

EL COMEDIANTE INVISIBLE. LA TRADUCCIÓN DE LA  
RISA EN  
LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEA

---

O COMEDIANTE INVISÍVEL. A TRADUÇÃO DO RISO NA  
INDÚSTRIA AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA

---

THE INVISIBLE COMEDIAN. THE TRANSLATION OF  
LAUGHTER  
IN THE CONTEMPORARY AUDIOVISUAL INDUSTRY

Cristian Palacios<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-6002-3288>

Recebido em: 09 de junho de 2025.

1ª revisão: 15 de janeiro de 2026.

Revisão final: 21 de março de 2026.

Aprovado em: 21 de março de 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23506>

---

<sup>1</sup> Doutor em Linguística, licenciado e professor no curso de Letras na Universidade de Buenos Aires (UBA), pesquisador do Instituto de Linguística da UBA e do CONICET. E-mail: [atenalplaneta@gmail.com](mailto:atenalplaneta@gmail.com)

**Resumen:** A través del análisis de un corpus de películas y series de comedia, buscaremos analizar el trabajo de traductores y subtituladores en la reproducción de chistes, referencias humorísticas y juegos de palabras, buscando comprender las ideologías lingüísticas que sustentan sus esfuerzos, buscando así poner en juego una hipótesis contraintuitiva: que la traducción de lo ridículo no sólo es posible sino necesaria, y que su funcionamiento depende menos del contexto sociocultural de lo que se cree.

**Palabras Clave:** humor audiovisual, tradução audiovisual, ridículo, tradução de humor.

**Resumo:** Por meio da análise de um corpus de filmes e séries de comédia, buscaremos analisar o trabalho de tradutores e legendadores na reprodução de piadas, referências humorísticas e jogos de palavras, buscando compreender as ideologias linguísticas que fundamentam seus esforços, buscando, assim, colocar em jogo uma hipótese contraintuitiva: a de que a tradução do ridículo não só é possível como necessária, e que seu funcionamento depende menos do contexto sociocultural do que se acredita.

**Palavras-chave:** humor audiovisual, tradução audiovisual, ridículo, tradução de humor.

**Abstract:** Through the analysis of a corpus of comedy films and TV shows, we aim to examine the work of translators and subtitlers in reproducing jokes, humorous references, and word-play, with the goal of understanding the linguistic ideologies underlying their decisions. In this way, we propose a counterintuitive hypothesis: that the translation of the ridiculous is not only possible but necessary, and that its effectiveness depends less on the socio-cultural context than commonly believed.

**Keywords:** audiovisual humor, audiovisual translation, ridiculous, translation of humor.

## Introducción

En un mundo que se piensa a si mismo con la impronta de lo pos-apocalíptico y lo pospandémico, resulta relativamente frecuente reconocer que, dentro del conjunto de discursos atribuibles a una comunidad discursiva específica en un momento histórico determinado, existen una serie de textos ligados al ejercicio profesional de la risa, a partir de los cuales se vuelve posible concebir la producción de lo cómico y lo humorístico como un campo social con todas las letras (Possenti, 2010, p. 171). Los humoristas y comediantes que producen en su interior toman decisiones y llevan adelante operaciones, a menudo de forma inconsciente, en permanente tensión dialéctica con las reglas que este les impone. Llamaremos Discursos Irrisórios, apelando a las mayúsculas que describen una tipología, a todos los textos y contenidos producidos en su interior.

Este campo posee una historia rica y compleja, que abarca tanto a los comediantes y caricaturistas de la modernidad como a los parásitos retratados por la comedia ática; tanto a los guionistas de las sitcoms contemporáneas como a los bufones y goliardos de las cortes medievales. Esa historia ha sido contada muchas veces, por ejemplo, en los trabajos de Otto (2007), Outram (2019) o Brown (2015), aunque rara vez desde una perspectiva que considere de manera integral la producción de la risa como fenómeno. Hay investigaciones dedicadas a los locos y bufones de la época isabelina, a los mimos de la antigua Roma o a los payasos del circo moderno. Pero son escasos los trabajos que intentan abarcar, en un mismo gesto interpretativo, el humor teatral, literario, pictórico y cinematográfico; la ópera bufa y la *commedia dell'arte*; las viñetas de Saul Steinberg y los cuentos de Henri-Pierre Cami.

Dicho campo excluye aquellas operaciones que Ana Flores denomina "humor no-estético" (Flores 2014, p. 143), esto es, las manifestaciones irrisórias que se dan en la vida cotidiana o en otros ámbitos de configuración seria: tanto los chistes que se cuentan en el ámbito laboral como aquellas bromas que se gastan entre colegas o compañeros de estudios, niños, jóvenes o adolescentes, incluyendo la habitual humorada del político o el chiste de un profesor universitario deseoso de ganarse el favor de sus alumnos. Ninguno de estos casos, con la excepción, tal vez, del chiste social, tiene como propósito principal tan solo el hacer reír. Lo

cómico está aquí al servicio de un discurso de otro calibre: político, científico, académico, etc.

A diferencia del primero, aquí no encontramos una formación en el marco de una profesión en la que el comediante busque ser reconocido, ni una práctica consolidada, ni un corpus estable de saberes performativos o intelectuales requerido. O, al menos, estas condiciones no se presentan de manera simultánea. Es fundamental comprender que, aunque existe un intercambio dialéctico entre ambos ámbitos, el uso profesional de la risa obedece a reglas propias. Algunos mecanismos cómicos habituales en el campo profesional no se utilizan en absoluto en el humor cotidiano: voces graciosas, tipografías exageradas, disfraces, gestos o expresiones deliberadas, entre otros recursos. Esto tiene un impacto notable en el trabajo de traductores, subtituladores y guionistas. Todos ellos deben conocer la diferencia entre ambos registros, y en ambas lenguas. Una pregunta habitual que se hacen, por ejemplo, es si deben priorizar el chiste por sobre el sentido literal cuando no es posible conservar ambos al mismo tiempo. A veces, incluso, se vuelve necesario inventar un nuevo juego de palabras o una ocurrencia equivalente en la lengua de destino que reemplace al original. Comprender lo ridículo como un campo social implica, ante todo, entender que las decisiones que toma un determinado dibujante en la soledad de su estudio están también determinadas por aquello que se espera socialmente de él.

