

CARLOTTA PARATORE

HUMOR VERBAL Y TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: EL CASO DE LA SERIE ESPAÑOLA *LA CASA DE PAPEL*

Università degli Studi Roma Tre

Resumen

Las plataformas digitales de servicios *streaming* ofrecen la oportunidad de explotar un amplio abanico de productos audiovisuales, provechosos también para analizar la transposición del humor y de la ironía, estrategias conversacionales frecuentes en diálogos fílmicos que apuntan a reproducir la espontaneidad del habla. Este artículo se centra en el doblaje y la subtítulos en italiano de algunas secuencias de la exitosa serie *La casa de papel* (inicialmente producida por Atresmedia para Antena 3, desde finales de 2017 en Netflix), en las que polisemia, fraseología y culturemas constituyen la base del mecanismo humorístico, representando un reto en la traducción. Como veremos, la manipulación del enunciado original a veces repercute en la recepción misma de la índole de algunos personajes, amén de crear desajustes que influyen en el efecto humorístico general, dando lugar a incongruencias de sentido que hacen caer en el vacío la intención irónica.

palabras clave: traducción audiovisual; humor verbal; doblaje; subtítulos; *La casa de papel*

Abstract

Verbal Humor and Audiovisual Translation: The Case of the Spanish Series *La casa de papel*

*Streaming media services offer the opportunity to exploit a wide range of audiovisual products, which are useful to analyze the transposition of humor and irony. These are frequent conversational strategies in film dialogues that aim to reproduce the spontaneity of speech. This article focuses on the dubbing and subtitling in Italian of some sequences from *La casa de papel* (produced by Atresmedia for Antena 3, from late 2017 in Netflix), in which polysemy, phraseology, and culturemas form the basis of the humour mechanism. Therefore, this represents a challenge in translation. The analysis offered suggests that the manipulation of the original text sometimes affects the reception of some character's nature, in addition to producing dissonances which may influence the general humorous effect and often lead to inconsistencies of meaning that may spoil the ironic intention.*

keywords: audiovisual translation; verbal humor; dubbing; subtitling; *La casa de papel*

I. Introducción

La casa de papel, serie creada por Alex Pina y estrenada en 2017 en Antena 3, antes de que Netflix la adquiriera al final del mismo año, se basa en el espectacular atraco planeado por el misterioso personaje, conocido como “el profesor”, quien pone en marcha un asalto a la Fábrica Nacional de la Moneda de Madrid, reclutando a los componentes de la banda por sus específicas habilidades y por no tener nada que perder en la vida; para ocultar su verdadera identidad, tendrán que elegir un nombre ficticio con el que mantener el anonimato también entre ellos¹.

El objetivo del plan es el de fabricar su propio dinero; para conseguirlo, los atracadores tendrán que permanecer en el edificio durante unos días, enfrentándose con las fuerzas del orden y teniendo a raya a 67 rehenes (los empleados de la Fábrica y los alumnos de un prestigioso colegio de Madrid), que serán el principal as en la manga en la negociación con la policía. Por lo tanto, tras unos meses de meticulosa formación en una finca en los alrededores de Toledo, los miembros de la banda entran en la Casa de la Moneda, donde, echando mano de la tecnología, consiguen impedir cualquier tipo de interceptación. Su único contacto con el exterior es el profesor, quien lleva las riendas del atraco escondido en un almacén abandonado, desde donde se comunica con los atracadores y con la policía; está al mando del caso la inspectora Raquel Murillo, que se convierte en una pieza fundamental del plan, puesto que el jefe de la banda, bajo falsa apariencia, consigue acercarse a ella, ganándose su confianza. El profesor, sin embargo, acaba enamorándose de la inspectora, lo que va a cambiar el rumbo de los acontecimientos.

2. Metodología y corpus de análisis

A pesar de que se trata de una serie de intriga y acción, en los diálogos de *La casa de papel* no faltan momentos de humor e ironía que, a nivel lingüístico, muchas veces se basan en la polisemia de expresiones fraseológicas, en las dilogías que brinda el uso del lenguaje coloquial o en la presencia de *realias*²; aun teniendo

1 En las tablas, por exigencias de síntesis, señalamos los nombres de los protagonistas con las siguientes abreviaturas: el profesor (P), Raquel (R), Tokyo (T), Berlín (B), Denver (D), Moscú (M), Nairobi (N), Helsinki (H).

2 Según la definición de Molina (2006: 79), “elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta”. Por otra parte, es bien sabido que en la transposición del humor y en el grado de recepción del mismo, además del lingüístico, el componente cultural desempeña un papel decisivo. Fuentes Luque (2000: 38-39)

en cuenta los posibles efectos colaterales de las exigencias actuales del mercado y de las restricciones a las que tienen que ceñirse los profesionales de la traducción audiovisual (TAV), como veremos, en algunos casos estos elementos han planteado problemas de transposición³, tanto que la subtitulación hoy presenta algunos cambios con respecto a la primera versión ofrecida⁴.

Los ejemplos seleccionados proceden de la I y II temporada de la serie, puesto que, en las siguientes, los casos de humor verbal son más escasos y menos significativos. Para el presente estudio analizamos nueve secuencias, elegidas atendiendo a un criterio cualitativo, por presentar un abanico de fenómenos relativos al humor y a la ironía verbal que, según se ha dicho, brindan la oportunidad de destacar interesantes problemáticas de transposición en las dos modalidades de traducción que se toman en cuenta (doblaje y subtulado).

Cabe señalar que las temporadas I y II presentan dos montajes diferentes: el que se hizo para la primera emisión de la serie en Antena 3 (con un total de 15 capítulos de 70 minutos cada uno) y el que se hizo para Netflix, que planteó una reorganización de los episodios originales, cuya duración se redujo (con un total de 22 capítulos de 45/50 minutos, aproximadamente). En el presente artículo se hace referencia al montaje de la plataforma estadounidense.

3. Marco teórico

Como indicó Zabalbeascoa (2001: 251) con acertada tautología, “Para entender la traducción del humor en los textos audiovisuales es necesario conocer los fac-

considera que “no basta con conocer un idioma para poder recibir con éxito [...] un chiste o un episodio humorístico”; a pesar de que se pueden detectar los que él define “universales humorísticos”, es decir, “temáticas o estructuras humorísticas universales”, el “lenguaje humorístico y los marcos de referencia” son distintos en cada comunidad y dependen de factores socioculturales. Para un panorama sobre las posibilidades de la traducción de *culturemas* en la TAV, véase Ranzato (2010).

