texto original. Asimismo, el tiempo de permanencia de los subtítulos está determinado por la velocidad de lectura del espectador, lo que limita la extensión de los enunciados y exige una formulación clara, concisa y fácilmente procesable. Estas restricciones reducen considerablemente el margen de actuación del traductor, que debe seleccionar cuidadosamente qué elementos del mensaje conservar, simplificar o eliminar, lo que puede afectar tanto al contenido como al efecto humorístico del texto.

Estas limitaciones adquieren una especial relevancia en la traducción del humor, donde la necesidad de condensar el mensaje puede afectar directamente a la eficacia del efecto cómico. En la subtitulación, el traductor se ve obligado a simplificar o reducir elementos lingüísticos que, en muchos casos, constituyen la base del humor, como los juegos de palabras, las ambigüedades o las repeticiones. Asimismo, la coexistencia del subtítulo con el discurso original puede influir en la recepción del humor, ya que el espectador puede anticipar o reinterpretar el chiste a partir del audio, lo que altera su impacto. A ello se suma la importancia del ritmo y del *timing* humorístico, que puede verse comprometido por la necesidad de ajustar los subtítulos a las restricciones temporales del medio. En consecuencia, la traducción del humor en subtitulación exige un equilibrio constante entre la claridad del mensaje, las limitaciones técnicas y la preservación, en la medida de lo posible, de la comicidad del texto original.

En definitiva, los problemas derivados de la traducción del humor en el ámbito audiovisual ponen de manifiesto la complejidad del proceso traductor. La necesidad de adaptar el mensaje a las restricciones propias de cada modalidad, sin perder de vista la función humorística del texto, obliga al traductor a tomar decisiones constantes que condicionan el resultado final. Estas dificultades resultan especialmente relevantes en el análisis de productos como *Seinfeld*, donde el humor constituye un elemento central, tal y como se examinará en el apartado siguiente.

3. Descripción de la obra

Antes de proceder al análisis, es necesario contextualizar el objeto de estudio del presente trabajo. Para ello, se abordarán, en primer lugar, los autores responsables de la creación de la serie *Seinfeld* y, en segundo lugar, las principales características de la obra y de su propuesta humorística. Este marco permitirá comprender mejor la naturaleza del humor presente en la serie, así como los retos específicos que plantea su traducción en el ámbito audiovisual.

3.1 Autores

La comedia de situación *Seinfeld* fue creada por Jerry Seinfeld y Larry David, dos figuras fundamentales en el desarrollo de la comedia televisiva estadounidense contemporánea. Ambos creadores aportan a la serie una visión particular del humor basada en la observación de la vida cotidiana y en el análisis de las convenciones sociales.

Jerry Seinfeld, además de cocreador y protagonista, es un reconocido comediante de *stand-up*, cuya trayectoria ha estado marcada por un estilo humorístico centrado en la descripción de situaciones aparentemente triviales. Su comedia se caracteriza por un enfoque observacional, en el que se exploran comportamientos cotidianos y experiencias comunes desde una perspectiva irónica.

Por su parte, Larry David, guionista y productor de la serie, desempeñó un papel clave en la definición del tono narrativo y humorístico de *Seinfeld*. Su estilo se distingue por un humor más ácido e incómodo, basado en la transgresión de normas sociales implícitas y en la exageración de conflictos cotidianos. Este enfoque contribuye a generar situaciones humorísticas a partir de interacciones sociales aparentemente insignificantes.

La combinación de ambos estilos dio lugar a una propuesta innovadora dentro del género de la comedia de situación, caracterizada por un humor centrado en lo cotidiano, el uso del lenguaje y la presencia de referencias culturales. Desde el punto de vista traductológico, estas características resultan especialmente relevantes, ya que implican la presencia de elementos humorísticos complejos cuya transferencia a otras lenguas y culturas plantea diversos desafíos.

3.2 Obra

Seinfeld es una comedia de situación estadounidense emitida entre 1989 y 1998 por la cadena NBC, considerada una de las series más influyentes de la televisión contemporánea. La serie consta de nueve temporadas y 180 episodios con una duración aproximada de 20 minutos. La NBC apostó por el proyecto debido a que sus ejecutivos vieron potencial en el humor observacional desarrollado por Jerry Seinfeld y Larry David, y quisieron evitar que terminara en otra cadena, incluso después de la escasa recepción obtenida por el episodio piloto. Sin embargo, esta serie no llegó a la televisión española hasta septiembre de 1995, emitida por Antena 3, aunque fue cancelada a las pocas semanas debido al poco éxito que tuvo. Unos años más tarde, en junio de 1998, poco después de que se emitiera el último episodio en Estados Unidos, la serie llegó a España, emitida por Canal+.

La serie se ambienta en la ciudad de Nueva York y gira en torno a la vida cotidiana de Jerry Seinfeld y su círculo más cercano, formado por personajes como George Costanza, Elaine Benes y Cosmo Kramer, interpretados por Jason Alexander, Julia Louis-Dreyfus y Michael Richards, respectivamente. Las relaciones entre estos personajes y sus conversaciones constituyen la base del humor de la serie, caracterizado por la observación de situaciones cotidianas y por un marcado componente conversacional y cultural.

A diferencia de otras comedias de situación tradicionales de la época, como *Family Ties* (conocido como *Enredos de familia* en España) o *The Cosby Show* (conocido como *La hora de Bill Cosby* en España), cuyos episodios solían concluir con una moraleja o seguir un desarrollo emocional más marcado, *Seinfeld* se caracteriza por su concepción como una «serie sobre nada», en la que los episodios no siguen necesariamente una estructura narrativa convencional, sino que se construyen a partir de situaciones triviales de la vida diaria. Este planteamiento supone una ruptura con los esquemas clásicos del género, ya que el interés no reside en el desarrollo de grandes tramas, sino en la exploración de comportamientos, conversaciones y conflictos cotidianos.

Cabe señalar que el público objetivo de *Seinfeld* era principalmente un público adulto joven y urbano, especialmente personas de entre 20 y 40 años que pudieran identificarse con las situaciones cotidianas, las relaciones sociales, los problemas y los personajes representados en la serie. Esto se debe en gran medida a que, a diferencia de muchas

sitcoms familiares de la época, *Seinfeld* se centraba en la vida de adultos solteros en la ciudad de Nueva York y en experiencias relacionadas con la amistad, las citas, el trabajo o las normas sociales informales.

El humor de la serie se basa fundamentalmente en la observación de lo cotidiano, la ironía y la exageración de normas sociales implícitas. En este sentido, muchas de las situaciones humorísticas surgen a partir de interacciones sociales aparentemente insignificantes, que se convierten en fuente de conflicto y comicidad. Asimismo, el componente conversacional desempeña un papel central, ya que gran parte del efecto humorístico se construye a través de los diálogos entre los personajes.

Desde el punto de vista lingüístico, *Seinfeld* presenta una notable riqueza en el uso del lenguaje, incluyendo juegos de palabras, ambigüedades, dobles sentidos y referencias culturales propias del contexto sociocultural estadounidense de la época. Estos elementos no solo contribuyen a la construcción del humor, sino que también reflejan aspectos culturales específicos, lo que añade un nivel adicional de complejidad a su traducción.

Además, la serie incorpora con frecuencia referencias intertextuales y culturales que pueden no resultar familiares para un público no estadounidense, lo que plantea dificultades adicionales en su transferencia a otras lenguas. Del mismo modo, el ritmo de los diálogos y la sincronización entre el lenguaje verbal y la acción contribuyen al efecto humorístico, lo que resulta especialmente relevante en el ámbito de la traducción audiovisual.

En consecuencia, *Seinfeld* constituye un objeto de estudio especialmente adecuado para el análisis de la traducción del humor, ya que combina distintos tipos de elementos humorísticos, lingüísticos, culturales y pragmáticos, cuya adaptación a la lengua meta requiere una toma de decisiones compleja por parte del traductor.

Estas particularidades se tendrán en cuenta en el análisis posterior, centrado en la traducción del humor en las versiones doblada y subtitulada al español de España.

4. Análisis comparativo

En este apartado se llevará a cabo el análisis de la traducción del humor en la serie *Seinfeld*, con el objetivo de examinar cómo se trasladan los distintos elementos

humorísticos y desafíos del texto original a la lengua meta en las versiones doblada y subtitulada al español de España.

Para ello, se seleccionarán una serie de fragmentos representativos en los que el humor desempeña un papel relevante, prestando especial atención a aquellos casos en los que intervienen elementos como juegos de palabras, referencias culturales o recursos pragmáticos. A partir de estos ejemplos, se analizarán las soluciones adoptadas en cada modalidad de traducción, con el fin de identificar las técnicas empleadas y evaluar en qué medida se mantiene el efecto humorístico del texto original.

Asimismo, el análisis tendrá en cuenta las restricciones propias de cada modalidad, como la sincronización en el doblaje o las limitaciones de espacio en la subtitulación, con el objetivo de valorar su influencia en las decisiones traductoras. De este modo, se pretende comparar ambas modalidades y analizar qué estrategias resultan más eficaces en la transferencia del humor en el ámbito audiovisual.

En el caso del doblaje, se analizará la traducción realizada por María José Aguirre de Cárcer, responsable de la adaptación al español de toda la serie. Por su parte, la subtitulación de los episodios seleccionados ha sido realizada por distintos traductores, cuyos nombres han podido corroborarse a través de los créditos disponibles en Netflix y de la base de datos de la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España (ATRAE). En concreto, Jordi Sasplugas figura como responsable de la subtitulación de los episodios *The Apartment*, *Male Unbonding* y *The Statue*; Francisco Cortés, del episodio *The Yada Yada*; Carlos Méndez, de *The Red Dot*; Íñigo Apalategui, de *Serenity Now*; y Naiara Bitorika Sánchez, de *The Caddy*. Esta diversidad de traductores puede influir igualmente en las distintas soluciones traductológicas observadas a lo largo del análisis. Conviene señalar que tanto el doblaje como la subtitulación analizados corresponden a las versiones disponibles en Netflix a fecha de 21 de mayo de 2026.

4.1 Análisis 1

El primer fragmento analizado pertenece al episodio 5 de la segunda temporada de *Seinfeld*, titulado originalmente *The Apartment* y traducido al español de España como *El apartamento*. En este episodio, Jerry informa a su amiga Elaine de la disponibilidad de

un apartamento disponible en su edificio, lo que da lugar a diversas situaciones humorísticas basadas en el tema de la vivienda y la convivencia.

El fragmento seleccionado presenta una situación comunicativa particular en la que intervienen tres personajes con diferentes competencias lingüísticas: uno de ellos se expresa en español, otro personaje habla inglés, pero comprende el español, mientras que Jerry únicamente entiende el inglés. Esta configuración genera un efecto humorístico basado en el contraste lingüístico y en la asimetría en la comprensión entre los interlocutores, lo que resulta especialmente relevante desde el punto de vista de la traducción.