Mucho más problemático es el hecho de que socialmente hablando, tanto en los círculos de aficionados como en el de los especialistas, no se dé lugar en este campo a las obras de claro contenido irrisorio que se producen en el terreno del Gran Arte: las comedias de Shakespeare o más bien Shakespeare, cuando escribe comedias; las pinturas del Bosco o del viejo Bruegel, las novelas de Cervantes, las aguafuertes de Goya o las películas de Chaplin y Buster Keaton. Lo que se juega, en este sentido, es una dinámica muy particular por la cual el ingreso en un circuito de prestigio obtura el reconocimiento del carácter predominantemente gracioso de ciertas obras y autores. Lo paradójico, acaso, es que sea la crítica especializada mucho más que el gran público, la más renuente a admitir que poco se podría comprender a Molière o a Rabelais si no se los coloca bajo el signo de lo irrisorio. Se trata, por lo tanto, de productores profesionales de la risa que han sido reclamados para sí por otras instituciones cuya legitimidad social es mucho mayor y más amplia que la de este último.

El campo social de la risa excluye también y finalmente, un tipo de producción

humorística que pasa prácticamente desapercibida frente a nuestros ojos, pese a que es posible encontrarla por todos lados, cuando leemos una novela de Irving en castellano o representamos en las tablas a Ionesco o a Pirandello, o de manera todavía más frecuente, cada vez que miramos una película, una sitcom, una serie cómica, un show de stand-up, en el cine, en la televisión abierta, por youtube o en una plataforma de streaming. Se trata del trabajo de los traductores, subtituladores y actores de doblaje que hacen inteligible para el gran público todas estas manifestaciones irrisorias sin que llegemos a percatarnos de su presencia, aún en el caso del subtitulado que circula en letras amarillas por nuestras pantallas.

Y aunque resulta innegable que el tipo de tarea que deben acometer participa de idénticos mecanismos a los que los comediantes acuden a la hora de plantar un chiste desde cero (si es que algo así sucede alguna vez), rara vez son reconocidos como parte del mismo grupo social ni se les da a sus producciones la importancia que les cabe en el complejo entramado de los discursos irrisorios. Ciñéndonos solo al terreno audiovisual, que es, por otra parte, el campo predilecto para el consumo de narrativas en la actualidad el trabajo de los traductores en todas sus variantes explica un poco más del 70% de los discursos cómicos o humorísticos audiovisuales que consumimos. Esta afirmación que puede aplicarse con rigor al mundo luso-hispano, podría extenderse a la gran mayoría de los territorios lingüísticos con excepción acaso de aquellos países donde el inglés opera como *lingua franca*.

En las páginas que siguen intentaremos echar luz sobre el trabajo de estos verdaderos humoristas invisibles a la hora de reproducir chistes, referencias jocosas y juegos de palabras intentado comprender cuáles son las ideologías lingüísticas y discursivas que subyacen a sus esfuerzos, de qué clase de teoría de lo irrisorio se valen para llevarlo a cabo, por qué toman las decisiones que toman y en qué medida estas influyen y son influenciadas por el campo general del humorismo de la lengua de llegada. Nuestra hipótesis de base es que más allá del lugar común que atribuye al humor un carácter social e inherentemente situado, de lo cual daría cuenta su aparente intraductibilidad, la risa, en sus diversas manifestaciones, no solo es pasible de ser traducida, sino que dicha traducción forma parte de algunos de sus rasgos más característicos.

## La risa de nunca acabar

Acaso uno de los textos menos leídos y más incomprendidos entre aquellos esfuerzos por abordar el humor desde un punto de vista lingüístico y discursivo sea *La lengua de nunca acabar*, traducción castellana de *La langue introuvable*, de Françoise Gadet y Michel Pêcheux (1984), este último fundador de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso, de notable influencia en los Estudios del Discurso en sus diversas variantes actuales. En él, los autores, comienzan por afirmar que el objeto, olvidado y a menudo forcluido de la lingüística y por extensión del análisis del discurso y de toda ciencia que pretenda decir algo sensato sobre el sentido es el hecho de que existe la lengua y hay lenguas (Pêcheux y Gadet, 1984, p. 11), esto es, la irreductibilidad fundante y radical de todo enunciado individual respecto de otro enunciado individual, sobre todo cuando este se encuentra construido hacia el interior de un sistema distinto de referencias. En otras palabras, que toda atribución de sentido o significación no puede ser comprendida sino en el aquí y ahora del espacio y el tiempo en el que está sucediendo.

Dicha afirmación, que se encuentra en los fundamentos mismos de la perspectiva discursiva, parece darse de bruces con la voluntad última de la mayor parte de las teorías que a lo largo de todo el siglo XX intentaron dar cuenta del lenguaje, esto es, la voluntad política de acabar con la división entre las lenguas que se traduciría en lo que con acierto llaman *la ilusión pentecostal*, la postulación de una lengua única, babélica, que daría cuenta de todas las otras. Según ellos, los lingüistas, del esperanto a los lenguajes lógicos, de Ramon Llull a Noam Chomsky, nunca dejaron de buscar “esa nueva lengua universal que [fuera] capaz de reproducir el milagro de un Pentecostés científico: otra vez Babel” (Pêcheux y Gadet, 1984, p. 15).

