

ISSN: 1579-9794

## **El trasvase de la funcionalidad de los referentes sexuales en la animación para adultos**

### **The transfer of the functionality of sexual references in animation for adults**

RAÚL SERANDI MANUEL  
raulserandi@gmail.com  
Universidad Europea del Atlántico

MANUEL CRISTÓBAL RODRÍGUEZ MARTÍNEZ  
manuelcristobalrm@gmail.com  
Universidad Europea del Atlántico

Fecha de recepción: 28 de julio de 2019  
Fecha de aceptación: 3 de febrero de 2020

**Resumen:** La traducción de los referentes sexuales es un campo prácticamente inexplorado en términos de investigación académica. Esta misma situación es la que presenta, a su vez, la traducción de la animación para adultos. Por este motivo, en este artículo, se pretende establecer unas bases teóricas para la traducción del sexo, así como para la traducción de la animación para adultos. Para ello, es necesario exponer el desarrollo de estos campos y cómo se ha llegado a la situación actual. Esta teoría se pone en práctica de manera conjunta a través del análisis de la funcionalidad de la traducción para el doblaje de la serie de animación para adultos *Big Mouth* (temporada 1). Esta serie es original de Estados Unidos y valoramos su percepción en España. El trasvase de la funcionalidad de los referentes sexuales en esta serie se mide con ejemplos en los que la traducción es homofuncional, y otros en los que se puede perder o ganar carga pragmática. Los resultados muestran un trasvase de la homofuncionalidad adecuado, aunque también se han localizado casos en los que se produce un cambio en la carga pragmática de los referentes sexuales presente en la serie objeto de estudio.

**Palabras clave:** Referentes sexuales, Animación para adultos, Traducción del sexo, Doblaje, Funcionalidad

**Abstract:** The translation of sexual references is an almost unexplored field in terms of academic research. In the same situation is the translation of animation for adults. For this reason, this article aims to establish some theoretical bases for the translation of sex, as well as for the translation of

animation for adults. For this purpose, it is necessary to expose the development of this fields and how the current situation has been arrived at. This theory is put into practice jointly through the analysis of the functionality of the translation for the dubbing of the adult animation series *Big Mouth* (season 1). This series is original from the United States and we assess how it is perceived in Spain. The transfer of the functionality of sexual references in this series is valued through examples in which the translation is homofunctional, and others in which it can lose or gain pragmatic load. The results show a proper homofunctionality transfer; however, it is also observed cases with a modification of the pragmatic load of the sexual references in the series studied.

**Keywords:** Sexual references, Animation for adults, Translation of sex, Dubbing, Functionality

#### INTRODUCCIÓN

El presente artículo nace de las necesidades actuales de la destabuización<sup>1</sup> del sexo. Esta desdramatización de las referencias al sexo no solo se hace patente en la sociedad (se habla más del tema, se realizan charlas y terapias, surgen asociaciones, etc.), sino que va acompañada de una creciente divulgación de este ámbito a través de documentales, series de televisión, películas, artículos y otros muchos soportes. Como suele ser habitual, la mayoría de los productos son originados en lengua inglesa, por lo que, para que llegue a un público más amplio, es necesaria una traducción. Al tratarse de una nueva realidad, las referencias al sexo suponen un problema de traducción, pues, según el contexto en el que aparezcan, se deberán abordar desde diferentes aproximaciones que van desde, por ejemplo, una perspectiva más humorística a otra más científica.

El desarrollo de las plataformas de contenido audiovisual a la carta durante los últimos años ha provocado un aumento de la demanda de la traducción audiovisual. Además, uno de los formatos que destaca es el de las series y películas de animación destinadas a un público adulto, como pueden ser, entre otras, *La fiesta de las salchichas*, *Rick y Morty*, *BoJack Horseman*, *(Des)encanto*, *F is for Family* o *Big Mouth*, serie objeto de estudio de la presente investigación. También se podrían comentar series que, aparentemente, van destinadas a un público infantil, el cual puede entender gran parte de la trama sin dificultad, pero que esconden referencias veladas

---

<sup>1</sup> Entiéndase este término como la eliminación de la condición de censura de un tema, objeto o elemento.

a temáticas tabú que solamente un adulto puede comprender (Ariza, 2013), como, por ejemplo, *Hora de aventuras* y su trama distópica posapocalíptica o *El asombroso mundo de Gumball* y las referencias a aspectos de la vida adulta transformados en problemas de los personajes principales en su colegio. El auge de este formato puede deberse a que la generación de los 90, también conocida como adultos jóvenes o *kidults* (Kirchheimer, 2011), que creció viendo dibujos animados y jugando a videojuegos, se ha acostumbrado a este formato, aunque, debido a su evolución personal, exige unos contenidos más adecuados a su edad.

#### 1. TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

En los últimos años, la traducción audiovisual se ha convertido en un elemento casi indispensable en nuestras vidas sin apenas darnos cuenta. Casi todos los productos audiovisuales que consumimos son de origen británico o estadounidense (Parrot Analytics, 2018a), por lo que, para que la gran mayoría de la población española pueda disfrutar de ellos, es necesaria la traducción audiovisual. Esta situación no se limita a las películas de estreno que copan las carteleras de los cines, sino que también afecta a las series de televisión con más audiencia, pasando por los videojuegos, los documentales o el amplio catálogo que presentan las plataformas de contenido audiovisual a la carta como Netflix o HBO.