Como puede observarse, la principal dificultad en la traducción de este fragmento radica en la coexistencia de distintas lenguas en el texto original, ya que uno de los personajes se expresa en español mientras que los demás lo hacen en inglés. En las versiones traducidas, sin embargo, todos los personajes tienden a expresarse en la lengua meta, lo que plantea un problema traductológico significativo. En este sentido, el traductor debe decidir cómo reproducir la falta de comprensión entre los interlocutores, que constituye la base del efecto humorístico.

Entre las posibles soluciones se encuentran la conservación del uso del español por parte del personaje hispanohablante o la introducción de estrategias alternativas que permitan simular dicha incomprensión, como el uso de un registro marcado o de elementos léxicos no reconocibles para el protagonista. En cualquier caso, el objetivo es mantener el contraste lingüístico y la asimetría comunicativa presentes en el texto original, de los que depende la comicidad de la escena.

Como se ha mencionado anteriormente, en el fragmento original el efecto humorístico se basa en la coexistencia de dos lenguas (inglés y español) y en la asimetría en la comprensión entre los personajes. Harold y Manny son los encargados del edificio: Harold habla inglés y comprende el español, mientras que Manny se expresa únicamente en español, aunque aparentemente comprende el inglés. Frente a ellos, Jerry y Kramer, vecinos y propietarios de apartamentos en el edificio, solo hablan inglés.

A continuación, se presenta el fragmento seleccionado, dividido en versión original, doblaje y subtitulación, con el fin de analizar las decisiones traductológicas adoptadas en cada caso.

Original	(A loud argument erupts in the hallway between Harold and Manny, the building supervisors) HAROLD: No, I'm not going up there. MANNY: (Manny screams out something in Spanish) *¡Ese piso te pertenece a ti! No me eches el muerto a mí.* JERRY: Harold and Manny. HAROLD: I'm not going. (Manny says something in Spanish, Jerry goes out into the hall) MANNY: *Óyeme, tú eres el amiguito de la vieja. Tú le comías los* cheesecakes, *los* straw, *los* cookies… JERRY: Boys, boys. HAROLD: Oh, Jerry. JERRY: I slid the rent under your door, Harold. Did you get it? HAROLD: Yeah, yeah… Hey, Jerry, would you like anything from Mrs. Hudwalker's apartment? MANNY: (Manny starts yelling at Harold in Spanish) *¡Tú eres bobo! ¡Esas cosas no son tuyas!* HAROLD: I was only joking. (To Jerry) He thinks I'm going to give you Mrs. Hudwalker's things. MANNY: *Se las ofreciste.* HAROLD: We have to go up there now and clean the apartment. It's a good thing her rent was overdue. She'd be rotting up there for a month. JERRY: She died? Mrs. Hudwalker died? HAROLD: Ninety-four years old. I found her yesterday. She didn't have a wig on. It was horrifying. MANNY: *Eso no se le dice a un cliente. ¡Se va a creer que estamos en una casa de muertos!* HAROLD: (To Manny) What's the matter with you?! I'm talking. So, Jerry, you know anyone who needs an apartment? JERRY: Are you kidding? You know my friend Elaine?

	HAROLD: Oh yeah, I like her. She always says "hello" to me. JERRY: It's not promised to anyone? 'Cause she would take it in a second. HAROLD: Well, Manny wanted it for his brother, but he got deported. MANNY: *¿Cómo que* deported? *Eso fue un pequeño* misunderstanding *con el departamento de inmigración*. HAROLD: What's the difference? It's true. JERRY: So, it's okay? I could just tell her she can have it? HAROLD: Sure, sure. She's getting a bargain, too. It's only four hundred dollars a month. MANNY: *¡400 dólares, tú estás loco! ¡Eso vale mucho más, eso está regalado!* HAROLD: Okay. MANNY: *¡Óyeme, el dueño te va a matar!* HAROLD: Okay! (Jerry goes back to his apartment, passing Kramer on the way) KRAMER: (Talking about his hair) Hey, Harold, what do you think? HAROLD: Manny, look, Kramer put mousse in his hair. MANNY: *Qué mousse ni qué mousse… Eso está peor. Mucho más malo.* KRAMER: (Not knowing what Manny said) Thanks. …
Doblaje	HAROLD: ¡No pienso subir ahí! MANNY: ¡Ese piso te pertenece a ti! No me eches el muerto a mí. JERRY: Harold y Manny. HAROLD: ¡No subo! (Jerry sale al pasillo) MANNY: ¡Tú eres el amigo de la vieja! Tú le compraste los chicles, los pasteles, las galletas… JERRY: Vale, vale. HAROLD: ¡Qué hay, Jerry!

	JERRY: Te metí lo del alquiler por debajo de la puerta. HAROLD: Sí, lo tengo… Oye, ¿quieres algo del piso de la señorita Hudwalker? MANNY: ¡Tú eres bobo! ¡Esas cosas no son tuyas! HAROLD: Estaba bromeando. (A Jerry) Cree que te voy a regalar las cosas de esa mujer. MANNY: Se las ofreciste. HAROLD: Tenemos que subir a limpiar el piso, ¿sabes? Menos mal que me debía el alquiler, si no habría estado ahí pudriéndose hasta que se cumpliera el mes. JERRY: ¿Se ha muerto la señorita Hudwalker? HAROLD: Tenía noventa y cuatro años. Ayer subí y me la encontré. Estaba sin peluca. Fue aterrador. MANNY: Eso no se le dice a un cliente. ¡Va a creer que estamos en una casa de muertos! HAROLD: (A Manny) Pero, ¿qué pasa? ¡Estoy hablando yo! Bueno, Jerry, ¿sabes de alguien que necesite un piso? JERRY: Sí, claro. ¿Conoces a mi amiga Elaine? HAROLD: Sí, me cae bien. Siempre me saluda al pasar. JERRY: Si no te has comprometido con nadie, ella se lo quedaría al instante. HAROLD: Bueno, Manny lo quería para su hermano, pero lo han deportado. MANNY: ¿Cómo que deportado? Eso fue un malentendido con el departamento de inmigración. HAROLD: ¿Y qué diferencia hay? JERRY: ¿De acuerdo entonces? ¿Le digo que puede quedárselo? HAROLD: Claro, claro. Y además es una ganga. Solo cuesta 400 dólares al mes. MANNY: ¡Cómo 400, tú estás loco! ¡Eso vale mucho más y está regalado! HAROLD: Vale ya. MANNY: ¿Quieres arruinar tu negocio? HAROLD: ¡Vale ya!

	(Jerry vuelve a su apartamento y Kramer pasa por el pasillo) KRAMER: (Hablando sobre su pelo) Oye, Harold, ¿qué te parece?, eh. HAROLD: Manny, mira. Kramer se ha puesto gomina en el pelo. MANNY: Qué gomina ni qué gomina… Habrá estado malo y no se ha lavado. KRAMER: Gracias. …
Subtitulación	HAROLD: ¡No! ¡No subiré allí! JERRY: Harold y Manny. (Manny grita y Jerry sale al pasillo) JERRY: Chicos, chicos. HAROLD: ¡Ah, Jerry! JERRY: Deslicé el alquiler por debajo de tu puerta. ¿Lo cogiste? HAROLD: Jerry, ¿te gustaría algo del piso de la señora Hudwalker? MANNY: HAROLD: Solo bromeaba. (A Jerry) Cree que te voy a dar las cosas de Hudwalker. MANNY: HAROLD: Tenemos que limpiar el piso. Menos mal que le tocaba pagar. Si no, se habría podrido allí. JERRY: ¿Ha muerto la señora Hudwalker? HAROLD: Noventa y cuatro años. La encontré ayer. No llevaba su peluca. Fue espeluznante. MANNY: HAROLD: (A Manny) ¿Qué te pasa? ¡Estoy hablando! ¿Sabes de alguien que necesite piso? JERRY: ¿Conoces a mi amiga Elaine? HAROLD: Ah, sí. Me cae bien. Siempre me saluda. JERRY: ¿Lo tienes comprometido? Ella lo aceptaría ¡ya! HAROLD: Manny lo quería para su hermano, pero lo deportaron.

	MANNY: HAROLD: ¿Qué más da? Es verdad. JERRY: Entonces, ¿puede quedárselo? HAROLD: Claro. Y consigue un chollo. Solo son 400 dólares al mes. MANNY: HAROLD: Vale. MANNY: ¿Quieres arruinar tu negocio? HAROLD: Vale. (Jerry vuelve a su apartamento y Kramer pasa por el pasillo) KRAMER: (Hablando sobre su pelo) Hola, Harold. ¿Qué opinas? HAROLD: Manny, mira. Kramer se ha puesto "mousse" en el pelo. MANNY: KRAMER: Gracias. …

Como hemos mencionado anteriormente, en el fragmento original, el efecto humorístico se basa en la coexistencia de dos lenguas (inglés y español) y en la asimetría en la comprensión entre los personajes. Mientras que Manny se expresa en español, Harold comprende lo que dice y responde en inglés y Jerry no entiende nada de español. Esta situación genera un contraste comunicativo que da lugar a múltiples momentos humorísticos, especialmente cuando otros personajes reaccionan a las intervenciones de Manny sin que Jerry pueda interpretar su contenido. Asimismo, el humor se refuerza mediante el uso de expresiones coloquiales y comentarios irónicos por parte de Manny, que el espectador sí comprende (en el caso de la versión original, a través de subtítulos), pero que permanecen inaccesibles para Jerry.

En la versión doblada, se opta por conservar el uso del español en las intervenciones de Manny, lo que permite mantener el contraste lingüístico del original. No obstante, se introducen ciertas adaptaciones léxicas, como la traducción de elementos originalmente en inglés («cheesecakes», «cookies») a referentes más naturales en español («pasteles», «galletas»), lo que contribuye a la naturalidad del discurso. Cabe destacar que la traducción de estos términos, que en la versión original el personaje hispanohablante

pronunciaba en inglés pese a expresarse en español, provoca la pérdida del contraste lingüístico presente en la obra original.

Sin embargo, esta solución presenta una limitación relevante desde el punto de vista humorístico. Al trasladarse todo el diálogo a la lengua meta, se diluye en gran medida la percepción de la asimetría lingüística entre los personajes, ya que el espectador percibe que todos comparten el mismo código lingüístico. En consecuencia, el efecto cómico basado en la falta de comprensión por parte de Jerry se ve parcialmente atenuado. En este sentido, podría haberse recurrido a otras estrategias que permitieran reforzar dicha asimetría, como el uso de un registro marcadamente coloquial, la introducción de rasgos dialectales o el empleo de expresiones propias de variedades del español menos accesibles para el público meta (español de España). Este tipo de soluciones habría contribuido a reproducir, al menos parcialmente, la distancia comunicativa presente en el texto original y, con ello, a preservar de forma más eficaz el efecto humorístico.