A partir de esta observación, los autores se dedican a realizar el análisis crítico y pormenorizado de toda la historia lingüística sobre la base de este olvido, incluyendo en esta trayectoria no solo a las diferentes filosofías del lenguaje de comienzos de la centuria sino a la relativamente novedosa, para la época, gramática generativo-transformacional en cuyos intentos de reducir el equívoco y la ambigüedad del lenguaje a una estructura profunda creen encontrar, otra vez, el mismo gesto reconciliador. Lo interesante, sin embargo, es la asociación

que ellos hacen entre dicha voluntad y aquello que denominan el *orden de la seriedad* por el cual, lo que todas estas teorías excluyen, con la salvedad, quizás, de la lingüística saussureana y su teoría del valor, es justamente la capacidad irrisoria del lenguaje. La posibilidad inherente no solo a toda lengua sino a todo modo semiótico de significación, de hacerles decir a los signos, a las palabras, a las acciones, a los gestos, mucho más de lo que dicen.

La ambigüedad, el equívoco, la falta, la irreductibilidad de unos lenguajes respecto de otros, (dado que las lenguas naturales no constituyen nomenclaturas, ni códigos, ni sistemas de etiquetado); pero también, podemos agregar nosotros, de unos modos semióticos respecto de otros (no puede decirse lo mismo con palabras que con imágenes ni mucho menos con acciones, olores, sabores) e incluso de ciertas teorías lingüísticas respecto de otras (esto es, de la semiología de tradición saussureana con la ciencia casi homónima que encuentra sus fundamentos en la semiótica de Peirce, para todo esto ver AUTOR, 2018), se encuentran asociadas, en términos de Pêcheux y Gadet, justamente a la posibilidad de todo texto o discurso de no ser tomado en serio. Una y otra vez los autores citan a Antoine Culioli, cuya teoría de las operaciones enunciativas se asienta sobre la base de que, en efecto, la comprensión sería solo un caso muy particular del malentendido, dado que la axiomático no-euclídeana, los chistes, los sinsentidos, las ecolalias infantiles, la poética, el lenguaje técnico de los manuales, también forman parte del funcionamiento "normal" del lenguaje y no pueden, por lo tanto ser excluidos de una teoría que busque dar cuenta del mismo.

Lo que los autores llaman el orden de la seriedad es justamente la negación de todos estos desvíos en aras de la normalización de una lengua que no existe, que nunca ha existido, más que en los laboratorios mentales de los lingüistas. Un bello ejemplo de este punto son los manuales de aprendizaje de lenguas, tanto los de lenguas extranjeras como los manuales escolares de los primeros años del primario con el que los niños aprenden o aprendían a leer y escribir. Copiando el estilo de un manual de conversación franco-inglesa, según sus propias palabras, es que Eugène Ionesco llegó a concebir *La cantante Calva*, traducción castellana de *La cantatrice chauve*, obra inaugural del movimiento conocido como Teatro del Absurdo y por consecuencia, del humor que lleva ese nombre. La lengua más aparentemente normal, es también, sin ningún lugar a dudas, la más radicalmente neurótica.

## Traductibilidad e intraductibilidad del humor

Resulta un lugar común afirmar que el humor, lo cómico y en general la risa se encuentran social y culturalmente situados, tan entrelazados con la cultura y el lenguaje en el que se manifiestan que difícilmente pueden ser trasladados sin un esfuerzo considerable. Que lo que hace reír a determinadas comunidades en ciertas épocas no hace reír a otras tantas<sup>2</sup>. Y en efecto, una de las precondiciones de lo irrisorio es la cantidad de presupuestos que se dejan en entredicho, todo lo que el receptor debe reponer de manera inmediata para comprender y disfrutar de la humorada. De modo que la traducción del humor, como la de la poesía, deviene una tarea ciclópea. Y sin embargo, pese a la aparente evidencia de tales afirmaciones, es posible constatar cómo ciertas operaciones irrisorias, ciertos mecanismos utilizados para procurar la carcajada del auditorio, ciertos ritmos, personajes, modismos, estilos, temas y, más aún, incluso ciertos chistes, parecen sobrevivir por el espacio de décadas, siglos y aún más, de milenios, pasando de lengua en lengua y de contexto en contexto.

En trabajos anteriores he procurado demostrar la desconcertante supervivencia de algunos chistes que circulaban de forma oral o textual, pero siempre anónima, en diferentes tiempos y geografías a lo largo de los siglos XIX y XX, documentados tanto en antologías, como en estudios sobre la materia (entre otros *El chiste y su relación con lo inconsciente* de Freud, 1990 o los *Complementos a El Mundo como Voluntad y Representación* de Schopenhauer, 2005) y que siguen haciéndolo aún hoy a través de las redes sociales (ver, por ejemplo, AUTOR, 2023).

Más allá de este punto, el hecho es que la traducción del humor, como la de aquellas obras literarias consideradas “intraducibles”, el *Finnegans Wake* de James Joyce o *La Disparition* de Georges Perec, a otras lenguas, contextos y

---

2 En *Crocodilos, Satíricos e Humorista Involuntários* (2018) Elias Thomé Saliba acuña el concepto de Pacto Humorístico como un modo de dar cuenta del momento histórico en el que lo irrisorio adquiere una vida institucional y por lo tanto comienza a ser producido profesionalmente. Ciertos discursos en ciertos determinados contextos, podrán ser entonces leídos como irrisorios, más allá de los procedimientos que pongan en juego para lograr ese efecto. Dicho momento coincide un ciento por ciento con la constitución de una esfera pública y activa al mismo tiempo, de un modo quizás un poco paradójico, la implícita posibilidad de un humor íntimo.

culturas, lejos de ser un fenómeno aislado o extraordinario es, por el contrario, uno sumamente frecuente. Es necesario explicar, entonces, por qué, pese a la creencia generalizada en la relativa intraductibilidad de lo irrisorio, se da el hecho de que una gran parte del humor literario o teatral que consumimos y una enorme porción, mayoritaria, del humor audiovisual contemporáneo, series como *Friends*, *Seinfeld*, *How I meet your mother*, *The Big Bang Theory*, *Two and a Half Men*, *The Office*, películas como *Airplane*, *The Naked Gun*, *Zoolander*, *The Hangover* o *The incredible Burt Wonderstone*, rara vez llegan hasta nosotros sin ser mediadas por alguna clase de traducción.