3 Véanse las consideraciones de Garzelli (2014: 258), quien recuerda que “nel transito da una lingua e cultura all'altra le percezioni e le scale di valutazione” que atañen al humor “possono subire modifiche anche rilevanti (si può passare dal sorriso al riso, dall'ironia al sarcasmo...)”, por lo que, según ella, antes que nada, hay que observar las categorías principales que componen el humor, es decir, los aspectos verbales y no verbales, a menudo determinantes en un texto fílmico. A raíz de esta observación, en los procedimientos traductivos “bisognerà valutare e soppesare [...] la diversità di obiettivi che l'umorismo si prefigge [...] così da tentare di riproporli nel modo più consona e onesto possibile nella cultura e nell'idioma di destinazione”.

4 En este caso, en las tablas se mantendrá la traducción inicial y –entre corchetes– se indicará la versión enmendada. En el caso de omisiones con respecto a la primera traducción, se empleará el símbolo Ø.

tores propios de la traducción, por un lado, del humor, por otro, y de los textos audiovisuales, por otro”.

Por lo que se refiere al doblaje, el estudioso nos recuerda que, además de la restricción de la traducción a la sincronía labial, lo que afecta a la trasposición del humor en textos audiovisuales es “el ajuste de la velocidad de emisión de la información a la velocidad de asimilación por parte de los destinatarios” (Zabalbeascoa 2001: 255); en definitiva, el factor tiempo es de incuestionable importancia a la hora de vehicular con inmediatez un efecto humorístico. Por otro lado, la subtítulos, vinculada al espacio e influenciada por “un cambio de canal lingüístico”, puesto que “se pasa del oral al escrito”, como es sabido, conlleva “una pérdida de determinados elementos comunicativos del original” (Roales Ruiz 2017: 11). A raíz de esto, el traductor “tendrá que establecer una jerarquía de prioridades en consonancia con el tipo de texto o la intencionalidad última del producto”, determinando en cada caso “si seguir fielmente la codificación lingüística del original, en detrimento, quizás, del humor, o si por el contrario deberá [...] perseguir una solución cómica que haga reír a la audiencia” (Díaz Cintas 2001: 131), si bien muchas veces lo que se obtiene es una solución de compromiso⁵.

En lo referente a las series televisivas, como indica Mapelli (2017: 141), cabe decir que estas “han sido analizadas en diferentes ámbitos” (entre los que naturalmente se incluye el audiovisual, amén del cultural y sociológico); sin embargo, en los últimos años se ha asistido a un incremento notable de los estudios que se centran en aspectos lingüísticos de las series de ficción, a raíz de su rentabilidad en la didáctica de segundas lenguas y debido a las muchas cuestiones traductológicas que plantean⁶. El creciente interés por este género de producto audiovisual como objeto de estudio, las múltiples posibilidades de análisis y enfoques que brinda y, en general, el papel cada vez más llamativo que han adquirido cine y televisión en la “consolidación del enfoque comunicativo en la enseñanza de lenguas extranjeras” (Brandimonte 2003: 870)⁷, nos llevan a considerar las series de ficción un

5 Sobre la traducción del humor véanse también Attardo (2002) y Venuti (2002); sobre la transposición del humor en la traducción audiovisual: Zabalbeascoa (2005; 1996), Martínez Sierra (2003), Chiaro (2011).

6 La estudiosa también ofrece un panorama muy provechoso de los trabajos de investigación sobre series españolas, llevados a cabo enfocando diferentes aspectos (Mapelli 2017: 141-42).

7 Machín Gutiérrez y Andújar Molina (2018: 28) nos recuerdan que las series de televisión “suponen un material increíble para ser trabajadas en el aula de ELE”, puesto que presentan “situaciones reales de conversación en un contexto determinado [...] por su “amplia variedad”, porque “los aprendices ven a personas hablando [...] y observan su expresión corporal”, resultando “motivadoras”, también porque “están de moda”; además, amén de los “elementos clásicos como la gramática

valioso tema de investigación, aún más si se toma en cuenta el variado abanico de contenidos que, en los últimos años, nos ofrece el mercado ibérico (y, en general, de habla hispana) en las plataformas de servicios *streaming*, que, en algunos casos (como el de *La casa de papel*), se han convertido en auténticos fenómenos de masas a nivel internacional.

El presente estudio pretende considerar aspectos relativos a la trasposición del humor, atendiendo, en particular, a las consideraciones de Zabalbeascoa (1996, 2005) y a su taxonomía relativa a las tipologías de chiste y a sus posibilidades de traducción en textos audiovisuales (2001); además, se toman en consideración los aspectos culturales implicados en el humor y su trasposición, tomando como punto de referencia los estudios de Molina (2006) y Ranzato (2010)⁸ por lo que se refiere al caso específico de los elementos culturales en la TAV. Finalmente, en una óptica pragmatolingüística y atendiendo a los estudios de Ruiz Gurillo (2010, 2012, 2014), en algunos casos se pretende observar la función que humor e ironía parecen desempeñar en los diálogos y cómo estas funciones pueden verse distorsionadas en la TAV, incluso alterando la percepción que el espectador itálofono puede llegar a tener de algunos personajes.

4. Estudio de casos

El cuarto episodio de la I temporada es uno de los más ricos en secuencias caracterizadas por el uso del humor. Berlín, encargado por el profesor de gestionar el atraco dentro de la Fábrica, le ha ordenado a Denver matar a una de los rehenes, Mónica, secretaria y amante del director, por haber intentado conectar con la policía con un móvil. Sin embargo, Denver le dispara en el muslo para que las manchas de sangre puedan engañar a Berlín y hacerle creer el asesinato de la mujer. Todos los compañeros de la banda están a oscuras sobre el engaño e incluso Moscú, el padre de Denver, está convencido de que su hijo ha acometido un brutal asesinato, lo que le provoca un disgusto enorme que le deja completamente aturdido.

En una secuencia retrospectiva entonces, Tokyo recuerda una conversación con Moscú, y su voz en *off* lo describe como uno de esos hombres “que te dan

o la pronunciación [...] permiten trabajar elementos socio-pragmáticos”.