Por su parte, en la subtitulación se opta por no trasladar las intervenciones en español de Manny, que no aparecen reflejadas en los subtítulos. Esta decisión puede explicarse por el hecho de que el público meta comprende directamente el contenido de dichas intervenciones, lo que hace innecesaria su transcripción y responde, por tanto, a una adaptación al contexto de recepción. No obstante, conviene señalar que esta solución puede generar cierta sensación de desconcierto en el espectador, ya que la ausencia de subtítulos en determinados momentos puede provocar una ruptura en la continuidad visual de la lectura y exigir una mayor atención al canal auditivo.

En comparación con el doblaje, la subtitulación presenta una mayor reducción de contenido, derivada de las restricciones propias de esta modalidad. No obstante, el efecto humorístico del fragmento se conserva en gran medida, ya que la comicidad no depende de la incomprensión por parte del espectador, sino de la falta de comprensión de Jerry dentro de la escena. En este sentido, la asimetría comunicativa entre los personajes se mantiene, puesto que Jerry continúa sin entender las intervenciones de Manny.

Por el contrario, en la versión doblada se produce una situación menos verosímil desde el punto de vista comunicativo, ya que, aunque todos los personajes se expresan en la misma lengua, se mantiene artificialmente la falta de comprensión por parte de Jerry. Esta solución puede interpretarse como un intento de preservar la dinámica del original,

pero genera cierta incoherencia pragmática que puede afectar a la percepción del espectador.

Otro aspecto destacable es el cambio de sentido que se produce en el uso del verbo al principio de este fragmento. En la versión original, Manny acusa a Harold de «comerse» los productos de la anciana, mientras que el doblaje transforma esta idea en el hecho de «comprarlos». Esta modificación suaviza el tono de reproche presente en el original y altera parcialmente la relación implícita entre los personajes.

En conjunto, puede afirmarse que ambas modalidades presentan limitaciones a la hora de trasladar el efecto humorístico original, si bien la subtitulación logra preservar en mayor medida la lógica interna de la escena, mientras que el doblaje, pese a mantener el contraste lingüístico, introduce ciertas incoherencias pragmáticas que pueden afectar a la verosimilitud del intercambio comunicativo.

4.2 Análisis 2

El siguiente fragmento pertenece al episodio 4 de la primera temporada, titulado originalmente *Male Unbonding* y traducido al español de España como *Enemistad masculina*, en el que el humor se construye a partir de situaciones sociales incómodas, más específicamente en torno a la relación de Jerry con un amigo de la infancia que intenta retomar el contacto de forma insistente, pese al rechazo implícito del protagonista. En este contexto, uno de los elementos humorísticos analizados se basa en una referencia cultural concreta, que presenta un especial interés desde el punto de vista traductológico debido a las diferencias entre la versión original y la doblada, así como al carácter más literal de la subtitulación.

A continuación, se presenta el fragmento seleccionado, dividido en versión original, doblaje y subtitulación:

Original	GEORGE: Oh. Who is this guy? JERRY: His name is Joel Horneck. He lived like three houses down from me when I grew up. He had a Ping Pong table. We were friends. Should I suffer the rest of my life because I like to play Ping Pong? I was ten. I would've been friends with Stalin if he had a Ping Pong table… he's so self-involved.

	…
Doblaje	GEORGE: Ah. ¿Quién es ese tío? JERRY: Se llama Joel Horneck. Vivía muy cerca de mi casa cuando éramos pequeños. Tenía una mesa de ping-pong. Éramos amigos. ¿Y tengo que sufrir el resto de mi vida porque me gustaba jugar al ping-pong? Tenía diez años. Habría sido amigo de Hitler si hubiera tenido una mesa de ping-pong. Es un tipo tan egocéntrico. …
Subtitulación	GEORGE: ¿Quién es este tío? JERRY: Se llama Joel Horneck. Vivía a tres casas de la mía. Tenía una mesa de ping-pong. Éramos amigos. ¿Debo sufrir el resto de mi vida porque me gusta jugar a ping-pong? ¡Tenía diez años! Habría sido amigo de Stalin de haber tenido mesa de ping-pong. Qué egocéntrico es. …

En el fragmento original, el efecto humorístico se construye a partir de una hipérbole basada en una referencia cultural concreta. Jerry exagera su argumento afirmando que, siendo niño, habría sido amigo incluso de una figura históricamente negativa como Stalin si este hubiera tenido una mesa de ping-pong. El humor surge, por tanto, del contraste entre la inocencia infantil y la gravedad de la figura mencionada, lo que genera un efecto cómico basado en la desproporción y la incongruencia.

Desde el punto de vista traductológico, este elemento plantea una dificultad relacionada con la transferencia de referencias culturales, ya que el impacto humorístico depende en gran medida del reconocimiento inmediato de la figura mencionada por parte del espectador.

En la versión doblada, se opta por sustituir la referencia de Stalin por la de Hitler, lo que constituye un claro ejemplo de la técnica de adaptación. Este cambio puede explicarse por las diferencias en la carga simbólica y en el grado de reconocimiento de ambas figuras en distintos contextos culturales. Mientras que Stalin, aunque históricamente relevante, puede no generar una respuesta tan inmediata en el público general, Hitler se asocia de forma más directa en el contexto europeo con una imagen claramente negativa y

ampliamente reconocible. De este modo, la sustitución permite reforzar el impacto humorístico del enunciado, ya que el espectador identifica de manera más rápida la exageración implícita en la afirmación. Así, aunque se altera el referente original, se mantiene la intención comunicativa del fragmento, basada en la hipérbole y en la asociación con una figura históricamente negativa.

Por su parte, en la subtitulación se conserva la referencia original a Stalin, lo que implica una traducción más literal. Esta solución respeta el contenido del texto original, pero puede presentar una ligera disminución en el impacto humorístico si el referente no resulta igual de inmediato para el público meta. No obstante, el efecto cómico se mantiene en gran medida gracias a la estructura hiperbólica del enunciado y al contraste implícito en la situación. Esta mayor fidelidad puede explicarse, en parte, por las características propias de la subtitulación, ya que el discurso original permanece accesible a través del canal auditivo. En este sentido, el espectador puede percibir posibles discrepancias entre el audio y el subtítulo, lo que tiende a limitar el grado de adaptación y favorece soluciones más próximas al texto original.

Asimismo, puede observarse que la versión subtitulada presenta en algunos casos una formulación menos natural desde el punto de vista del español, lo que puede estar relacionado con la tendencia a mantener una mayor proximidad al texto original o al espacio limitado de esta modalidad. Esta mayor literalidad, unida a las restricciones propias de la subtitulación, puede dar lugar a estructuras que, si bien resultan comprensibles, no siempre se ajustan plenamente a las convenciones discursivas de la lengua meta. (Por ejemplo: Habría sido amigo de Stalin de haber tenido mesa de ping-pong.)

En conjunto, puede observarse cómo el doblaje prioriza la eficacia comunicativa mediante la adaptación cultural, mientras que la subtitulación opta por una mayor fidelidad al texto original. Ambas soluciones resultan válidas, si bien responden a estrategias traductoras diferentes en función de los objetivos y limitaciones de cada modalidad.

4.3 Análisis 3

El siguiente fragmento analizado pertenece al episodio 6 de la segunda temporada, titulado originalmente *The Statue*, traducido al español de España como *La estatua*, en el

que el humor se construye a partir de una situación cotidiana que deriva en un conflicto entre los personajes. En concreto, la escena gira en torno a una estatua perteneciente al abuelo de Jerry, que resulta ser idéntica a otra que George rompió durante su infancia, lo que genera una carga emocional y cómica en torno al objeto.

A partir de esta situación, surge un conflicto entre George y Kramer, ya que ambos desean quedarse con la estatua. Este planteamiento da lugar a una interacción en la que el humor se articula mediante el diálogo y la toma de decisiones, lo que resulta especialmente relevante desde el punto de vista traductológico.

A continuación, se presenta el fragmento seleccionado, dividido en versión original, doblaje y subtitulación:

Original	KRAMER: C'mon, George. I saw it first. GEORGE: No, Kramer. I have to have this statue. KRAMER: No, I got dibs! GEORGE: What? No dibs! I need this statue. C'mon, give it! JERRY: (Stepping in) Spread out, spread out you numbskulls. Why don't you just settle it like mature adults? KRAMER: Potato man! GEORGE: No, no, no potato man… Inka-dink. (Kramer and George both visibly add up in their heads to see who would lose if Inka-Dink was the way to go) KRAMER: Okay... start with me. GEORGE: Yeah, good, good. (Jerry begins the childish choosing game of Inka-dink, pointing alternately between Kramer and George with every syllable) JERRY: Inka-dink, a bottle of ink. The cork fell out, and you stink. Not because you're dirty, not because you're clean - just because you kissed the girl behind the magazine… (He lands on Kramer, then completes the rhyme) And you are it! (Lands on George) KRAMER: What?! Wait a minute. No, no, no. What are you doing? No, no, oh, oh, okay. He's out. I get it. GEORGE: No, no, no, no… I'm "it". I win.

	JERRY: No, he's it. He wins. "It" is good. KRAMER: Do over - start with him. JERRY: No, no, no, come on, Kramer. Now, you got the socks. (Kramer tosses the statue to George) KRAMER: Alright, you can have it. Okay, I'm gonna take the suit, and the shoes, and the hat. JERRY: Alright, c'mon. Let's go. KRAMER: Hey, I'll look like Joe Friday in Dragnet. (Hums out the theme song) GEORGE: (In shock) I can't believe I won at Inka-dink. JERRY: Come on, let's go. (They go to the door. George sets the statue down) Aren't you gonna take it? GEORGE: No, no, no, I don't want to carry it around all night. I'll pick it up later. JERRY: (To Kramer) What about your stuff? KRAMER: Oh, uh, well - okay. (Balls up the clothes he just got, and throws them into his apartment, and leaves) JERRY: Alright, let's go. Hey, you know, you owe me one. GEORGE: What? JERRY: The Inka-dink… you were "It". GEORGE: "It"'s bad? JERRY: "It" very bad. …
Doblaje	KRAMER: Vamos, George. Yo la vi primero. GEORGE: ¿Cómo? No, Kramer. Esta figurita me la llevo yo. KRAMER: ¡Te daré dinero! GEORGE: ¡No quiero dinero! ¡Quiero la figurita! Vamos, dámela. JERRY: ¡Basta ya! ¡Quietos! Vale ya de hacer memeces. ¿Por qué no lo solucionáis como dos personas adultas? KRAMER: ¡Pares o nones! GEORGE: No, no, pares o nones no. Pinto pinto.