No solo eso, sino que además dichas producciones se han constituido como referentes ineludibles de la cultura humorística, incluso hacia el interior del propio contexto cultural latino o sudamericano. Aunque muchas de las series producidas en Argentina, México o Brasil por plataformas como Netflix, Amazon Prime, HBO Max o Disney +, con actores y guionistas locales tienen en promedio, hacia el interior de esos países y culturas, un rating más alto que aquellas que fueron producidas en otras latitudes, el ratio de visualización de comedias, series cómicas y especiales de *Stand Up* traducidas del inglés al castellano o portugués, sigue siendo de siete a uno en detrimento de las primeras<sup>3</sup>. Los cómicos locales generan un gran nivel de aceptación en aquellas comunidades para las cuales funcionan como interpretantes, pero no es menos cierto, sin embargo, que series como *Friends*, *The Office* y *Los Simpsons* logran una empatía equivalente en países tan distantes como Argentina, Lituania, Irlanda o la República Checa. Ello puede corroborarse en el uso de memes que las usan como escenografía.

La internacionalización de la industria cinematográfica y televisiva forma parte de una larga tradición. En las últimas décadas, sin embargo hemos asistido a una profunda transformación del tipo de trabajo lingüístico asociado a esta. Cada film o serie, por pequeño que sea y sin importar su país de origen, es traducido, doblado, subtulado y rotulado a distintos idiomas una vez que se sube a una

---

3 Según la consultora Business Bureau (2021), a fines de 2020 había en Argentina 11,52 millones de hogares con acceso a televisión paga, lo que representaba una penetración del 77% de los hogares. Netflix lidera ampliamente la oferta de servicios SVOD tanto en América Latina como en Argentina. Este liderazgo se explica por su temprana llegada al continente en comparación con otras plataformas (Mastrini y Krakowiak 2021, p. 5). En cuanto al contenido, a comienzos de 2019 Netflix solo contaba con un 2,3% de producciones argentinas en su catálogo, con un claro predominio de producciones de Estados Unidos (46%), seguidas muy de lejos por Inglaterra (10%), Corea (8%) y Japón (7,3%) (Rivero, 2019).

plataforma de streaming, con el objetivo de ingresar al mercado global. “Aunque sabemos mucho sobre la producción, especialización e internacionalización — es decir, la creciente exportación de películas más allá de su país de origen— de la industria cinematográfica, los procesos complejos de la globalización siguen estando poco investigados” (Lorenzen, 2008). La globalización no se limita solo a la expansión de series y películas desde uno o unos pocos países: “también implica la interconexión entre una multitud de países, lo que conduce a su integración en uno (o varios) sistemas o redes globales económicos, culturales y, hasta cierto punto, también políticos” (Lorenzen, 2008; ver también Stiglitz, 2002; Amin; Cohendet, 2004).

Esto también tiene un impacto considerable en el consumo contemporáneo del humor. La globalización de la industria cinematográfica significa también que, día tras día, nuestras pantallas se llenan de juegos de palabras, referencias graciosas y chistes traducidos y subtitulados desde otros idiomas (Chiaro, 2012). Cada vez nos reímos más con juegos lingüísticos, bromas y chistes que han sido producidos en contextos culturales muy distintos. La contraparte de este fenómeno, dada la capacidad inherente de lo irrisorio para constituir colectivos identitarios (véase AUTOR, 2025), es la creciente consolidación de aquello que podríamos llamar una auténtica cultura global, un sistema de referencias que va más allá de un territorio, una región o una nación determinadas. Gente que ríe de lo mismo a uno y otro extremo de los continentes. Es en este sentido que Joanna Wilk-Racięska habla explícitamente de una comunidad de la risa cuyas fronteras no siempre coinciden con la de las naciones, lenguajes o territorios (Wilk-Racięska, 2017). Dada la creciente segregación impulsada desde las redes sociales por las nuevas ultraderechas, este suceso, sin duda, también merece ser atendido y estudiado.

Dime cómo doblas y te diré quién eres.

La aceptación de una serie, película o cómico extranjero como parte de la cultura propia resulta incluso mucho más profunda en series de televisión y películas de los años sesenta, setenta, ochenta y comienzos de los noventa, cuya circulación se daba predominantemente por la televisión abierta y en las, que por lo tanto, el gran público no tenía acceso a sus versiones originales. En ellas

se verificaba el fenómeno de la fidelidad al doblaje por el cual los espectadores manifestaban una notable intolerancia hacia las voces de aquellos actores y actrices que no fueran los que originalmente asociaron a sus personajes cómicos más queridos: Maxwell Smart, Bugs Bunny, El Zorro, Alf, el robot Bender, resultaban mayormente indigeribles cuando eran escuchados en doblajes alternativos o con sus voces originales, incluso en países como la Argentina o México, tan adeptos al subtítulo<sup>4</sup>. Para los espectadores latinoamericanos, la voz de Homero Simpson será mucho más la de Humberto Vélez que la de Dan Castellaneta, su actor original. Dichos actores y actrices forman parte también de esa comunidad de comediantes invisibles a los que aquí aludimos, pues eran ciertamente las inflexiones de sus voces y su manera cómica de decir textos que salían de una boca ajena las que provocaban la risa de los espectadores.