⁸ La clasificación de Ranzato (2010: 42) de las técnicas de traducción de *realias* en la TAV se basa en los estudios de Díaz Cintas y Santamaría Guinot; como puntualiza la estudiosa, dichos estudios se fijan en la subtitulación, aunque las consideraciones se pueden aplicar, con las debidas diferencias, también al doblaje.

confianza, te cuidan y te cuentan chistes malos”. La referencia a los “chistes malos” se conecta con la escena que se va a representar, durante la cual, efectivamente, Moscú le cuenta a Tokyo un chascarrillo insulso:

Temporada I, Ep. 4 (16:76-17:64)		
Versión original	Doblaje	Subtitulado
M. ¿Qué estás escuchando? T. Musicote. M. ¿Tú sabes cómo se inventó la música? T. No. M. Pues en un tren. Iba un padre y su hijo, que se llamaba Patxi. Y el niño estaba muy preocupado por si el tren iba a parar en su pueblo o no. Además, el niño era muy pesado. Y estaba todo el rato: “¿Parará, papá?” Y el padre: “Parará, Patxi”. “¿Parará, papá? “Parará, Patxi”. (TARAREA) “Parapapá, parapapá, pachín...”	M. Che cosa ascolti? T. Roba forte. M. Tu sai com'è stata inventata la musica? T. No. M. Una volta, su un treno c'erano due persone: un padre e suo figlio, che si chiamava Patxi. Il ragazzo era preoccupato che il treno non si fermasse nel loro villaggio ed era un po' rompipalle. E continuava a dire: “Ma ferma, papà?” E il padre: “Sì, ferma, Patxi” “Ferma, papà?” “Ferma, Patxi” Parapapà, pacipacipaci	M. Cosa ascolti? [Che c'è] T. Bella musica [Gran canzone] M. Sai com'è stata [come fu] inventata la musica? T. No. M. Allo stadio. C'era un padre con suo figlio, Pachi. E il piccolo aveva paura che il portiere non parasse il rigore, e lo assillava. Faceva: “Parerà, papà?” “Parerà, Pachi”. “Parerà, papà?” “Parerà, Pachi”.

Como se ve, el chiste se basa en la repetición de la tercera persona del futuro de indicativo del verbo *parar* (“parará”), del sustantivo “papá” y del nombre propio del niño, Patxi, lo que da lugar en el cierre a una especie de imitación de los sonidos de una marcha. El humor, en este caso, depende de factores lingüísticos, kinésicos (la gestualidad) y paralingüísticos (el progresivo aumento del ritmo de la enunciación, etc.), por lo que se podría considerar un ejemplo de “chiste complejo” (Zabalbeascoa 2001: 261). Es evidente que la traducción más o menos literal del doblaje borra completamente el sentido y el efecto del original, lo que provoca en el espectador una sensación de disonancia. La solución del subtitulado, por lo tanto, opta por una traducción más libre, transformando la referencia al tren, que

se convierte en un estadio de fútbol, lo que permite una traducción más literal del verbo español *parar* (usado en el TO como sinónimo de ‘detenerse’), que da lugar a la solución “parerà” (indicando la acción del portero).

Justo después, en la misma secuencia, encontramos otro caso interesante:

Versión original	Doblaje	Subtitulado
T. ¿Y Denver y tú, qué? ¿Familia y pareja artística en los atracos? M. Pues sí, como el dúo Sacapuntas, pero en butrones.	T. E tu e Denver? Famiglia e coppia artistica in rapine? M. Come i temperamatite con due buchi, ma per rubare.	T. Tu e Denver... Famiglia di rapinatori artistici? M. Sì, come il Duo Sacapunta, ma rapinatori.

Tokyo, siguiendo el tono jocoso de la conversación con Moscú, le pregunta por la relación familiar y “profesional” entre él y su hijo. La respuesta del hombre es –una vez más– vehículo de humor, que en este caso se manifiesta mediante la comparación con el Dúo Sacapuntas (un *realia* a todos los efectos), es decir, la pareja de cómicos formada por El Pulga (Juan Rosa) y El Linterna (Manuel Sarriá), en actividad desde finales de los setenta hasta 2002.

Ambas traducciones son inadecuadas: la del doblaje distorsiona la referencia del original, con una traducción literal del sustantivo “Sacapuntas” (“temperamatite”); además, no es de descartar que también el numeral “due” tenga alguna relación con el sustantivo “dúo”. En definitiva, la solución no produce ningún efecto cómico ni tiene un buen grado de recepción, ya que resulta un sinsentido. Por otro lado, la conservación del *realia* en los subtítulos (que además, a no ser que se trate de un error de teclado, parece italianizado, ya que se elimina la -s final de “Sacapuntas”) da lugar a una falta de inteligibilidad y, por lo tanto, a una anulación del humor.

En ambos casos se hubiera podido sustituir la referencia al dúo español, poco conocido fuera de los confines nacionales, con otro de carácter más internacional, por ejemplo, Stanlio e Ollio⁹, puesto que, básicamente, estamos frente a un chiste

⁹ No es oportuno detenerse en las muchísimas pérdidas a nivel de registro, que en la mayoría de los casos sufre una nivelación, lo que, por otro lado, es un fenómeno típico de la TAV, sobre todo en la subtitulación: “La tendencia [...] es que el énfasis recaiga sobre el contenido, con lo que el resultado suele ser un registro demasiado homogéneo en el que las diferencias de clase o de edad entre los personajes están apenas marcadas lingüísticamente” (Díaz Cintas 2001: 130). Nos limitamos simplemente a señalar que Moscú y Denver son los miembros de la banda cuya habla se caracteriza más a nivel diastrático, diafásico y diatópico; en este caso, nótese el posible ejemplo de solecismo

“cultural-institucional”, según la definición de Zabalbeascoa (2001: 259), que la mayoría de las veces supone un cambio de “los nombres de marcas comerciales o de personas famosas para que resulten igualmente familiares”.