	(Kramer y George hacen cálculos mentalmente de forma evidente para ver quién perdería si pinto pinto fuera la opción elegida) KRAMER: Muy bien... Vale, pero empieza por mí. GEORGE: Sí, vale, vale. (Jerry empieza el juego infantil de elegir pinto pinto, señalando alternativamente a Kramer y a George con cada sílaba) JERRY: Pinto pinto, gorgorito. Saca la mano de veinticinco. En qué lugar, en Portugal. En qué calleja, en la moraleja. Esconde la mano que viene la vieja. (Le toca a Kramer, y luego termina la rima) ¡Te toca a ti! (Le toca a George) KRAMER: Un momento, un momento. No, no, no. ¿Qué estás haciendo? No, no, eh, eh. Bueno, vale. Él está eliminado, yo gano. GEORGE: No, no, no, no, no. Me la quedo yo, he ganado. JERRY: No, le ha tocado. Ha ganado. Es lo justo. KRAMER: Repítelo, pero empieza por él. JERRY: No, no, no, no, vamos, Kramer. Tú ya tienes los calcetines. (Kramer le lanza la estatua a George) KRAMER: Muy bien, quédatela. Bueno, me llevaré el traje, y los zapatos y el sombrero. JERRY: Vale, venga. Vámonos. KRAMER: Eh, soy como Bogart en *Casa Blanca*. (Tararea la canción principal) GEORGE: (Sorprendido) Qué afortunado soy en el juego, ¿verdad? JERRY: Venga, vámonos. GEORGE: Sí, sí. (Van hacia la puerta. George deja la estatua) JERRY: ¿No te la llevas? GEORGE: No quiero cargar con ella toda la noche. La recogeré luego. JERRY: (A Kramer) ¿Qué pasa con tus cosas? KRAMER: Oh, uh, espera. (Hace una bola con la ropa que acaba de coger, la lanza dentro de su apartamento y se va) JERRY: Muy bien, venga. Oye, sabes que me debes una. GEORGE: ¿Por qué? JERRY: ¿Cómo que «por qué»? Ibas a perder.

	GEORGE: ¿No me digas? JERRY: Si pierdes siempre. …
Subtitulación	KRAMER: Vamos, yo la vi primero. GEORGE: Kramer. tengo que quedármela. KRAMER: Tengo derechos. GEORGE: Necesito la figura. ¡Dámela! JERRY: Separaos. Seréis bobos. ¿Por qué no lo arregláis como adultos maduros? KRAMER: Pares y nones. GEORGE: No, no. Pares y nones, no. Pito pito. (Kramer y George hacen cálculos mentalmente de forma evidente para ver quién perdería si pito pito fuera la opción elegida) KRAMER: Bien. Sí, empieza conmigo. GEORGE: Sí, bien. (Jerry empieza el juego infantil de elegir pito pito, señalando alternativamente a Kramer y a George con cada sílaba) JERRY: *Pito pito, colorito. ¿Dónde vas tú tan bonito? No porque seas sucio. No porque seas limpio. Porque besaste a una chica. Detrás de la revista*. (Le toca a Kramer, y luego termina la rima) *Pim, pam, fuera*. (Le toca a George) KRAMER: Espera. No. ¿Qué haces? No. Ah, bien. Vale. Él queda fuera, es para mí. GEORGE: No. Es para mí. Yo gano. JERRY: No. Él se la queda. Él gana. Está bien. KRAMER: Otra vez. Empieza con él. JERRY: No. Vamos, Kramer. Tú tienes los calcetines. (Kramer le lanza la estatua a George) KRAMER: Vale, puedes quedártela. Bien. Me llevaré el traje… Y los zapatos y el sombrero. JERRY: Vámonos. KRAMER: Eh, parezco Joe Friday en *Dragnet*. (Tararea la canción principal)

	GEORGE: (Sorprendido) No puedo creer que haya ganado un pito pito. JERRY: Venga, vamos. GEORGE: Sí. JERRY: ¿No te la llevas? (Van hacia la puerta. George deja la estatua. GEORGE: No quiero llevarla por ahí. La recogeré después. JERRY: (A Kramer) ¿Y tus cosas? KRAMER: Vale. (Hace una bola con la ropa que acaba de coger, la lanza dentro de su apartamento y se va) JERRY: Venga. Eh. Ya sabes, me debes una. GEORGE: ¿Qué? JERRY: El pito pito. Te tocó fuera. GEORGE: ¿Eso es malo? JERRY: Es muy malo. …

En el fragmento original, el efecto humorístico se construye a partir de una referencia a un juego infantil de selección, concretamente la rima «Inka-dink», utilizada para decidir de manera arbitraria entre dos opciones. El humor se basa tanto en el carácter infantil del procedimiento como en el contraste entre este y la situación de los personajes, que, siendo adultos, recurren a un mecanismo propio de la infancia para resolver un conflicto. Asimismo, el efecto cómico se refuerza mediante la incongruencia y la seriedad con la que los personajes aplican esta lógica aparentemente absurda.

Desde el punto de vista traductológico, este fragmento plantea una dificultad evidente, ya que la rima original carece de un equivalente directo en la lengua meta. En consecuencia, se recurre a una solución funcionalmente equivalente, como «pinto pinto» en el doblaje o «pito pito» en la subtitulación, que permiten reproducir la función y el valor humorístico del elemento original.

En la versión doblada, además de la adaptación de la rima infantil mediante «pinto pinto», se introducen otros cambios en referencias culturales, como la sustitución de «Joe Friday in *Dragnet*» por «Bogart en *Casablanca*». Este tipo de modificación responde igualmente a una estrategia de adaptación cultural, mediante la cual se reemplazan referentes menos reconocibles para el público meta por otros más familiares y con una mayor carga simbólica. En este caso, la figura de Bogart resulta más fácilmente

identificable en el contexto cultural español, lo que permite mantener el efecto humorístico asociado a la referencia.

La elección de «pinto pinto» en el doblaje contribuye a reforzar la naturalidad del diálogo, ya que se trata de una fórmula ampliamente asentada en la tradición oral infantil española. Esta solución permite reproducir no solo la función del original, sino también su fluidez y adecuación al registro coloquial del discurso.

Por su parte, en la subtitulación se respeta la referencia cultural de Joe Friday porque los espectadores pueden escuchar el audio original. Sin embargo, se opta por la variante «pito pito» para traducir el «inka-dink», que, aunque cumple una función similar, presenta una formulación más breve y simplificada. Esta elección puede explicarse no solo como una variante dentro de las fórmulas infantiles de la lengua meta, sino también por las restricciones propias de la subtitulación, que favorecen soluciones más concisas y fácilmente procesables por el espectador. Sin embargo, puede observarse que la versión subtitulada mezcla la fórmula tradicional española del «pito pito» con la versión utilizada por Jerry en el original, lo que genera una expresión poco natural y difícilmente reconocible para un hablante nativo de español, provocando así una pérdida significativa del efecto humorístico presente en el texto original.

Asimismo, resulta especialmente relevante analizar la resolución del juego, ya que constituye el *punch line* del fragmento. En la versión original, el resultado se expresa mediante la fórmula «you are it», cuyo valor depende del conocimiento previo del juego y de su interpretación dentro del contexto. Este elemento presenta una cierta ambigüedad que contribuye al efecto humorístico, especialmente en la confusión posterior entre los personajes.

En la versión doblada, esta expresión se traduce como «te toca a ti», lo que supone una explicitación del significado implícito en el original. Esta solución facilita la comprensión por parte del espectador y mantiene la ambigüedad del original, que da lugar a una discusión humorística sobre si el hecho de que le haya tocado a George constituye algo positivo o negativo. No obstante, la traductora opta por desplazar el foco humorístico desde dicha ambigüedad hacia una idea recurrente asociada al personaje de George, quien suele acabar perdiendo o salir perjudicado. Esta solución puede considerarse acertada

teniendo en cuenta la caracterización del personaje, aunque se aleja del planteamiento original y de la posibilidad de explotar el doble sentido propio del juego infantil.

La subtitulación se opta por la fórmula «pim, pam, fuera», propia de los juegos infantiles en español. Esta elección implica una adaptación más libre, en la que se prioriza la equivalencia funcional frente a la formal. Si bien esta solución modifica la estructura del original, mantiene el carácter lúdico del enunciado y permite reproducir el efecto humorístico en el contexto de la lengua meta, a diferencia de la solución adoptada por la versión doblada.

En conjunto, puede observarse cómo tanto el doblaje como la subtitulación recurren a la adaptación cultural para trasladar el efecto humorístico del original, si bien lo hacen de manera distinta en función de las características de cada modalidad. Mientras que el doblaje prioriza la naturalidad y la fluidez del discurso mediante el uso de fórmulas plenamente asentadas en la cultura meta, la subtitulación opta por soluciones más concisas y económicas, condicionadas por sus propias restricciones. No obstante, en ambos casos se logra preservar la función del elemento humorístico, lo que pone de manifiesto la eficacia de la adaptación como estrategia en la traducción del humor.

4.4 Análisis 4

El siguiente fragmento pertenece al episodio 19 de la octava temporada, titulado originalmente *The Yada Yada* y traducido al español de España como *Bla, bla, bla*, en el que el humor se construye principalmente a través del lenguaje y de las implicaturas conversacionales. La expresión «yada yada» funciona como un mecanismo discursivo mediante el cual los personajes omiten información deliberadamente, generando un efecto humorístico basado en la elipsis, la repetición y la complicidad con el espectador. Desde el punto de vista traductológico, este elemento resulta especialmente interesante, ya que su significado depende en gran medida del contexto pragmático y de las connotaciones culturales asociadas a la expresión original.

A continuación, se presenta uno de los fragmentos seleccionados, dividido en versión original, doblaje y subtitulación Para contextualizar la escena, conviene señalar que el personaje de Marcy, la nueva pareja de George, ha introducido previamente la expresión «yada yada», motivo por el cual George decide utilizarla durante la conversación.