Así, por ejemplo, en una encuesta entre traductores y subtituladores, respecto de las comedias televisivas preferidas de su infancia, en los años 70, 80 y 90 surgen algunas pocas referencias locales: *El capitán Piluso*, *La noticia rebelde*, *Peor es Nada*, *No toca botón*, *Tato Bores* y una sola latinoamericana: *El Chavo del 8* frente a montones de ejemplos norteamericanos *Los Simpsons* (*The Simpson's*), *Alf*, *Los tres chiflados* (*The Three Stooges*); *Hechizada* (*Bewitched*), *El Superagente 86* (*Get Smart*), *La niñera* (*The Nanny*), *Blanco y negro* (*Diff'rent Strokes*), *El zorro* (*Zorro*), *Futurama*, *Seinfeld*, *Friends*; y uno inglés: *El show de Benny Hill* (*Benny Hill*). Con la excepción de *Friends*, todos ellos consumidos de manera doblada. El dato es tanto más significativo cuanto que la gran mayoría de estas series fueron dobladas en castellano neutro, una variedad dialectal artificial de la lengua que tiene su base en el castellano de México y sus áreas circundantes, aunque suavizando los acentos y eliminando modismos específicos, en detrimento de otras variedades del castellano, como el peninsular o rioplatense.

---

4 En 1948, una ley pareja, prohibió el doblaje para cine en películas para adultos en México y Argentina, por considerar que se trataba de competencia desleal para con las producciones originales de cada uno de esos países. La restricción excluía al cine familiar, los dibujos animados, y las películas y series para televisión. Al contrario que en España, donde, al revés, se exigía que todas las películas fueran transmitidas en castellano, incluso los títulos, hecho que el franquismo aprovechó para ejercer esa forma particular de censura que consiste en no traducir las partes que no podían ser oídas. La ley de prohibición se extendió hasta fines de los años setenta. Ello explica, en parte, la gran tradición del subtítulo que existe en estos países, y su casi nula práctica en la península.

Aunque absolutamente aceptado hoy en día, hasta el extremo de que cualquier otra variante del castellano es percibida como extraña, dicha variedad se consolidó con el auge de la industria del doblaje en México, cuyos famosos estudios Churubusco fueron responsables de darle voz para toda Hispanoamérica a algunas de las películas más emblemáticas de la Disney. Eso pese a que filmes como *Dumbo* o *Pinocho* habían sido previamente doblados en Argentina para ser lanzados incluso en el mercado español del momento. Lo que no se puede desconocer es que más allá de la mayor o menor fidelidad de la traducción en sí misma, existe un punto de extrañamiento irreductible en el hecho de que el acento que los espectadores escuchan no sea el que corresponde a los contextos donde se escuchan. Punto que impacta en mayor o menor medida en las películas serias, pero que no deja de aportar un plus de sentido al desvío propio de lo humorístico.

A menudo se llegan a asociar ideológicamente ciertas variedades lingüísticas con ciertas conductas y estereotipos: se atribuye, por ejemplo, al argentino, el ser arrogante, ventajoso y descarado y ello se hace evidente en las voces de algunos personajes doblados con ese acento. Lo mismo sucede con el cubano, el castellano ibérico o algunas variedades del castellano de México. Cucho (Choo-Choo en el original) de la serie animada *Top Cat*, traducida como *Don Gato*, de Hanna Barbera, habla con acento Yucateco. En el caso de esta serie, en particular, el personaje de Benito Bodoque (Benny the Ball) cuya voz, interpretada en el inglés original por Maurice Gosfield, era ronca y profunda, casi como la de un gánster, adopta en castellano una voz extremadamente aguda e infantil, que refuerza, en lugar de contrastarla, la ternura del personaje. Ambos fueron interpretados por el actor mexicano Jorge Arvizu a cuyo olfato actoral se atribuye la decisión de hacerlo de esta manera. Lejos de reforzar la literalidad de la traducción, la interpretación del doblaje la invierte. Aunque la operación parece completamente contraria, en términos del desvío humorístico llega a resultar equivalente.

## Ascenso y caída del subtítulo<sup>5</sup>.

El auge de la televisión por cable, desde mediados de los años ochenta en Argentina, México o Brasil, y su consecuente evolución en sistemas de programación, *on demand*, plataformas, sitios ilegales de reproducción de contenido o redes sociales, así como la tecnología DVD, que incluía la posibilidad de optar entre voces, subtítulos y doblajes en varios idiomas, pusieron a nuestro alcance las versiones vernáculas de algunos de estos productos, alertando a las masas de espectadores respecto del origen trans-lingüístico de aquello que se les ofrecía en las pantallas. *The Office*, *Friends*, *Two and a Half Men*, *Curb your Enthusiasm*, *How I meet your mother*, fueron dobladas y subtituladas en la misma medida. No conocen el fenómeno de la fidelidad al doblaje.

Esto forma parte de un nuevo paradigma en la industria, en el cual incluso se conservan los títulos originales de las series. *Lost* en Argentina se conoce como *Lost* (aunque en España sigue siendo *Perdidos*), *Friends* no es *Amigos*, sino *Friends* (incluso en España). Lo mismo ocurre con *Arrested Development*, *Curb Your Enthusiasm*, *Modern Family*, *South Park*, *Family Guy* y el resto de las series mencionadas previamente. Un fenómeno similar se observa con los nombres de los personajes: *Wonder Woman*, *Spiderman*, *The Joker* o *Peppa Pig* son reconocidos tanto como *la Mujer Maravilla*, *el Hombre Araña*, *el Guasón* o *Peppa la cerdita* en Argentina. No se trata de una mera anécdota, sino de una de las múltiples manifestaciones de una nueva conciencia lingüística de los espectadores, que modifica las decisiones que toman los traductores y las compañías. Y, por supuesto, también a la inversa.

Los niños y niñas de hoy son conscientes de que las películas, los programas de televisión, los videojuegos y los personajes que consumen han sido previamente traducidos desde un idioma que no es el suyo. Kermit the Frog, la entrañable rana verde de los Muppets, habitualmente reconocida como La Rana René, en

---

5 “El subtítulo es la presentación de un texto escrito en la pantalla en sincronía con el mensaje verbal o escrito original que se muestra” (Ávila-Cabrera 2023: 6). Implica un tipo de transferencia del texto fuente al texto meta que requiere reducción del texto, sincronización y uso de reglas sintácticas y estilísticas. Díaz Cintas y Remael (2021) definen el subtítulo interlingüístico como la práctica traductora que consiste en presentar un texto escrito, en la parte inferior de la pantalla, que tiene como objetivo reproducir el diálogo original intercambiado entre los distintos hablantes, así como la otra información verbal que se transmite de forma auditiva y visual (Ávila-Cabrera, 2023; Díaz Cintas & Remael 2021, p. 9).