La noche anterior al comienzo del atraco, en otro *flashback*, Denver y Moscú se juntan para charlar bajo el cielo estrellado del campo y el padre le confiesa al hijo las verdaderas causas que le llevaron a dejar la mina y cómo empezó su actividad de ladrón:

Temporada I, Ep. 4 (26:73-27:47)		
Versión original	Doblaje	Subtitulado
<p>M. ¿Tú sabes por qué dejé la mina?</p> <p>D. Pues claro que lo sé. Por la mierda esa que te comía los pulmones. La “sínfilis”.</p> <p>M. La “sínfilis”, ¿no?</p> <p>D. ¿Qué pasa?</p> <p>M. Qué bruto eres, cojones. Silicosis.</p> <p>D. Pues lo que he dicho.</p> <p>M. Pero no fue por eso. La dejé porque tenía claustrofobia.</p> <p>D. ¿Tú?</p> <p>M. Sí. No aguantaba estar metido en el agujero ese. Y entonces pues me dediqué a los butrones para salir del hoyo. Y acabé en la trena. Encerrado como toda mi puta vida.</p>	<p>M. Sai perché ho lasciato la miniera?</p> <p>D. Certo che lo so. Perché ti stava mangiando i polmoni, la sinfilide.</p> <p>M. La sinfilide?</p> <p>D. Sì, perché?</p> <p>M. Sei proprio un coglione... La silicosi.</p> <p>D. È quello che ho detto.</p> <p>M. Non è stato per quello, ma perché soffrivo di claustrofobia.</p> <p>D. Tu?</p> <p>M. Sì. Non riuscivo a resistere, là sotto, dentro quei buchi. Così ho iniziato con qualche furto... Per tenermi fuori dai buchi. E sono finito in galera, intrappolato come la mia merda di vita.</p>	<p>M. Sai perché ho lasciato la miniera?</p> <p>D. Certo. Avevi quella cosa ai polmoni, la sifilide.</p> <p>M. La sifilide...</p> <p>D. Cosa? [Ø]</p> <p>M. Quanto sei scemo... “Silicosi”. No.</p> <p>D. È quello che ho detto io.</p> <p>M. Ma non è stato per quello. Soffrivo di claustrofobia. [Avevo la claustrofobia.]</p> <p>D. Tu?</p> <p>M. Sì. Non sopportavo di stare in quel buco. Ho iniziato con le rapine per mantenermi [per uscire da quel buco.] E sono finito in galera, in trappola come tutta la mia cazzo di vita [E sono finito in galera, in trappola.]</p>

También en este caso, el humor se basa en un doble sentido: Moscú se refiere metafóricamente a los ambientes angostos de la mina definiéndolos unos “agu-

sintáctico (“en butrones”) por el que se suprime parte del sintagma, o de braquilogía coloquial, éllipsis que consiste en la omisión de palabras para simplificar la oración.

jeros”. Después, para cerrar de manera jocosa su cuento (aunque con un toque de amargura), emplea la expresión *salir del hoyo*, cuyo sentido explica Buitrago (2012: 602): “Salir del túnel/del agujero/del hoyo: Superar una situación muy difícil o problemática [...] *Túnel*, *agujero* y *hoyo* connotan ‘oscuridad; lugar cerrado; agobiante’ y, metafóricamente, ‘desgracia; dificultad’”. Naturalmente, el sustantivo *hoyo*, que como *agujero* es sinónimo de ‘concauidad’ en la acepción literal de ambos términos, se emplea en sentido figurado¹⁰. Cabe puntualizar que en este caso el elemento paralingüístico/kinésico desempeña un papel significativo en la interpretación de la actitud del personaje: de hecho, la intención irónico-humorística de Moscú es respaldada por su sonrisa tierna, que el hijo corresponde con otra sonrisa al entender la salida del padre. También la modulación de la voz y las pausas contribuyen a confirmar dicha intención: el repentino cambio de tono y el instante de vacilación que precede la chanza de Moscú parecen abrir camino al humor, con el fin de mitigar la tensión, en una secuencia en la que el tono es bastante serio.

La traducción del subtítulo optaba, en un principio, por una eliminación del doble sentido, puesto que el modismo desaparecía y se convertía en un neutro “per mantenermi”, mientras que la del doblaje es literal y, una vez más, da lugar a un sintentido, ya que la expresión “tenersi fuori dai buchi” no resulta lexicalizada y por tanto crea un evidente desajuste en la comprensión. En la versión actualizada del subtítulo, como se ve, se hace patente la intentención de recuperar el valor figurado de *hoyo* (“per uscire da quel buco”) sin conseguir mantener, no

10 Ruiz Gurillo (2014: 156) nos recuerda que “El uso de expresiones fraseológicas se manifiesta como un procedimiento muy rentable para generar los efectos humorísticos perseguidos. Ello se debe a que la fraseología presenta una estructura estable [...] y, por lo común, un significado idiomático”, así que se “explota la incongruencia de contraponer los sentidos literales y los idiomáticos del sintagma o enunciado” y “además de infringir la manera, el uso de la fraseología constituye por lo general una infracción de la informatividad”. Los de Manera y de Informatividad son principios pragmáticos y conversacionales. Cuando se viola el primero “se usan expresiones marcadas” y “se ven afectados algunos indicadores como la variación (el cambio de registro, por ejemplo), ciertas figuras retóricas (como la metáfora o la hipérbole) o la fraseología. Así, el empleo de unidades fraseológicas [...] advierte al destinatario de una intención irónica”; el segundo es un “principio de refuerzo que permite al interlocutor que complete el significado a partir de las pistas que le ofrece el hablante” y cuya inversión “ocasiona situaciones humorísticas relacionadas con el doble sentido que se pone en marcha al multiplicar los referentes” (Ruiz Gurillo 2010: 873). Por otro lado, no parece superfluo recordar las consideraciones de Seco (1970: 250), quien reconocía en sus connacionales “una tendencia natural a jugar con el idioma”. También Beinhauer (1973: 25-26) subrayaba “la sublime irrespetuosidad que el hablante español suele mostrar ante las formas gramaticalizadas, fijas, del idioma”, que según el estudioso se manifestaría “ante todo por la frecuente aparición de la paráfrasis humorística”, a saber, “la variación de ciertas expresiones o modismos fijos”.

obstante, el uso idiomático que en el TO es fuente del humor desencantado del personaje. En este sentido, la traducción de “agujero” y “hoyo” por ‘tunnel’ hubiera permitido mantener el doble nivel de significado, jugando con la expresión italiana “uscire dal tunnel”.