Fragmento 1:

Original	MARCY: So I'm on 3rd Avenue, mindin' my own business, and, yada yada yada, I get a free massage and a facial. GEORGE: What a succinct story. MARCY: I'm surprised you drive a Cadillac. GEORGE: Oh, it's not mine. It's my mother's. MARCY: Are you close with your parents? GEORGE: Well, they gave birth to me, and, yada yada... MARCY: Yada what? GEORGE: Yada yada yada... …
Doblaje	MARCY: Así que voy por la Tercera Avenida pensando en mis cosas y, bla bla bla, bla bla bla, y consigo una limpieza de cutis gratis. GEORGE: ¡Hala! Que historia más concisa. MARCY: Me sorprende que conduzcas un Cadillac. GEORGE: Es que no es mío, es de mi madre. MARCY: Ah. ¿Te llevas bien con tus padres? GEORGE: Bueno… Me dieron la vida y bla bla bla, bla bla bla… MARCY: ¿Bla bla bla qué? GEORGE: Bla bla bla, bla bla bla y olé. …
Subtitulación	MARCY: Estaba en la Tercera Avenida, y "bla, bla, bla". Me dieron gratis un masaje y una limpieza facial. GEORGE: Qué historia tan concisa. MARCY: Me sorprende que conduzcas un Cadillac. GEORGE: No es mío, es de mi madre. MARCY: ¿Te llevas bien con tus padres? GEORGE: Bueno, me trajeron a este mundo y… "bla, bla". MARCY: ¿"Bla, bla" qué? GEORGE: Bla, bla, bla. …

Fragmento 2:

Original	GEORGE: Well, we were engaged to be married, uh, we bought the wedding invitations, and, uh, yada yada yada, I'm still single. MARCY: So what's she doing now? GEORGE: Yada. MARCY: I get it. GEORGE: I love talking to you. MARCY: Speaking of ex's, my old boyfriend came over late last night, and, yada yada yada, anyway. I'm really tired today. …
Doblaje	GEORGE: Bueno, así que ya nos íbamos a casar, eh… Compramos las invitaciones de boda y… bla, bla, bla, bla, bla, sigo soltero. MARCY: ¿Y qué hace ella ahora? GEORGE: Bla bla bla. MARCY: Lo cojo. GEORGE: Es que me encanta hablar contigo. MARCY: A mí también. Pues hablando de los ex. Mi último novio vino a casa anoche y, bla bla bla, bla bla bla, en fin, que hoy estoy hecha polvo. …
Subtitulación	GEORGE: Bueno, nos comprometimos, compramos las invitaciones para la boda y "bla, bla, bla", sigo soltero. MARCY: ¿Qué hace ella ahora? GEORGE: "Bla". MARCY: Ya lo entendí. GEORGE: Me encanta hablar contigo. MARCY: A mí también. Hablando del pasado, mi exnovio vino a casa anoche y "bla, bla, bla". Hoy estoy muy cansada …

En ambos fragmentos, el humor se construye a partir del uso reiterado de la expresión «yada yada yada», utilizada por los personajes para omitir deliberadamente parte de la información dentro de una conversación. El efecto humorístico surge de la implicatura generada por dicha omisión, ya que el espectador debe inferir el contenido que se evita

mencionar. Asimismo, la comicidad se refuerza mediante la repetición constante de la expresión y la naturalidad con la que los personajes incorporan este mecanismo a la conversación cotidiana.

Desde el punto de vista traductológico, la principal dificultad reside en trasladar una expresión altamente marcada desde el punto de vista pragmático y cultural. «Yada yada yada» constituye una fórmula muy reconocible en inglés para resumir, omitir o evitar información irrelevante o incómoda, por lo que la traducción debe encontrar un equivalente que reproduzca tanto su función discursiva como su efecto humorístico.

Tanto en el doblaje como en la subtitulación se opta por sustituir la expresión original por «bla bla bla», una solución funcionalmente equivalente y ampliamente reconocible en español. Esta elección permite mantener la idea de omisión discursiva presente en el original y conservar el carácter repetitivo del recurso humorístico. Además, la fórmula seleccionada resulta natural dentro de la oralidad coloquial del español, lo que favorece la fluidez de los diálogos.

Resulta especialmente relevante el segundo fragmento, en el que el humor depende casi por completo de la información omitida. Cuando Marcy afirma que su exnovio fue a visitarla la noche anterior y añade «yada yada yada», el espectador infiere implícitamente lo ocurrido a continuación gracias al contexto y a la frase posterior («I'm really tired today»). El efecto cómico surge precisamente de esa elipsis y de la complicidad establecida con el receptor, que completa mentalmente la información ausente.

En conjunto, ambas traducciones logran preservar el mecanismo humorístico principal del original mediante el uso de un equivalente funcional claramente asentado en la lengua meta. Sin embargo, el doblaje presenta una mayor libertad creativa y una oralidad más marcada, mientras que la subtitulación tiende a soluciones más económicas y cercanas al texto fuente, condicionadas por las características propias del medio audiovisual.

En este sentido, el humor no se genera únicamente a través del diálogo explícito, sino también mediante la participación activa del espectador, que debe reconstruir mentalmente la información omitida a partir del contexto y de las implicaturas conversacionales presentes en la escena. Además, el uso reiterado de este tipo de

expresiones contribuye a reforzar la sensación de oralidad prefabricada característica de las sitcoms, en las que los diálogos buscan reproducir la espontaneidad de la conversación cotidiana.

4.5 Análisis 5

El siguiente fragmento pertenece al episodio 12 de la tercera temporada titulado originalmente *The Red Dot* y traducido al español de España como *El punto rojo*, en el que el humor se construye a partir del uso reiterado de las expresiones idiomáticas «on the wagon» y «off the wagon», empleadas en inglés para referirse, respectivamente, al abandono o a la recaída en el consumo de alcohol. La complejidad de la expresión se ve reforzada por su origen cultural e histórico. La locución «on the wagon» surgió en Estados Unidos durante la Ley Seca y ha sido objeto de distintas interpretaciones sobre su procedencia. Algunas teorías sostienen que la expresión hace referencia a los carros de agua utilizados por los defensores del movimiento por la templanza, quienes recorrían las calles animando a la población a sustituir el alcohol por agua. Otras versiones relacionan la expresión con los carros encargados de regar las calles para evitar el polvo, de modo que quienes se encontraban sobre dichos carros bebían agua y no alcohol. El efecto humorístico surge, en gran medida, de la naturaleza confusa y poco transparente de estas expresiones, así como de las distintas variaciones que los personajes realizan a partir de ellas a lo largo de la conversación.

Desde el punto de vista traductológico, el fragmento presenta un interés particular debido a la dificultad de trasladar al español una expresión altamente idiomática y culturalmente marcada, cuyo significado no puede deducirse de manera literal. Su trasfondo cultural contribuye a explicar por qué la expresión resulta poco transparente para un público no norteamericano y pone de manifiesto la dificultad de trasladar al español no solo el significado idiomático, sino también las asociaciones culturales e históricas implícitas en el original. En consecuencia, la traducción debe encontrar soluciones que permitan conservar tanto el sentido del original como el mecanismo humorístico asociado a la confusión lingüística generada por la expresión.

A continuación, se presenta el fragmento seleccionado, dividido en versión original, doblaje y subtitulación:

Original	GEORGE: There's Elaine. JERRY: See that guy she's talking with? That's her new boyfriend. GEORGE: Really? They work here in the office? JERRY: Yeah. They're having a little fling so don't say anything to anyone. GEORGE: Who am I going to tell? My mother? Like I've got nothing better to talk about. JERRY: You don't. He's a recovering alcoholic. GEORGE: Really? JERRY: Yeah. He's been off the wagon for two years. GEORGE: "Off the wagon"? JERRY: I think it's off the wagon. GEORGE: I think it's "on the wagon" … JERRY: Oh, wait a second, I believe we have a heckler ladies and gentlemen. Hey Dick, look, I don't know what your problem is. It's not my fault you're back on the wagon. DICK: It's off the wagon. JERRY: In the old days how do you think they got the alcohol from town to town? DICK: I don't know. JERRY: On the wagon. Don't you think they broke into a couple of those bottles along the way? DICK: You can't drink on a wagon it would be too bumpy. JERRY: They had smooth trails. What about the Cumberland Gap? DICK: What the hell do you know about wagons? JERRY: I know enough not to get on them. …
Doblaje	GEORGE: Ahí la tienes. JERRY: El que está hablando con ella es su nuevo novio. GEORGE: ¿En serio? ¿Trabaja aquí con Elaine? JERRY: Sí, están saliendo juntos, pero no se lo digas a nadie. ¿Vale?

	GEORGE: Como no se lo diga a mi madre… Te piensas que no tengo otra cosa que hacer. JERRY: No tienes. Es alcohólico regenerado. GEORGE: ¿De veras? JERRY: Sí, lleva dos años en la cuneta. GEORGE: ¿Cómo en la cuneta? JERRY: Se dice así, ¿no? GEORGE: Que no está en la cuneta dirás. … JERRY: Oh, vaya. Creo que tenemos un alborotador, señoras y señores. Oye, Dick, no conozco tu problema, pero no es culpa mía que estés fuera de la cuneta. DICK: Querrás decir en la cuneta. JERRY: Cuando todo el mundo iba en carreta, ¿qué hacían con las botellas? DICK: No lo sé. JERRY: Las tiraban a la cuneta. ¿No es eso lo que hacían desde la carreta después de habérselas terminado? DICK: No hay quien beba en una carreta, da demasiados botes. JERRY: Pues no había baches. Eran enormes llanuras. DICK: ¿Qué demonios sabrás tú de carretas? JERRY: Tanto como tú de cunetas. …
Subtitulación	GEORGE: Ahí está Elaine. JERRY: ¿Ves al tío con el que habla? Es su nuevo novio. GEORGE: ¿En serio? ¿Trabaja aquí en la oficina? JERRY: Tienen un rollito, así que no digas nada a nadie. GEORGE: ¿A quién se lo diría, a mi madre? Como si no tuviera mejores cosas que contar. JERRY: Es que no las tienes. Antes era alcohólico. GEORGE: ¿De veras? JERRY: Hace dos años que se bajó del carro.

	GEORGE: ¿«Que se bajó del carro»? JERRY: Creo que se dice así. GEORGE: Creo que es «subirse al carro». … JERRY: Espera un segundo. Creo que tenemos un follonero, damas y caballeros. Dick, no sé cuál es tu problema. No es culpa mía que te hayas subido al carro. DICK: Se dice «bajarse del carro». JERRY: En los viejos tiempos, ¿cómo llevaban el alcohol por los pueblos? DICK: No lo sé. JERRY: En carros. ¿No crees que se tomaban un par de botellas por el camino? DICK: No se puede beber encima del carro. Por los baches. JERRY: Los caminos eran lisos. ¿No conoces Cumberland Gap? DICK: ¿Qué puñetas sabes tú de carros? JERRY: Lo suficiente como para no subirme en uno. …

En el fragmento original, el humor se construye a partir de la confusión generada por las expresiones «on the wagon» y «off the wagon», cuya interpretación resulta poco transparente incluso para los propios personajes. La comicidad surge del juego lingüístico creado en torno a una expresión idiomática ya establecida en inglés y de la reinterpretación literal que Jerry realiza posteriormente para justificar su significado. De este modo, el diálogo evoluciona desde una simple duda terminológica hasta una explicación absurda basada en el transporte de alcohol, lo que refuerza el carácter irracional del intercambio.

La dificultad principal a la que se enfrenta el traductor en este fragmento reside en la ausencia de un equivalente idiomático exacto en español que permita reproducir simultáneamente el significado figurado de la expresión y el juego humorístico construido a partir de su interpretación literal. En consecuencia, tanto el doblaje como la subtitulación recurren a soluciones adaptadas que intentan mantener la lógica del diálogo y el efecto cómico asociado a la confusión lingüística.

En la versión doblada, se opta por trasladar la expresión mediante la fórmula «estar en la cuneta» y «estar fuera de la cuneta». Esta solución constituye una adaptación relativamente libre, ya que modifica considerablemente la imagen conceptual del original, pero permite mantener la oposición entre ambos estados y conservar la discusión posterior entre los personajes. Además, el uso de «cuneta» facilita la construcción del juego humorístico relacionado con las carretas y el acto de arrojar botellas al borde del camino, lo que demuestra un intento de reconstruir el mecanismo cómico del original más allá de una traducción estrictamente literal. Se podría decir que el problema de esta traducción es que el efecto cómico no llega hasta el final del episodio.