Latinoamérica, o Gustavo en España, es distinguida en cualquiera de sus tres variantes. Eso no significa que las personas, en su vida cotidiana, realmente “vean” y sean plenamente conscientes del trabajo de los traductores y subtituladores. Como muchos otros trabajadores del lenguaje, su éxito depende de que sus acciones pasen desapercibidas, en otras palabras, de “ser escuchados pero no vistos [...] La naturaleza muchas veces tras bambalinas de su trabajo también implica que su influencia esté parcialmente oscurecida y su rol a menudo mal reconocido por el público en general” (Thurlow, 2020, p. 3).

El trabajo de los traductores y subtituladores, por su propia naturaleza, sigue siendo invisible o cuando menos, profundamente invisibilizado. Acaso es la condición misma de la actividad: un proceso que ocurre frente a nuestros ojos, de manera literal, en el caso del subtitulado, pero que sin embargo no somos capaces de ver ni oír del todo. Este último es el que, de entre estas formas de la traducción, encarna de manera más paradigmática el boom de la traducción audiovisual contemporánea, especialmente desde que las plataformas transformaron nuestras formas de ver y consumir películas y series. Una de las consecuencias más evidentes de la globalización de la industria audiovisual. Estas pequeñas letras amarillas que se interponen entre la imagen dinámica y nuestros ojos, haciéndonos leer en una lengua aquello que escuchamos en otra, que entrelaza dos modos semióticos completamente diversos, en cierta forma antitéticos, el acto de leer y el de observar; resultan a todas luces un ejemplo de hasta qué extremo el acto de mirar un filme o una serie comporta un complejo proceso multimodal por el cual adosamos automáticamente la entonación y la performance de un actor determinado al significado de aquello que leemos en forma silenciosa<sup>6</sup>.

Este fenómeno es sin duda el que permite a muchos subtituladores transferir el peso de las bromas a aquello que se ve y se escucha mucho más que a lo que se dice. El tono del actor o de la actriz, su forma de actuar, sus gestos, sus miradas, es lo que realmente hace al efecto cómico. A veces la decisión a todas luces antipática de no traducir un chiste o de traducirlo solo a medias, dada la dificultad que este entraña, sobre todo cuando contiene referencias culturales

---

<sup>6</sup> La demanda de traducción audiovisual ha inspirado en los últimos años numerosas investigaciones sobre el tema. El subtitulado es hoy “un campo muy bien posicionado gracias a una gran actividad, como múltiples publicaciones de investigación, congresos a nivel internacional, el desarrollo de cursos universitarios y profesionales, y la redacción de tesis académicas” (Ávila-Cabrera, 2023, p. 6).

muy específicas, es realmente la correcta. Cualquier opción que torne el texto oscuro, complejo, difícil de leer, o demasiado alejado del contexto de referencia podría hacer naufragar el efecto. Lo mejor que el traductor puede hacer, en estos casos, es quitarse de en medio.

El *timing* resulta crucial en el subtulado: anticipar el remate en un gag resultaría destructivo para la risa que se busca desatar. El subtitulador debe entonces cuidar que el tiempo de la lectura coincida con el tiempo del comediante. Algo muy de mucha dificultad en las sitcoms, donde parte de la dimensión cómica del discurso reside en la velocidad con la que hablan los intérpretes. Otro error, muy común es tornar claro lo que es intencionalmente ambiguo. A menudo, la dimensión jocosa de un chiste se entiende antes de haber comprendido que se trataba en verdad de un chiste. Esto es mucho más usual de lo que parece: los niños y niñas cuentan chistes sin sentido. Entienden la forma, pero no el contenido. Ello se traslada luego a las audiencias que reaccionan ante una humorada sin saber muy bien de qué o por qué se están riendo.

### Traducciones por todas partes

El punto a destacar es que, lejos de ser intraducibles, las diferentes manifestaciones de la risa parecen estar siendo traducidas en todos lados y en todo momento. Las dificultades que este ejercicio entraña son evidentes, sobre todo cuando se tienen en cuenta los bajos salarios, cada vez más bajos según los especialistas, que la industria destina a la tarea. Esta se mueve, además, de forma cada vez más vertiginosa. Procesos que habitualmente ocupaban varias semanas y hasta algunos meses requieren ahora ser resueltos en poco más de 72 horas. A esto se le suma la censura, absolutamente habitual en el medio, por la cual los insultos, las palabras groseras, las imprecaciones, son omitidas o vertidas en formas léxicas suavizadas, con escasas excepciones. Por ejemplo, la expresión "¡Cielos!" en lugar de "¡Mierda!" para el equivalente inglés "Shit!" o "Fuck!" utilizada incluso, o sobre todo, en series reconocidas por el uso irrestricto de injurias semejantes, como *South Park*.

En otros casos, la censura busca atenuar el choque cultural o ideológico que tal o cual expresión pudiera entrañar para los mercados de la lengua de llegada. Así, por ejemplo, el séptimo episodio de la tercera temporada de *Los Simpsons*,

segundo especial de Halloween de la serie, *Treehouse of Horror II*, llamado *La casa-árbol del horror II* en España y *La casita del horror II* en Hispanoamérica contiene una escena en la que se abrazan los representantes de Inglaterra y Argentina en la ONU. El primero dice entonces:

BRITISH AMBASSADOR: Eh, sorry about the Falklands, old boy.  
 ARGENTINE AMBASSADOR: Oh, forget it. We kind of knew they were yours.

Sin embargo, en la versión que se transmitió para América Latina, el diálogo omite cualquier referencia a las islas:

EMBAJADOR BRITANICO: Perdón por lo del tratado amigo.  
 EMBAJADOR ARGENTINO: Oh, olvídate che. Habrá tiempo de recuperarnos.