Poco después, el profesor y Raquel se dan cita en la cafetería para que ella pueda devolverle el móvil, ya que se lo había llevado sin querer en el mismo episodio:

Temporada 1 Ep. 4 (29:40-29:78)		
Versión original	Doblaje	Subtitulado
<p>P. Discúlpeme, no es que sea asunto mío para nada, pero... ¿está todo bien con su hija?</p> <p>R. A ver... Le he robado el móvil, le he cacheado, casi le detengo, y aún se preocupa por mí?</p> <p>P. A ver, el móvil se lo ha llevado de forma accidental. Ha sido por los nervios del momento y demás y...</p> <p>Y lo del cacheo pues... Pues fue divertido. ¿Qué quiere que le diga? Fue emocionante.</p> <p>R. ¡Qué vergüenza!</p> <p>P. “La grabadora. ¿Dónde está la grabadora?” Y yo con el brazo aquí.</p> <p>R. Lo siento.</p> <p>P. Comí la barra y...</p> <p>R. Lo siento.</p> <p>P. Bueno, Antonio se quedó petrificado. Pero, bueno, luego me invitó a algo. Con lo cual, estamos en paz.</p>	<p>P. Mi perdoni, non sono assolutamente affari miei, ma... tutto bene con sua figlia?</p> <p>R. Le ho rubato il telefono, l’ho perquisita, quasi arrestata e lei si preoccupa per me?</p> <p>P. Ecco, insomma... il telefono l’ha preso accidentalmente. Era un’emergenza, era molto nervosa... Quanto alla perquisizione... Mi sono divertito.</p> <p>Mi creda, è stato emozionante.</p> <p>R. Che vergogna!</p> <p>P. “Dov’è il registratore dov’è?” E io con il braccio girato che leccavo il bancone.</p> <p>R. Mi dispiace.</p> <p>P. Guardi, Antonio era pietrificato, davvero. Ma dopo lei mi ha invitato e quindi ora siamo pari.</p>	<p>P. Scusi, non sono affari miei, ma... Va tutto bene con sua figlia?</p> <p>R. Le ho rubato il cellulare, l’ho perquisita, l’ho quasi arrestata... [per poco non l’ho arrestata...] ...e lei si preoccupa per me?</p> <p>P. Il cellulare l’ha preso per sbaglio. Era nervosa e tutto il resto. La perquisizione... ... è stata divertente [Devo dire che è stata divertente] Che dire? È stato emozionante [Ø]</p> <p>R. Ø</p> <p>P. “Dov’è il registratore?” E avevo il braccio così...</p> <p>R. Mi scusi.</p> <p>P. Antonio era terrorizzato.</p> <p>R. Scusi.</p> <p>P. Però dopo mi ha invitato dentro, perciò siamo a posto.</p>

En su diálogo, los dos personajes se refieren a un hecho del capítulo anterior (Ep. 3, 36:80), en el que el jefe de la banda, intentando abordar a la inspectora en la misma cafetería de la escena analizada, se hace pasar por un curioso y le pide noticias sobre el desarrollo del atraco. Raquel entonces, creyendo que el hombre en realidad es un periodista en busca de informaciones, de repente se pone agresiva y empieza a cachearle, hasta que interviene Antonio, el dueño del bar, diciéndole que le conoce desde hace tiempo y que es un cliente suyo. En el cierre de la secuencia, el profesor está minimizando, con tono jocoso, el episodio del cacheo, afirmando que al asistir a la escena “Antonio se quedó petrificado” pero que luego le “invitó a algo”, lo que para él pone en regla el balance.

El personaje está empleando el verbo *invitar* en su acepción de ‘pagar una consumición’ (‘offrire qualcosa’ en italiano), refiriéndose con toda evidencia a Antonio y no a la inspectora: la traducción del doblaje, sin embargo, distorsiona la referencia, que acaba por desconectarse de la acción, ya que Raquel, después de su metedura de pata no le invita a nada: la consecuencia es otro sinsentido y una anulación del efecto burlón que el personaje quiere obtener para instaurar complicidad y destensar su relación con la inspectora¹¹. Lo mismo se puede decir en el caso del subtítulo, con el agravante de que el sinsentido se amplifica aún más: en este caso se mantiene la referencia al dueño del bar (“Però dopo mi ha invitato dentro, perciò siamo a posto”) aunque se produce un desajuste ulterior con respecto a la escena a la que se está aludiendo, ya que esta se desarrolla en el bar de Antonio y, por lo tanto, no se justifica de ninguna manera una eventual invitación a entrar en el local por parte del mismo.

A continuación, proponemos otro ejemplo de diferentes enfoques de traducción en las dos modalidades; en este caso, la adaptación tiene que ver con una exclamación vulgar (“¡Lo que me sale de la polla!”) usada por Denver para que rime con el nombre de la ciudad de Troya, cuando el profesor remite a la imagen del famoso caballo para ejemplificar la estrategia que la banda tendrá que poner en marcha cuando la policía intente infiltrar a uno de sus agentes en la Fábrica. Se trata de un caso prototípico de “chiste lingüístico-formal” (Zabalbeascoa 2001: 260):

11 Según indica Ruiz Gurillo (2012: 108), basándose en las consideraciones de Anolli, Infantino y Ciceri (2001) y de Gibbs y Colston (2001), “la ironía puede emplearse para renegociar la interacción, y aunque puede servir como un ataque o una defensa del ironista, también puede utilizarse para reducir la tensión de las situaciones con una carga emocional fuerte. De hecho, sirve a menudo para que hablante y oyente se vinculen más estrechamente”.

Temporada I, Ep. 5 (38:00-38:68)		
Versión original	Doblaje	Subtitulado
<p>P. Entrarán. No sé si durante un asalto, durante una emergencia... Si será el de la Cruz Roja o el de las pizzas, pero lo que está claro es que van a intentar infiltrarnos a alguien. Y esa será nuestra oportunidad para intentar colocarles un caballo de Troya. ¿Sabéis lo que es?</p> <p>D. No lo sé, pero la rima te la digo fácil.</p> <p>P. ¡No! El caballo de Troya...</p> <p>D. ¡Lo que me sale de la polla!</p>	<p>P. Entreranno. Non so se durante un assalto, durante un'emergenza, se sarà uno della Croce Rossa o quello delle pizze, ma una cosa è certa: proveranno in tutti i modi a far infiltrare qualcuno. E quella sarà la nostra opportunità per provare a piazzare un cavallo di Troia. Sapete cos'è?</p> <p>D. Non lo so, ma la rima è facile.</p> <p>P. No! Il cavallo di Troia...</p> <p>D. Figlio di vacca boia!</p>	<p>P. Entreranno. Non so se durante un assalto, durante un'emergenza, se sarà la Croce Rossa o quello della pizza, ma... ...cercheranno di far entrare qualcuno. Sarà la nostra opportunità di collocare un cavallo di Troia. Sapete cos'è?</p> <p>D. Io no. Ma so cos'è l'ultima parola.</p> <p>P. No. Il...</p> <p>D. Io me ne intendo!</p>