No obstante, esta adaptación también transforma parcialmente el sentido de la expresión original. Mientras que «on/off the wagon» remite directamente al ámbito del alcoholismo y la recaída, «estar en la cuneta» posee en español otras connotaciones más relacionadas con el fracaso o la marginación. Aun así, la traducción consigue mantener la dinámica absurda de la conversación y la progresiva confusión entre los personajes. Además, el doblaje introduce una aliteración mediante la repetición de sonidos similares en el intercambio entre Dick y Jerry: «¿Qué demonios sabrás tú de carretas?» / «Tanto como tú de cunetas». Este recurso que aporta musicalidad al diálogo y refuerza el carácter humorístico y dinámico del intercambio verbal. Aunque esta relación fonética no está presente en la versión original, constituye una solución creativa que contribuye a mantener el efecto cómico en la lengua meta.

La subtitulación, por su parte, opta por una solución más cercana a la metáfora original mediante las expresiones «subirse al carro» y «bajarse del carro». Esta elección presenta una mayor proximidad formal respecto al texto fuente, ya que conserva la referencia al vehículo presente en el original. Gracias a ello, el razonamiento posterior de Jerry sobre los carros y el transporte de alcohol resulta más coherente desde el punto de vista interno del diálogo. Sin embargo, esta mayor fidelidad también presenta ciertas limitaciones. En español, la expresión «subirse al carro» suele asociarse a la idea de sumarse a una tendencia o aprovechar una situación favorable, por lo que no mantiene exactamente las mismas connotaciones relacionadas con el alcoholismo presentes en inglés. Por otro lado, la expresión «bajarse del carro» se suele asociar a la idea de abandonar una empresa o dejar de participar en un proyecto. A pesar de ello, la

subtitulación logra preservar en mayor medida la lógica lingüística del fragmento y facilita la comprensión del juego humorístico posterior.

Resulta especialmente interesante observar cómo ambas modalidades priorizan aspectos distintos del original. Mientras que el doblaje busca reconstruir el efecto cómico mediante una adaptación más libre y orientada a la naturalidad del diálogo, la subtitulación mantiene una relación más estrecha con la metáfora original y con la estructura lingüística del texto fuente. En ambos casos, el humor no depende únicamente del significado de la expresión idiomática, sino también del trasfondo cultural, la confusión, las reinterpretaciones y la absurda argumentación que los personajes desarrollan a partir de ella.

4.6 Análisis 6

Los siguientes fragmentos pertenecen al episodio 3 de la novena temporada, titulado originalmente *Serenity Now* y traducido al español de España como *Ven, serenidad* y al episodio 12 de la séptima temporada, titulado originalmente *The Caddy* y traducido como *El caddie*. En ambos casos, resulta especialmente relevante observar cómo la versión doblada incorpora información adicional que no aparece de forma explícita en el texto original. Este tipo de soluciones puede relacionarse con estrategias de explicitación o amplificación, utilizadas para reforzar el efecto humorístico, facilitar la comprensión del diálogo o aumentar la naturalidad de la conversación en la lengua meta. Sin embargo, cuando estas estrategias no se emplean de forma adecuada, pueden modificar la connotación del mensaje original e incluso alterar parcialmente el efecto humorístico de la escena.

El primer fragmento seleccionado pertenece al episodio *Serenity Now* y muestra una situación en la que Kramer intenta vengarse de unos niños que han llenado su puerta de espuma de afeitar. Paralelamente, Jerry atraviesa una etapa en la que se muestra especialmente emocional y afectuoso con las personas de su entorno, llegando a expresar constantemente su cariño hacia sus amigos en situaciones poco habituales. El humor de la escena surge precisamente del contraste entre el caos provocado por Kramer y las inesperadas declaraciones afectivas de Jerry, que interrumpen continuamente la conversación y generan incomodidad en George.

A continuación, se presenta el primer fragmento seleccionado, dividido en versión original, doblaje y subtitulación:

Original	KRAMER: Look what they did. Look what they did to my house! I turn my back for two seconds, and they put shaving cream all over my door. You, I see you! I'll teach these kids a lesson. Where's that hose I put under your sink? JERRY: Hose under my sink. I love you, Kramer! KRAMER: I love you, too, buddy, and George-- GEORGE: I don't want to hear it, Kramer! KRAMER: Listen, when I give you the signal, I want you to turn this water on full blast. GEORGE: What signal? What-what signal? KRAMER: I'll yell, uh, 'Hoochie mama!' GEORGE: If I do it, will you buy a computer? KRAMER: On the signal, George. On the signal. GEORGE: Only if you buy. I gotta make a sale. JERRY: I love you, Costanza. GEORGE: Will you shut up?! KRAMER: Now! Now, George! Turn on the faucet! George, turn on the faucet! Hoochie mama! Hoochie mama! Hoochie mamamaaaaa! …
Doblaje	KRAMER: Eh, mira, mira lo que han hecho. Lo que le han hecho a mi casa. Me doy la vuelta dos segundos y me han puesto todo de crema de afeitar en la puerta. ¡Que os estoy viendo! Voy a enseñar a estos críos un par… Espérate, con la manguera que hay aquí en el fregadero. JERRY: Ay, con la manguera… ¡Te quiero un montón, Kramer! KRAMER: Yo también te quiero, macho. George… GEORGE: No quiero oírlo, Kramer. KRAMER: Escucha, cuando te dé la señal quiero que sueltes el agua a tope. GEORGE: ¿Señal? ¿Qué señal? KRAMER: No sé, gritaré: ¡Ahí va, mamá!

	GEORGE: Si lo hago, ¿me comprarás un ordenador? KRAMER: A la señal, George, a la señal. GEORGE: ¡Solo si lo compras, tengo que vender! JERRY: ¡Te quiero, Costanza! GEORGE: ¡Cierra el pico, maricón! KRAMER: ¡Ahora, George, ahora! Abre el grifo. ¡Abre el grifo! ¡Ahí va, mamá! ¡Ahí va, mamá! ¡Ahí va, mamá! …
Subtitulación	KRAMER: Mira lo que han hecho a mi casa. Me doy la vuelta dos segundos y ponen espuma de afeitar en la puerta. ¡Os veo! Voy a enseñarles una lección. ¿Y la manguera que puse bajo tu fregadero? JERRY: La manguera bajo mi fregadero… Te quiero, Kramer. KRAMER: También te quiero. Y George… GEORGE: No quiero oírlo. KRAMER: Cuando dé la señal, enciende el agua al máximo. GEORGE: ¿Señal? ¿Qué señal? KRAMER: No sé. Gritaré: «Hoochie Mama». GEORGE: Si lo hago, ¿comprarás el ordenador? KRAMER: A la señal, George, a la señal. GEORGE: Si la compras, tengo que vender JERRY: Te quiero, Costanza. GEORGE: ¡Cállate! KRAMER: ¡Ahora, George! Abre el grifo, deprisa. ¡Hoochie Mama! ¡Hoochie Mama! ¡Hoochie Mama! …

En el fragmento original, el humor se construye principalmente a partir del contraste entre el comportamiento exageradamente emocional de Jerry y la incomodidad que este provoca en George. Mientras Kramer organiza de manera caótica su plan de venganza, Jerry interrumpe constantemente la conversación con declaraciones afectivas dirigidas a sus amigos.

En la versión doblada, se mantiene en gran medida la estructura humorística de la escena. Sin embargo, se introduce un cambio significativo en la intervención final de

George. Mientras que en el original este responde simplemente con «Will you shut up?!», en el doblaje se opta por la expresión «¡Cierra el pico, maricón!», incorporando un insulto que no aparece explícitamente en el texto fuente.

Desde el punto de vista traductológico, esta solución puede interpretarse como un caso de amplificación, ya que el doblaje añade información y carga expresiva con el objetivo de intensificar la reacción del personaje y reforzar el tono coloquial de la conversación. Asimismo, esta elección contribuye a acentuar la incomodidad de George frente a las muestras de afecto de Jerry, haciendo más explícita una connotación que en el original permanece implícita.

No obstante, esta modificación también altera parcialmente el sentido y la caracterización presentes en la escena original. En inglés, el humor surge principalmente de la incomodidad social y de la exageración emocional de Jerry, mientras que el doblaje introduce un componente insultante y homófobo ausente en el texto fuente. Como consecuencia, el efecto humorístico se desplaza parcialmente desde la incomodidad conversacional hacia una reacción más agresiva y explícita. Asimismo, conviene tener en cuenta el contexto sociocultural en el que se realizó el doblaje, a finales de los años noventa y comienzos de los dos mil, una época en la que determinadas expresiones y formas de humor gozaban de una mayor normalización dentro del discurso coloquial y audiovisual en España.

Por su parte, la subtitulación conserva una solución mucho más cercana al original mediante la expresión «¡Cállate!», manteniendo el tono general de la escena sin añadir nuevas connotaciones. Esta decisión permite preservar con mayor fidelidad la dinámica humorística del fragmento y la caracterización original de los personajes.

Resulta también interesante observar el tratamiento de la expresión «Hoochie mama», una expresión coloquial popularizada en la cultura estadounidense de los años noventa y utilizada para referirse de manera despectiva a una mujer considerada provocativa o sexualmente explícita. En la serie, Kramer emplea esta expresión como una exclamación recurrente carente de un significado concreto dentro de la escena, lo que contribuye al carácter absurdo del personaje y de la situación. Mientras que la subtitulación opta por conservar la expresión original, manteniendo así el referente cultural y la extrañeza del enunciado, el doblaje la adapta como «¡Ahí va, mamá!»,

buscando una solución más natural y comprensible para el público meta. Aunque ambas versiones conservan la función humorística de la expresión, el doblaje reduce parcialmente las connotaciones culturales presentes en el original.

En conjunto, este caso pone de manifiesto cómo ciertas estrategias de amplificación presentes en el doblaje pueden reforzar la expresividad y la naturalidad del diálogo, pero también modificar de manera significativa los matices humorísticos del texto original.

A continuación, el siguiente fragmento pertenece al episodio *The Caddy* y presenta una situación en la que Kramer cree haber arruinado su futuro como golfista tras lesionarse el brazo izquierdo. A raíz de ello, Elaine intenta convencerlo de demandar a la responsable del accidente con el objetivo de obtener una compensación económica. El humor de la escena se construye a partir de la exageración con la que los personajes reaccionan a una situación relativamente trivial y del contraste entre el dramatismo de Kramer y la actitud oportunista de Elaine.