Lo cual no tiene mucho sentido. La decisión se basa sin duda en la sensibilidad que pudiera tener para el público latino y sobre todo de Argentina, tal alusión descarada al reclamo de soberanía, incluyendo la circunstancia del nombre: Malvinas en lugar de Falklands. Acaso una mejor decisión hubiera sido invertir los comentarios. Escuchar al Embajador Británico decir "siempre supimos que eran tuyas".

Todo ello atenta, sin duda, contra el complejo acto de reponer una humorada en un contexto cultural diferente. Y si a menudo los puristas manifiestan su descontento por aquellos chistes que frecuentemente se pierden o incluso se omiten cuando no se encuentran equivalentes en la lengua de llegada, por aquellos giros dialectales que no se reponen, por aquellos dobles sentidos que no se aprovechan, no es menos cierto que la popularidad de los ejemplos citados más arriba nos obliga a pensar que el éxito es más frecuente que el fracaso.

En el caso del subtítulo, este podría explicarse, también, por el hecho de que lo irrisorio comprende a todos y cada uno de los estratos y niveles de la vida colectiva y, por lo tanto, de los procesos que atañen a la producción social del sentido. Se trata de un fenómeno enormemente complejo en el marco del cual las operaciones exclusivamente lingüísticas cumplen un rol entre tantos otros, y ni siquiera uno preponderante, junto con aquellas que incluyen la imagen, el movimiento, la voz o en general cualquier modo semiótico o sistema sígnico. La mayor parte de los chistes (si no todos) dependen de la performance del emisor:

gestos, tonos, ritmos, silencios, hacen a la comprensión de una broma mucho más que su dimensión propiamente verbal.

Esto nos obliga a reconocer, entonces, la existencia de un fundamento no lingüístico y transcultural de lo irrisorio, que ya no depende exclusivamente de los contextos sociales específicos o, para ser más exactos, cuyos contextos sociales de referencia sobrepasan las fronteras geográficas y temporales, y que comúnmente se vinculan con lo que previamente hemos denominado el campo social de la risa. Es patente la presencia de ciertos estilos de interpretación, como por ejemplo, ritmos, velocidades, tipos de voz, tipografías, y naturalmente, ciertas operaciones retóricas concretas, tales como la ruptura de la isotopía estilística, anacronismos, o el empleo calculado de la obscenidad y el lenguaje escatológico, entre otros.

La mera existencia de dicho campo y la necesidad del humorista de recurrir a él constituye un fenómeno transcultural, cuyas implicancias pueden observarse en la traducción de la película *Airplane* (1980), que fue lanzada en Hispanoamérica bajo el título *¿Y dónde está el piloto?* y en España como *Aterrizo como puedas*. En ambos casos, el título adquiere un matiz humorístico ausente en el texto original. El éxito de esta primera fórmula generó que, con el tiempo, numerosas películas adoptaran el mismo método, señalando a la audiencia no solo que se trataba de comedias, sino también el tipo específico de humor que presentaban. Así, *The Naked Gun* (1988) se estrenó como *¿Y dónde está el policía?* (1988), *Repossessed* (1990) como *¿Y dónde está el exorcista?* (1990), y *A Haunted House* (2013) como *¿Y dónde está el fantasma?*

Vemos aquí como un chiste que a primera vista puede parecer intraducible puede ser trasladado a otra lengua mediante procedimientos muy similares a los del texto original. En una de las escenas más icónicas del filme, el doctor Rumack pregunta al traumatizado piloto Ted Striker si es capaz de aterrizar el avión:

RUMACK: Can you fly this plane and land it?  
 TED: Surely you can't be serious.  
 RUMACK: I am serious, and don't call me Shirley.

Aquí, la homofonía entre "surely" y "Shirley" genera la confusión que provoca el efecto humorístico. La versión subtitulada para España omite por completo el juego de palabras:

RUMACK: ¿Puede pilotarlo y aterrizar?  
 TED: No puede estar hablando en serio.  
 RUMACK: Le estoy hablando en serio.

En cambio, la versión doblada para Latinoamérica introduce una leve modificación para conservar la comicidad a través de un mecanismo irrisorio análogo al original, aprovechando no la homofonía sino la ambigüedad del vocativo divino:

RUMACK: ¿Podrá volar el avión y aterrizarlo?  
 TED: ¡Dios! No hablará en serio.  
 RUMACK: Hablo en serio, y yo no soy Dios.

Si bien es cierto que el nombre Shirley desaparece de la escena, la confusión permanece y el chiste, por lo tanto, funciona. No solo eso: funciona bastante bien.

En sus ensayos “La tarea del traductor” (1971) y “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (1986), Walter Benjamin aborda la problemática de la traducción literaria, preguntándose qué distingue realmente al escritor del traductor. Benjamin concluye que la labor del traductor consiste en encontrar, en la lengua de llegada, una actitud que despierte un eco del original. Una traducción que solo pretendiera ser un intermediario no lograría más que transmitir un mensaje, lo cual en el caso de la lengua poética carece de verdadera relevancia. “¿Qué ‘dice’ una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a quien la entiende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación” (Benjamin, 1971). Esto es así porque la lengua no es únicamente un medio para comunicar lo comunicable, sino, más aún, un símbolo de aquello que no puede ser comunicado en absoluto (Benjamin, 1986).