Como se puede observar, en este caso la traducción del doblaje intenta mantener un mecanismo similar al del TO: de hecho, la solución se basa en la rima entre “Troia” y “boia”, aunque cabe precisar que la expresión “Figlio di vacca boia” resulta forzada, innatural; en definitiva, notamos que la adopción de expresiones no codificadas conlleva, en cada caso, una pérdida de espontaneidad que afecta en mayor o menor medida al efecto humorístico. En el subtitulado, en cambio, se alude al significado despectivo y vulgar del sustantivo italiano *troia*, que en la intervención inoportuna de Denver se completa en su última salida, manifestando una intención comunicativa distinta: el chico, en cierto sentido, parece elevar su imagen, aludiendo a su condición de hombre experimentado (“Io me ne intendo!”), mientras que el juego rímico del diálogo original es casi infantil, a pesar de la vulgaridad de la expresión, tanto que Moscú, el padre de Denver, justo después le da un cogotazo como si fuera un niño travieso.

En otra secuencia retrospectiva que se desarrolla en la finca de Toledo, la voz narradora de Tokyo introduce la escena, describiendo al profesor como a “un tipo ni muy normal ni muy social, ni mucho menos un seductor”, motivo por el que, comenta Tokyo, a ella le “encantaba ponerlo nervioso”; de hecho, la escena nos muestra a la mujer hablando con el jefe de la banda con un trato seductor, mien-

tras que él, avergonzado, intenta rehuir las atenciones de la muchacha:

Temporada I, Ep. 6 (23:84-24:95)		
Versión original	Doblaje	Subtitulado
<p>T. A la gente le parecen sexis un montón de cosas... Bailar, los músculos, el pelo rubio, el acento francés... ¿Sabes lo que me parece sexy a mí? La inteligencia. Los hombres que te hablan y no puedes evitar admirarlos [...]</p> <p>P. Bueno, esa particularidad está registrada en el diccionario y se llama sapiofilia [...]</p> <p>T. Pues a mí eso de sapiofilia me suena a follarse a un sapo.</p>	<p>T. Alla gente sembrano sexy molte cose... Ballare, i muscoli, i capelli biondi, l'accento francese... Sai cos'è sexy per me? L'intelligenza. Gli uomini che ti parlano e non puoi evitare di ammirarli [...]</p> <p>P. Beh, questa caratteristica è nel vocabolario. Si chiama sapio sessualità [...]</p> <p>T. Quel vocabolo mi dà l'idea di scoparmi un sapone.</p>	<p>T. La gente trova sexy tante cose. Ballare, i muscoli, i capelli biondi. L'accento francese. Sai cosa trovo sexy io? L'intelligenza. Quando parli con qualcuno e non puoi evitare di ammirarlo [...]</p> <p>P. È una particolarità ben nota, si chiama "sapiofilia" [...]</p> <p>T. Per me "sapiofilia" significa scoparsi un rosopo.</p>

El profesor intenta restablecer una comunicación distanciada y salir del apuro mediante su actitud racional, explicándole a Tokyo que su atracción por los hombres inteligentes, según señala el mismo diccionario, se define "sapiofilia" ("sapiosexualidad" en el doblaje, "sapiofilia" en el subtitulado), aunque cabe precisar que en realidad el término en cuestión no se encuentra registrado en el DLE.

La salida de la chica, en la que una vez más se echa mano del registro coloquial y de expresiones vulgares, se sienta en la relación homofónica (parcial y un tanto forzada, naturalmente) entre el primer elemento de la palabra compuesta (*sapio*) y el sustantivo "sapo", lo mismo que ocurre en el doblaje italiano (*sapio* > "sapone"). Resulta injustificable, en cambio, la versión literal del subtitulado, puesto que en italiano no existe ninguna relación fonética entre el lexema *sapio* y el nombre común "rosopo", de ahí que la traducción dé lugar a una incongruencia que malogra la intención irónico-humorística de Tokyo en la que, quizás, juegue algún papel la falta de cultura de la chica, puesto que el término empleado en el TO viene del latín y el griego antiguo.

En otro *flashback* vemos a los chicos de la banda en la finca de Toledo a punto de salir a escondidas para ir a una verbena, es decir, “Fiesta popular con baile que se celebra por la noche, al aire libre y, normalmente, con motivo de alguna festividad” (DLE). En particular, en este fragmento Nairobi y Tokyo se están poniendo guapas antes de salir:

Temporada I, Ep. 9 (18:83-19:00)		
Versión original	Doblaje	Subtitulado
N. Tía, yo no sé si a lo mejor me estoy pasando un poquito con el labio. Igual voy un poco putón. No sé. ¿Tú qué crees? T. Yo, en cambio, voy super sencilla. N. Sí, por eso te lo digo... T. A ver, ¿dónde vamos? N. A la verbena. T. Entonces tendrás que ir de putón... (AMBAS) ¡Verbeno!	N. Senti, non so se ho esagerato con le labbra. Sembro un po' una puttana... Non so, che cosa ne pensi? T. Io, invece, sono super semplice. N. Sì, per questo te lo dico. Accidenti! T. E dimmi, dove andiamo? N. Andiamo alla festa. T. Allora dobbiamo vestirci da puttane... (INSIEME) Di festa popolare!	N. Non so se sto esagerando con le labbra. Forse sembro un po' troppo zoccola, che dici? T. Io opto per un look molto semplice [Io invece ho un look molto semplice] N. Perciò te lo dico [È per questo che te lo dico] Oddio. T. Dove si va? N. Alla festa [Alla sagra] T. Allora ci vuole uno stile da zoccola... festaiola! [da zoccola della sagra!]