Seguidamente, se presenta el segundo fragmento seleccionado en versión original, doblaje y subtitulación:

Original	STAN (out of breath): I got your message, how's the shoulder? KRAMER: Yeah, it's my left arm, I can't swing it! STAN: No, no. Not the left arm! KRAMER: What happens if I can't play like I was? What about the tour, and all my dreams? ELAINE: Oh! I got it! Let's sue her! KRAMER: Sue her? ELAINE: Yeah, she's loaded. She's the heiress to the O'Henry candy bar fortune. KRAMER: No, no, no, I can't. I learned my lesson from that coffee company. ELAINE: Kramer, listen to me. Listen! This is a once in a lifetime opportunity. Your dreams have been shattered, somebody's got to be held accountable. Come on, we'll take for every penny she's got! KRAMER: What do you think, Stan? STAN: Let's go for the green! You know a good lawyer?

	…
Doblaje	STAN: He oído tu mensaje. ¿Qué tal tu hombro? KRAMER: Es el izquierdo, ¡no lo puedo girar! STAN: Oh, el brazo izquierdo no, por Dios. KRAMER: ¿Qué pasa si no puedo jugar como antes? ¿Y qué pasa con el circuito? ¿Y con todos mis sueños? ELAINE: Oh, ya lo tengo. Demandémosla. KRAMER: Demandarla… ELAINE: Sí, está forrada. Es la heredera de la fortuna de las chocolatinas O'Henry. KRAMER: Oh, deja. Que ya aprendí la lección con lo de la compañía de café. ELAINE: Kramer, escúchame, escucha. Esta es la gran oportunidad de tu vida, tus sueños se han hecho añicos, alguien tiene que asumir la responsabilidad. Vamos, ¡tenemos que dejar sin blanca a esa guarra! KRAMER: ¿Tú cómo lo ves, Stan? STAN: Vamos a pisar *green*. ¿Tienes abogado? …
Subtitulación	STAN: Recibí tu mensaje. ¿Qué tal el hombro? KRAMER: Es el brazo izquierdo. No puedo hacer un swing. STAN: ¡El brazo izquierdo no! KRAMER: ¿Y si no puedo jugar como antes? ¿Qué pasará con el torneo y con mi sueño? ELAINE: ¡Ya sé! Vamos a demandarla. KRAMER: ¿Demandarla? ELAINE: Ella es rica. Es la heredera del emporio de golosinas Oh Henry!. KRAMER: Aprendí la lección con la compañía de café. ELAINE: Kramer, escúchame. Esta es una oportunidad única en la vida. Te quitaron tus sueños y alguien debe pagar por eso. Vamos, le quitaremos hasta el último centavo. KRAMER: ¿Qué opinas, Stan?

	STAN: Vamos por el dinero. ¿Conoces a un buen abogado? …

En el fragmento original, el humor se construye principalmente a partir de la exageración dramática con la que Kramer y Stan reaccionan a una lesión relativamente menor, tratándola como si supusiera el final definitivo de una carrera profesional inexistente. Esta exageración se intensifica todavía más con la actitud de Elaine, quien transforma inmediatamente la situación en una oportunidad económica y anima a Kramer a demandar a la responsable del accidente para obtener dinero.

Desde el punto de vista de la traducción, el aspecto más relevante del fragmento aparece en la versión doblada, donde se introduce información adicional que no está presente de forma explícita en el original. El ejemplo se encuentra en la intervención de Elaine: «Vamos, ¡tenemos que dejar sin blanca a esa guarra!». Mientras que en el texto original Elaine afirma simplemente «we'll take every penny she's got», el doblaje añade el insulto «esa guarra», inexistente tanto en el original como en la subtitulación.

Esta solución puede interpretarse, al igual que en el ejemplo anterior, como un caso de amplificación, cuyo objetivo parece ser reforzar el tono coloquial y exagerado de la escena, así como intensificar la actitud oportunista y manipuladora de Elaine. Sin embargo, esta modificación también altera parcialmente la caracterización del personaje, ya que en el original Elaine muestra ambición y cinismo, pero no llega a atacar personalmente a la mujer implicada en el accidente ni existe ningún indicio que permita atribuirle la connotación insultante introducida en el doblaje.

Por su parte, la subtitulación mantiene una traducción mucho más cercana al texto fuente mediante la expresión «le quitaremos hasta el último centavo», conservando el sentido económico y oportunista del original sin añadir nuevas connotaciones insultantes. Esta solución respeta de manera más fiel el tono de la escena y la intención humorística inicial, basada principalmente en la exageración y el oportunismo de los personajes.

Otro aspecto interesante aparece en la intervención final de Stan. Mientras que la subtitulación traduce «Let's go for the green!» como «Vamos por el dinero», explicitando directamente el sentido de la expresión, el doblaje opta por «Vamos a pisar *green*», conservando parcialmente la referencia al ámbito del golf mediante el uso del término

inglés «green». Esta elección mantiene una mayor proximidad temática con el contexto de la escena, aunque puede resultar menos transparente para parte del público meta.

En conjunto, este fragmento permite observar cómo el doblaje recurre nuevamente a estrategias de amplificación y adaptación para intensificar el carácter humorístico y coloquial del diálogo, mientras que la subtitulación prioriza soluciones más próximas al contenido original y a la claridad del mensaje.

4.7 Análisis global de las traducciones analizadas

A partir de los fragmentos analizados, es posible identificar diversas tendencias generales en la traducción del humor en *Seinfeld*, tanto en doblaje como en subtitulación. Las soluciones adoptadas en cada modalidad muestran diferencias relacionadas no solo con las restricciones técnicas propias del medio, sino también con la función del humor, la naturalidad del discurso y el grado de adaptación cultural.

A continuación, se presenta una visión general de las principales tendencias observadas en la traducción de los fragmentos analizados, prestando especial atención a las diferencias entre doblaje y subtitulación, así como a las técnicas y estrategias más empleadas en cada modalidad.

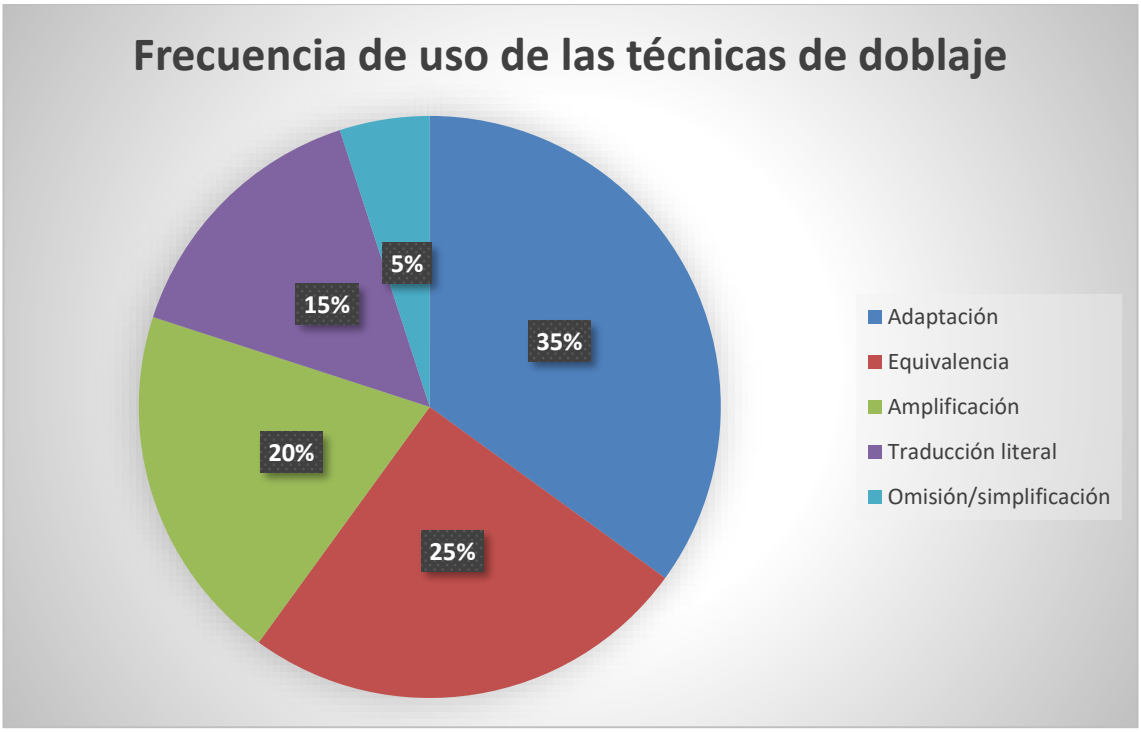
4.7.1 Tendencias traductológicas en el doblaje analizado

A partir de los fragmentos analizados, puede observarse que la versión doblada de *Seinfeld* presenta una clara tendencia hacia la adaptación cultural y la reformulación del diálogo con el objetivo de favorecer la naturalidad y la recepción inmediata por parte del público meta. Las soluciones empleadas a lo largo de los distintos ejemplos muestran cómo el doblaje recurre frecuentemente a modificaciones léxicas, explicitaciones y amplificaciones que, aunque en ocasiones se alejan parcialmente del contenido literal del original, buscan preservar el efecto humorístico y la fluidez conversacional característica de la serie.

El análisis realizado permite identificar determinadas estrategias recurrentes en la traducción del humor, especialmente en aquellos fragmentos que contienen referencias culturales, juegos lingüísticos, expresiones idiomáticas o elementos estrechamente vinculados al contexto sociocultural estadounidense. A continuación, se presentan las

principales tendencias observadas en los fragmentos analizados y el porcentaje aproximado de uso de cada técnica en la versión doblada.

Figura 1. Frecuencia de uso de las técnicas de doblaje



Fuente: elaboración propia.

Como puede observarse en la figura anterior, la técnica predominante en el doblaje de los fragmentos analizados es la adaptación, seguida de la equivalencia funcional y de la amplificación. Estos datos reflejan una clara tendencia hacia la reformulación del contenido original con el objetivo de favorecer la naturalidad del diálogo y garantizar la recepción inmediata del efecto humorístico por parte del público meta.

La elevada presencia de estrategias de adaptación puede apreciarse especialmente en la traducción de referencias culturales, expresiones idiomáticas y juegos lingüísticos, donde el doblaje opta con frecuencia por sustituir determinados referentes del texto original por otros más familiares para el espectador español. Del mismo modo, la recurrencia de la amplificación pone de manifiesto una mayor libertad creativa en esta modalidad, visible en la incorporación de matices, insultos o expresiones adicionales inexistentes en el texto fuente.