Walter Benjamin identifica en el nombre propio —la respuesta a la pregunta “¿quién eres?”— una de las singularidades más intraducibles del lenguaje, aunque simultáneamente reconoce que dicho nombre debe necesariamente traducirse, pues está inextricablemente vinculado a un rostro y a un cuerpo particulares. De esta manera, la posibilidad misma de la traducción se sostiene en la medida en que la lengua existe, dado que toda lengua puede concebirse como una traducción de otras lenguas anteriores. Tanto la práctica poética como la humorística, al tensionar la identidad misma del lenguaje, parecen regirse por las mismas leyes que gobiernan la traducción. Desde una perspectiva semiótica,

esto resulta incuestionable, pues un signo funciona siempre como sustituto de otra cosa, pero únicamente bajo un determinado aspecto o cualidad. En otras palabras, todo es traducible en cierto sentido, pero nada puede ser trasladado íntegramente en todos sus aspectos<sup>7</sup>. Ello coincide con la propia experiencia de los traductores quienes, ante la pregunta por la dificultad de traducir lo irrisorio han respondido, contra la creencia común y generalizada, que es una tarea difícil, pero no particularmente difícil. No más difícil que la traducción de ciertos modismos, expresiones dialectales, juegos de palabras no-humorísticos e incluso ciertos textos científicos.

La propia existencia de lo irrisorio depende de esta diferencia fundamental entre lo que expresamos y lo que creemos entender. Nuestro sentido del humor forma parte de una tradición cultural que no es ni exclusivamente verbal ni mayoritariamente lingüística. Han sido siglos de aprendizaje para comprender que pensamos a través del lenguaje, lo cual a su vez nos permite entender que no es únicamente por medio de la lengua que pensamos. Me atrevo incluso a sugerir que, aunque de forma mínima y ocasional, lo irrisorio logra eludir tangencialmente la mercantilización del lenguaje característica del neoliberalismo que atravesamos actualmente.

Lejos de ser intraducibles, los mecanismos que producen lo irrisorio recurren a operaciones semióticas que constituyen la base misma de la generación de sentido, así como las formas en que este circula y organiza el lenguaje, el pensamiento y la realidad. La traducción del humor no solo es posible, sino también, en cierto sentido, indispensable. Representa una de las múltiples expresiones de esa cultura popular subterránea de la risa que Bajtin quiso poner en evidencia, y que se expande más allá de las barreras idiomáticas y geográficas. Los traductores audiovisuales actúan como mediadores culturales de esta herencia milenaria cuando buscan el equivalente en la lengua receptora de una broma, un chiste o un juego de palabras.

Contrario a lo que suele pensarse, estos profesionales generalmente logran su cometido. Esto sucede, desde nuestra perspectiva, porque esos chistes y

---

<sup>7</sup> En *Dire Quasi la Stessa Cosa. Esperienze di traduzione* (2003) Umberto Eco aboga por una mirada práctica del asunto, según la cual la traducción es posible porque efectivamente se realizan traducciones todo el tiempo, sea por la circunstancia que sea. Y a menudo son los mismos traductores los que juzgan buenas o malas determinadas operaciones de traducción basados pura y exclusivamente en las reglas internas del campo.

juegos lingüísticos son apenas la manifestación visible de una cultura popular compartida por toda la cultura occidental, una cultura capaz de generar una comunidad humana que trasciende las fronteras sociales.

## Bibliografía

ÁVILA-CABRERA, José Javier. **The Challenge of Subtitling Offensive and Taboo Language into Spanish**. Bristol: Multilingual Matters, 2023.

AMIN, Ash; COHENDET, Patrick. **Architectures of Knowledge: Firms, Capabilities, and Communities**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. La tarea del traductor. En: **Angelus Novus**. Barcelona: Edhasa, 1971.

BENJAMIN, Walter. Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. En: **Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos**. Buenos Aires: Planeta-DeAgostini, 1986.

BROWN, Peter A. The mirror and the cage. Queens and dwarfs at the early modern court. In: ARAB, D.; DOWD, M.; ZUCKER, A. (eds.). **Historical Affects and the Early Modern Stage**. London: Routledge, 2015. p. 137-151.

CHIARO, Delia. **Translation, Humour and Literature**. London: Continuum International Publishing Group, 2012.

DÍAZ CINTAS, Jorge (org.). **New Trends in Audiovisual Translation**. Bristol: Multilingual Matters, 2001.

DÍAZ CINTAS, Jorge; REMAEL, Aline. **Subtitling: Concepts and Practices**. London: Routledge, 2021.

ECO, Umberto. **Dire Quasi la Stessa Cosa. Esperienze di traduzione**. Milão: Bompiani, 2003.

FLORES, Ana. **Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina**. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba, 2014.

FREUD, Sigmund. **El chiste y su relación con lo inconsciente**. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.

LORENZEN, Mark. On the Globalization of the Film Industry. **En Industry and Innovation**, v. 15, n. 1, feb. 2008. Disponible em: <https://research.cbs.dk/en/publications/on-the-globalization-of-the-film-industry>.

MASTRINI, Guillermo; KRAKOWIAK, Florencia. Netflix en Argentina: expansión acelerada y producción local escasa. En **Comunicación y Sociedad**, jun. 2021.

OTTO, Beatrice. **Fools Are Everywhere: The Court Jester around the World**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

OUTRAM, Dorinda. **Four Fools in the Age of Reason: Laughter, Cruelty, and Power in Early Modern Germany**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2019.

AUTOR 2023

AUTOR 2018

PÊCHEUX, Michel; GADET, Françoise. **La lengua de nunca acabar**. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

POSSENTI, Sílvio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIVERO, Ezequiel Alexander. Viaje al fondo de Netflix: la falacia de que “vemos lo que queremos”. **Fibra. Tecnologías de la comunicación**, v. 24, maio 2019, p. 1-6.

SALIBA, Elías Thomé. **Crocodilos, Satíricos e Humoristas Involuntários – Ensaio de História Cultural do Humor**. São Paulo: Intermeios, 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. **El mundo como voluntad y representación II**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

STIGLITZ, Joseph. **Globalization and Its Discontents**. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

THURLOW, Crispin. **The Business of Words: Wordsmiths, Linguists, and Other Language Workers**. London: Routledge, 2020.

WILK-RACIĘSKA, Joanna. La definición de comunidad de risa reformulada. En J. P. R. Ferreira & T. L. Vieira (Eds.), **Humor, língua e linguagem: Representações culturais**. São Paulo: Verona, 2017. pp. 109-24.