Como apunta Carbonell (2001: 567), la expresión argótica *pendón/putón verbeno* indica a una mujer muy promiscua, por lo tanto, aquí el chiste se basa en un modismo vulgar que no tiene equivalencias formales en nuestro idioma. Además, en este caso, no se puede optar por una sustitución de “verbena” con otro elemento capaz de crear un mecanismo similar, ya que la referencia a la fuga secreta de los chicos para ir a la fiesta de pueblo es recurrente en la serie¹². Aquí, en definitiva, una pérdida inevitable conduce a una nivelación del humor y a otro sinsentido en los metatextos; la versión enmendada del subtitulado no consigue poner remedio a la falta de soluciones fraseológicas capaces de mantener el mismo ámbito semántico.

12 Cabe recordar que la noche de la verbena es la misma en la que Denver acaba durmiendo en el coche, perdiéndose un botón de la chaqueta de Berlín que había cogido a escondidas para ponerse guapo y más elegante; el botón es el elemento que llevará a la policía a identificar a Berlín como a uno de los miembros de la banda.

En una escena del episodio 4 de la II temporada, después de que Nairobi le ha quitado el mando a Berlín por su conducta dictatorial y vengativa, los miembros de la banda se reúnen para idear un plan alternativo que prevé la participación de la prensa, por lo que hace falta que uno de ellos se preste para hacer una entrevista. Río se niega rotundamente, así que se propone Denver:

Temporada II, Ep. 4 (30:72-30:81)		
Versión original	Doblaje	Subtitulado
D. A tomar por culo, lo hago yo, que soy un pupas de nacimiento y se me ve en toda la cara. H. Tú no cara de pupas, tú cara de hacer pupas.	D. Vaffanculo, lo faccio io, che sono nato sfigato e faccio pena alle donne. H. Tu non fa pena donne, tu scopa donne.	D. Fanculo, lo faccio io. Sono un piagnucolone nato. Si vede. H. Non sei un piagnucolone. Fai piangere gli altri.

Una vez más, cabe considerar la presencia de un doble sentido en el diálogo: como sustantivo, el término coloquial *pupas* indica a una ‘persona con mala suerte’ y, en italiano, corresponde a ‘sfigato’, ‘poveraccio’.

La puntualización chistosa de Helsinki retoma el término empleado por Denver, otorgándole el sentido que adquiere en la locución verbal coloquial *Hacer pupa a alguien*, es decir: “Darle que sentir, causarle daño” a alguien (DLE). En definitiva, el sentido coloquial funciona como gancho en el comentario humorístico del atracador serbio, mientras que Denver se convierte “en la meta humorística del enunciado” (Alvarado Ortega 2012: 18). Sin embargo, en este caso, la intención irónica no daña la imagen del blanco de la burla (Denver), sino que “tiene un efecto positivo en la conversación”, es decir, el de “estrechar lazos de camaradería” (2012: 18).

Si nos fijamos en el significado correcto de la locución, comprobamos que en el subtitulado se opta por la solución: “Non sei un piagnucolone. Fai piangere gli altri”, mientras que en la versión doblada se distorsionan los elementos de este rápido intercambio, acudiendo a una alusión al género femenino (ausente en el TO) y a la presunta inclinación de Denver por las conquistas amorosas, o mejor dicho sexuales, introduciendo un elemento vulgar ausente en el diálogo original.

En la última secuencia que analizamos, la inspectora Murillo le propone al comisario Sánchez (CS en la tabla) un plan para tender una trampa al profesor. Su compañero, el subinspector Ángel Rubio, ha entrado en coma después de un

accidente de tráfico tras descubrir la verdadera identidad del jefe de la banda. Ángel sigue en coma, pero la inspectora quiere comunicar a la prensa que está a punto de despertar para que el profesor intente infiltrarse en el hospital en el que está ingresado para matarlo:

Temporada II, Ep. 4 (33:44-33:61)		
Versión original	Doblaje	Subtitulado
R. Déjame filtrar a la prensa que Ángel, la única persona que sabe quien es, va a despertar del coma. Y te aseguro que antes de las cinco de la tarde ese tío estará entrando por la puerta del hospital para matarlo. Pero ahí estaremos nosotros para atraparlo como un gato a una rata. CS. ¿Me estás pidiendo que llene todo un hospital de agentes infiltrados al estilo de Mortadelo y Filemón?	R. Facciamo trapelare alla Stampa che Ángel, l'unica persona che sa chi è, si desterà dal coma. E vi assicuro che prima delle cinque del pomeriggio quell'uomo starà entrando dalla porta dell'ospedale per ucciderlo. Però ci saremo noi per catturarlo come un gatto con un topo. CS. Mi stai chiedendo di riempire un intero ospedale di agenti infiltrati tipo, beh... Mortadello e Polpetta?!	R. Fatemi dire alla Stampa che Ángel, l'unico che sappia chi sia, sta per svegliarsi dal coma. Ti assicuro che prima delle cinque di pomeriggio quel tizio andrà in ospedale a ucciderlo. Ma noi saremo lì a catturarlo [come il gatto col topo / Ø] CS. Mi stai chiedendo di riempire un ospedale di agenti sotto copertura, come in un fumetto poliziesco?

El comisario Sánchez expresa sus perplejidades acerca de la operación y, para cerrar el intercambio de manera irónica, hace uso de un *realia*, mencionando a *Mortadelo y Filemón*, una serie de historietas humorísticas muy popular en España. El cómic ha gozado de multitud de adaptaciones a otros medios y se tradujo a muchos idiomas, entre los que figura el italiano (los nombres originales se convirtieron en “Mortadello e Polpetta” y “Mortadella e Filemone”). Sin embargo, las figuras de Mortadelo y Filemón no forman parte del imaginario colectivo italiano como en España, por lo que el mantenimiento de la referencia da lugar a una solución que puede despistar a la audiencia, sin reflejar ningún tipo de ironía. En este caso, la neutralización del elemento cultural en el subtitulado parece la solución más adecuada; aunque se atenúe inevitablemente el poder evocativo de la referencia española, por lo menos se mantiene de manera clara la intención irónica de la réplica del comisario.

5. Conclusiones

Como señala Chaume (2004: 161-62), el del humor (así como el del argot, de los registros coloquiales y de los referentes culturales) es un problema que la TAV comparte con otras variedades de traducción¹³, y se puede incluir entre los “Factores pragmáticos o de intencionalidad del acto de comunicación” (2004: 162); en definitiva, lo que verdaderamente incide en las elecciones de la TAV es que esta “exige casi siempre una solución cuya duración temporal sea más o menos equivalente al problema planteado en el texto origen” (2004: 161).