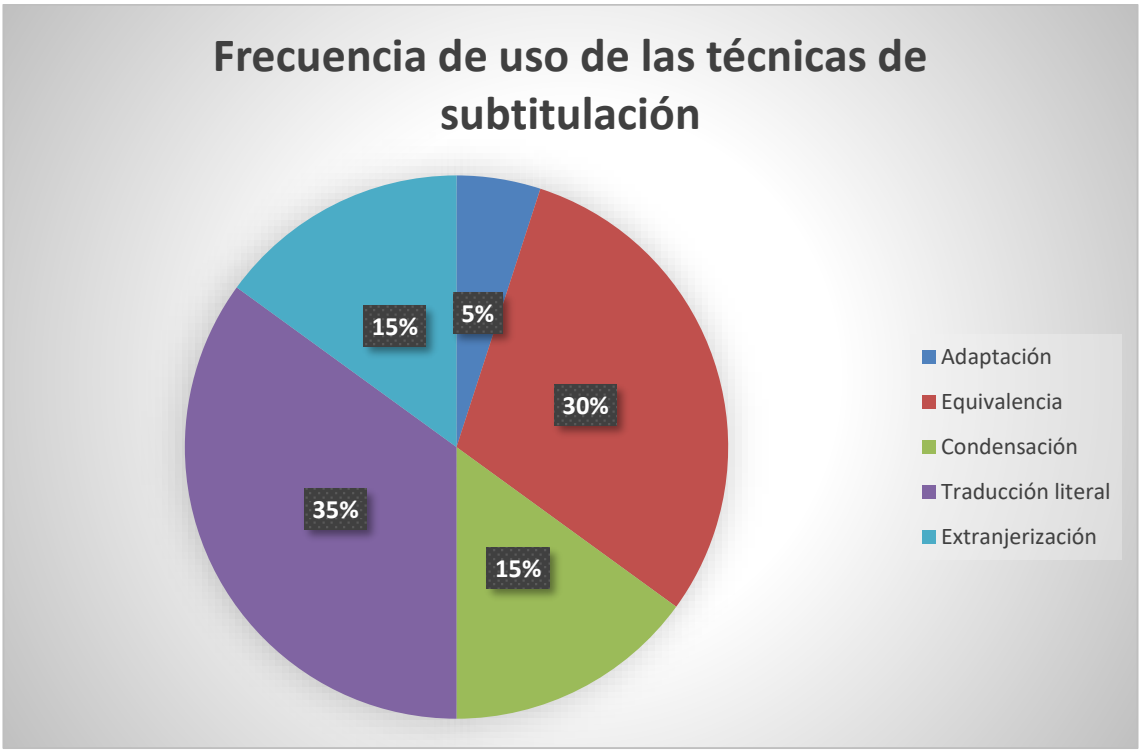
Por otro lado, la menor presencia de técnicas como la traducción literal o la omisión indica que el doblaje analizado prioriza generalmente la fluidez conversacional y la naturalidad frente a una reproducción estrictamente formal del original. Esta tendencia resulta coherente con las características propias de la modalidad en la que la oralidad, la sincronía y la naturalidad del discurso adquieren una importancia fundamental.

4.7.2 Tendencias traductológicas en la subtitulación analizada

A partir de los fragmentos analizados, puede observarse que en la subtitulación de la serie se tiende a mantener una mayor proximidad al texto original que en el doblaje, conservando con frecuencia referencias culturales, expresiones y estructuras. Esta tendencia puede relacionarse tanto con las características propias de la subtitulación como con la presencia simultánea del audio original, que limita en cierta medida el grado de reformulación y adaptación.

Al mismo tiempo, las restricciones espaciales y temporales propias de esta modalidad favorecen el uso de soluciones más breves y condensadas, orientadas a facilitar la lectura y garantizar la comprensión inmediata por parte del espectador. Como consecuencia, en numerosos casos se prioriza la economía lingüística frente a la naturalidad o a la reproducción completa de determinados matices del original. A continuación, se presentan las principales técnicas observadas en los fragmentos analizados y su porcentaje aproximado de aparición en la subtitulación.

Figura 2. Frecuencia de uso de las técnicas de subtitulación



Fuente: elaboración propia.

Como puede observarse en la figura 2, la técnica predominante en la subtitulación de los fragmentos analizados es la traducción literal, seguida de la equivalencia. Estos datos reflejan una tendencia a mantener una mayor proximidad respecto al texto original, conservando tanto referencias culturales como determinadas expresiones o estructuras presentes en la versión inglesa.

La presencia significativa de la equivalencia pone de manifiesto que, aunque la subtitulación suele aproximarse más al original que el doblaje, también recurre a soluciones adaptadas cuando determinados elementos requieren una reformulación para preservar su función humorística.

Por otro lado, la condensación ocupa igualmente un lugar relevante debido a las restricciones espaciales y temporales propias de la subtitulación. En numerosos fragmentos se simplifican estructuras, se reducen repeticiones o se reformulan determinados enunciados para facilitar la lectura y ajustarse al ritmo de aparición de los subtítulos.

El uso de la extranjerización refleja una mayor conservación de elementos culturales originales. Este tipo de soluciones permite preservar en mayor medida la identidad cultural del texto fuente, aunque en ocasiones puede reducir la inmediatez del efecto humorístico para parte del público meta.

En términos generales, la subtitulación analizada presenta una tendencia más conservadora que el doblaje, priorizando la fidelidad al contenido original y la economía lingüística frente a la adaptación cultural o la reformulación intensiva del diálogo.

5. Conclusión

El presente trabajo ha permitido analizar la traducción del humor a través de un estudio comparativo entre las versiones doblada y subtitulada al español de España de la *sitcom* estadounidense *Seinfeld*. A partir de los fragmentos seleccionados, ha sido posible observar cómo la traducción audiovisual del humor constituye un proceso especialmente complejo, condicionado tanto por factores lingüísticos y culturales como por las restricciones propias de cada modalidad de traducción.

El análisis realizado ha puesto de manifiesto que gran parte del humor de *Seinfeld* se construye a partir de referencias culturales, juegos lingüísticos, expresiones idiomáticas y situaciones cotidianas cuyo efecto cómico depende en gran medida del contexto sociocultural estadounidense. En consecuencia, la transferencia de estos elementos al español requiere una constante toma de decisiones por parte del traductor, quien debe encontrar un equilibrio entre la fidelidad al texto original, la naturalidad del discurso y la conservación del efecto humorístico.

En este sentido, se ha observado que el doblaje presenta una tendencia clara hacia la adaptación cultural, la reformulación y la amplificación, priorizando la naturalidad y la recepción inmediata del humor por parte del público meta. Por el contrario, la subtitulación tiende a mantener una mayor proximidad respecto al texto original, conservando con más frecuencia referencias culturales y estructuras lingüísticas presentes en la versión fuente, aunque recurriendo igualmente a la condensación y a la simplificación debido a las limitaciones espaciales y temporales propias de esta modalidad.

Asimismo, el análisis comparativo ha permitido comprobar que no existe una única estrategia válida para traducir el humor, sino que las soluciones adoptadas dependen del tipo de elemento humorístico, de las características de cada modalidad y del efecto que se desea provocar en el receptor. En numerosos casos, mantener de forma estrictamente literal el contenido original habría dificultado la comprensión o reducido el impacto humorístico, mientras que otras soluciones más libres han permitido reproducir de manera más eficaz la función cómica del texto.

Por otro lado, el estudio realizado pone también de manifiesto el carácter cambiante y temporal de la traducción en general. Muchas de las decisiones traductológicas observadas responden no solo al contexto cultural del texto original, sino también al momento histórico y social en el que se llevó a cabo la traducción. Expresiones, referencias o formulaciones que podían resultar naturales o aceptables a finales de los años noventa pueden percibirse de forma diferente por el público actual, lo que evidencia el carácter potencialmente caducable de determinadas soluciones traductoras. Precisamente por esta dependencia del contexto y de la intención comunicativa, resulta conveniente revisar y actualizar determinadas traducciones audiovisuales con el paso del tiempo, especialmente en aquellos casos en los que las referencias culturales, las expresiones utilizadas o las sensibilidades sociales hayan cambiado significativamente. La intervención de nuevos traductores puede contribuir a mantener la efectividad humorística y la naturalidad del producto audiovisual para públicos pertenecientes a contextos culturales distintos a los de la traducción original.

Del mismo modo, el trabajo evidencia la dificultad de mecanizar completamente la traducción del humor mediante procesos automáticos. La transferencia de elementos humorísticos exige interpretar referencias culturales, dobles sentidos, implicaturas y efectos pragmáticos que dependen del contexto y de la intención comunicativa de los personajes. En consecuencia, la creatividad, la sensibilidad cultural y la capacidad de adaptación continúan desempeñando un papel fundamental en la traducción audiovisual, especialmente en productos como el analizado en el presente trabajo, donde el humor se construye en gran medida a partir del lenguaje y de convenciones socioculturales específicas.

En definitiva, el TFG ha permitido comprender mejor las dificultades que plantea la traducción del humor en el ámbito audiovisual y las distintas estrategias empleadas para afrontarlas en doblaje y subtitulación. Asimismo, pone de manifiesto la importancia del traductor como mediador lingüístico y cultural, capaz de adaptar un producto humorístico a un nuevo contexto sin perder de vista su función comunicativa y su efecto en el espectador.

6. Bibliografía

Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España (ATRAE). (2026). *BDP ATRAE: Base de Datos Pública de Traductores Audiovisuales y Obras* [Base de datos]. Consultado el 21 de mayo de 2026 en: https://basededatos.atrae.org/

Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. De Gruyter Mouton.

Attardo, S. (2020). *The linguistics of humor: An introduction*. Oxford University Press.

Chaume, F. (1997). La traducción audiovisual: estado de la cuestión. En M. Á. Vega Cernuda & R. Martín-Gaitero (Eds.), *La palabra vertida: Investigaciones en torno a la traducción* (pp. 393-406). Editorial Complutense / Ediciones del Orto.

Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing.* St. Jerome Publishing.

Chaume, F. (2013a). The turn of audiovisual translation: New Audiences and New Technologies. *Translation Spaces, 2* (1), 105-123.

Chaume, F. (2013b). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes*, 5-12.

Costa Picazo, R. (1989). Los problemas de la traducción. *Letras*, *8* (20), pp. 27-33.

Díaz Cintas, J. (2007). *Traducción y accesibilidad.* Peter Lang.

Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. Routledge.

Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Cátedra.

IMDB – Internet Movie Database. Amazon company. © 1990-2023 by IMDb.com, Inc. Consultado el 12 de mayo de 2026 en: https://www.imdb.com/

Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I].

Seinfeld, J., & David, L. (Productores). (1989-1998). *Seinfeld* [Serie]. Netflix. Consultado el 21 de mayo de 2026 en: https://www.netflix.com/

Seinfeld Scripts. Página web creada por seguidores de la serie. Consultado el 21 de mayo de 2026 en: http://www.seinfeldscripts.com/index.html

Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and translation—an interdiscipline. *Humor 18* (2), pp. 185-207.

7. Anexos

En este anexo se recoge el índice de todas las tablas y figuras incluidas a lo largo del presente trabajo.

Tabla 1. Modalidades de traducción audiovisual basadas en la sustitución de la banda sonora (revoicing)..... 10
Tabla 2. Modalidades de traducción audiovisual basadas en la inserción de texto escrito en pantalla (captioning) 12

Tabla 3. Clasificación de los elementos humorísticos en la TAV 18
Tabla 4. Clasificación de las técnicas de traducción 21

Figura 1. Frecuencia de uso de las técnicas de doblaje 65
Figura 2. Frecuencia de uso de las técnicas de subtitulación 67