A pesar de todo, resulta evidente que ciertas opciones, más o menos obligadas o condicionadas por factores extralingüísticos, ocasionan un problema de recepción. En cuanto a *La casa de papel*, evidentemente, los desajustes analizados no han podido incidir negativamente en el éxito de la serie en nuestro país, notable y duradero. Sin embargo, consideramos que la transposición del humor y de la ironía, que a menudo se conectan con el registro informal que caracteriza los diálogos originales y el habla de los protagonistas, pertenecientes a un ambiente marginal y delinencial, representa uno de los aspectos que más repercuten en la caracterización lingüística de algunos personajes en la versión italiana, distorsionando la intención comunicativa que estas estrategias conversacionales contribuyen a expresar con matices y finalidades distintos.

Bibliografía citada

- ALVARADO ORTEGA, MARÍA BELÉN (2012), “Una propuesta de estudio para el humor en la conversación coloquial”, *ELUA*, 26: 7-28.
- ANOLLI, LUIGI; INFANTINO MARIA; CICERI, MARIA RITA (2001), “*You’re a Real Genius!*: Irony as a Miscommunication Design”, *Say not Say: New perspectives on miscommunication*, eds. Luigi Anolli; Rita Ciceri; Giuseppe Riva. Amsterdam, IOS Press: 141-63.
- ATTARDO, SALVATORE (2002), “Translation and Humour”, *The Translator*, 8/2: 173-94.

13 Por otro lado, las problemáticas específicas de la TAV tendrían que ver con “la configuración textual propia de los discursos verbo-icónicos”, es decir, “los rasgos específicos de tipo verbal, musical o icónico, entre otros, transmitidos bajo diferentes códigos a través del canal acústico y del canal visual” (Chaume 2004: 163).

- BEINHAUER, WERNER (1973), *El humorismo en el español hablado: improvisadas creaciones espontáneas*, Madrid, Gredos.
- BRANDIMONTE, GIOVANNI (2003), “El soporte audiovisual en la clase de E/LE: el cine y la televisión”, *Medios de comunicación y enseñanza del español como lengua extranjera*, eds. Hermógenes Perdiguero; Antonio Álvarez. Actas del XIV Congreso Internacional ASELE, Burgos (10-13 de septiembre de 2003): 870-81.
- BUITRAGO, ALBERTO (2012), *Diccionario de dichos y frases hechas*, Barcelona, Espasa Libros.
- CARBONELL, DELFÍN (2001), *Gran diccionario del argot*, Barcelona, Larousse.
- CHAUME, FREDERIC (2004), *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- CHIARO, DELIA (2011), *Translation, humour and the media*, London/New York, Continuum.
- DÍAZ CINTAS, JORGE (2001), *La traducción audiovisual: el subtítulo*, Salamanca, Ediciones Almar.
- DLE, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea], [17.5.2021] <<https://dle.rae.es>>
- FUENTES LUQUE, ADRIÁN (2000), *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*, Granada, Universidad de Granada. Tesis doctoral inédita.
- GARZELLI, BEATRICE (2014), “Lo humor di Almodóvar tradotto in italiano. Casi emblematici di doppiaggio e sottotitolaggio in *¡Átame!*, *La flor de mi secreto* e *Todo sobre mi madre*”, *Translating humor in audiovisual texts*, eds. Gian Luigi De Rosa; Francesca Bianchi; Antonella De Laurentiis; Elisa Perego. Bern, Peter Lang: 257-77.
- GIBBS, RAYMOND; COLSTON, HERBERT (2001), “The Risks and Rewards of Ironic Communication”, *Say not Say: New perspectives on miscommunication*, eds. Luigi Anolli; Rita Ciceri; Giuseppe Riva. Amsterdam, IOS Press: 187-200.
- MACHÍN GUTIÉRREZ, MIGUEL; ANDÚJAR MOLINA, OLVIDO (2018), “De pilotos, premieres y seriefilias: las series de televisión en el aula de segundas lenguas”, *Hispania*, 101/1: 25-37.
- MAPELLI, GIOVANNA (2017), “Los procedimientos de atenuación en las series televisivas españolas entre humorismo y construcción del *ethos*”, *Normas*, 7/2: 139-53.
- MARTÍNEZ SIERRA, JUAN JOSÉ (2003), “La traducción del humor en los medios audiovisuales desde una perspectiva transcultural. El caso de *The Simpsons*”, *Interlingüística*, 14: 743-50.
- MOLINA, LUCÍA (2006), *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I.
- RANZATO, IRENE (2010), *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, Roma, Bulzoni.

- ROALES RUIZ, ANTONIO (2017), *Técnicas para la Traducción Audiovisual: subtitulación*, Madrid, Escolar y Mayo.
- RUIZ GURILLO, LEONOR (2010), “Las “marcas discursivas” de la ironía”, *Los caminos de la lengua: estudios en homenaje a Enrique Alcaraz Varó*, eds. José Luis Cifuentes et al. Alicante, Universidad de Alicante: 871-86.
- RUIZ GURILLO, LEONOR (2012), *La lingüística del humor en español*, Madrid, Arco Libros.
- RUIZ GURILLO, LEONOR (2014), “Infiriendo el humor. Un modelo de análisis para el español”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 59: 148-62.
- SECO, MANUEL (1970), *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid-Barcelona, Alfaguara.
- VENUTI, LAWRENCE (2002), “Translating Humour: Equivalence, Compensation”, *Discourse*, *Performance Research*, 7/2: 6-16.
- ZABALBEASCOA, PATRICK (1996), “Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies”, *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, ed. Dirk Delabastita. Manchester, St. Jerome: 235-57.
- ZABALBEASCOA, PATRICK (2001), “La traducción del humor en textos audiovisuales”, *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, ed. Miguel Duro. Madrid, Cátedra: 251-63.
- ZABALBEASCOA, PATRICK (2005), “Humor and translation: an interdiscipline”, *Humor*, 18/2: 185-207.

Carlotta Paratore es *ricercatrice* de Lengua española en la Università degli Studi Roma Tre. Se ha ocupado de variantes de autor en la poesía de Juan Ramón Jiménez y, desde 2017, sus intereses se centran en las estrategias de experimentación lingüística y literaria en la obra de Enrique Jardiel Poncela; en particular, se dedica al estudio de los aspectos traductológicos implicados en la transposición del humor verbal en las comedias teatrales del dramaturgo.

carlotta.paratore@uniroma3.it