Esta modalidad de traducción no tiene una definición unánime; de hecho, existen otras denominaciones para ella, como «traducción para la pantalla (*screen translation*)» o «traducción multimedia» (Mayoral, 1998), pero, en este artículo, hablaremos de «traducción audiovisual» por ser la más extendida. A pesar de esta falta de univocidad, la mayoría de autores que han publicado sobre ella coinciden en varios aspectos fundamentales. Por ejemplo, Agost (1999), además de confirmarnos que es un tipo de traducción especializada que abarca los productos multimedia, añade que tiene unas características propias, ya que requiere un dominio de la temática del producto, que va a exigir al traductor conocimientos interdisciplinarios (Morón Martín, 2010), y de las limitaciones y técnicas propias de la variedad de traducción audiovisual, que condicionan las decisiones traductológicas de forma inevitable (Murphy, 2010). Por su parte, Chaume (2004) afirma que la traducción audiovisual se caracteriza por que los textos objeto de traducción aportan información traducible a través de dos canales de comunicación. El primero de ellos es el canal acústico (las vibraciones acústicas mediante las que percibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales), mientras que el segundo es el canal visual (las

ondas luminosas mediante las que percibimos imágenes, carteles o señales con textos escritos, etc.).

Estos productos audiovisuales pueden traducirse de diferentes modalidades (doblaje, subtítulo, *voice-over*, etc.). No obstante, la más extendida en España es el doblaje, seguida de cerca por el subtítulo (Fuentes, 2001).

### 1.1. Doblaje

En primer lugar, es necesario concretar una definición para establecer qué entendemos por este término. Chaume (2014) lo define como una práctica que consiste en sustituir los diálogos en la lengua origen de un producto audiovisual por diálogos traducidos en la lengua meta. No obstante, el mismo autor lo considera un proceso en el que, además de traducirse, el guion se reajusta para que pueda ser interpretado por unos actores (Chaume, 2004). Esto nos lleva a pensar que el doblaje es un proceso en el que el traductor debe tener en cuenta más factores que en otro tipo de encargos. Como señala Agost (1999), hay que respetar tres sincronismos: el de caracterización, es decir, que la voz del doblaje y el aspecto del actor estén armonizadas; el de contenido, es decir, que la traducción conserve el argumento original; y el visual, es decir, que los movimientos articulatorios de la boca, si se ven en pantalla, coincidan con los sonidos que se escuchan. Por otro lado, Chaume (2014) añade otros tipos de sincronías: la sincronía labial, que consiste en que la traducción se adapte a la articulación bucal del personaje; la sincronía quinésica, que consiste en que la traducción se adapte a los movimientos corporales del personaje; y la isocronía, que consiste en que la duración de los enunciados de la traducción se adecúe a la duración de los enunciados originales.

Para que se mantengan dichos sincronismos, es indispensable que intervengan más personas en el proceso de doblaje que el propio traductor. Pese a esto, Chaume (2014) considera que un traductor con la formación adecuada puede encargarse de las tareas de los guionistas y los asistentes de doblaje, ya que conoce la lengua de origen y sabe hasta dónde puede modificarse la traducción para respetar todas las sincronías. Además, el proceso sería más corto y más barato, ya que el traductor entregaría un producto listo para su interpretación sin la necesidad de que pase por otros profesionales. En España, es algo habitual en los encargos de las televisiones regionales. No obstante, como con toda traducción, sería conveniente una revisión externa, pero, en muchas ocasiones, los plazos de entrega que tienen los traductores audiovisuales son muy ajustados, ya que las productoras quieren lanzar el producto al mercado cuanto antes (Fuentes, 2001).

Como hemos comentado anteriormente, el doblaje y el subtítulo son las modalidades más utilizadas en la traducción audiovisual española. No obstante, su popularidad varía en función del país en el que nos encontremos y, de hecho, podemos establecer una clasificación por grupos de los países europeos en función de la modalidad de traducción audiovisual que predomina (Chaume, 2014):

- Países con tradición de doblaje: Alemania, Austria, Eslovaquia, España, Francia, Hungría, Italia, República Checa, Turquía y Ucrania.
- Países con tradición de subtítulo: Albania, Chipre, Croacia, Dinamarca, Eslovenia, Finlandia, Grecia, Irlanda, Islandia, Noruega, Países Bajos, Portugal, Reino Unido, Rumanía, Serbia y Suecia.
- Países con tradición de *voice-over*: Bulgaria, Letonia, Lituania, Polonia y Rusia.
- Países que utilizan diferentes modalidades: Bélgica (doblaje en la región francófona de Valonia y subtítulo en la región flamenca de Flandes) y Bulgaria (las series de televisión se doblan, mientras que las películas se suelen subtítular y para otros programas se utiliza el *voice-over*).

Como podemos apreciar, en España se emplea más el doblaje. No obstante, el subtítulo está creciendo en popularidad gracias a las posibilidades y a la gran oferta de las plataformas de contenido audiovisual a la carta en la actualidad (Quintas-Froufe y González-Neira, 2016). Además, existe una corriente antidoblaje que aboga por el uso de las series y películas en versión original como herramienta de adquisición de lenguas extranjeras (principalmente el inglés), cuya utilidad ha sido estudiada por Díaz Cintas y Fernández Cruz (2008), que no hace sino favorecer este auge del subtítulo. Pese a esta realidad, hemos decidido estudiar en exclusiva el doblaje dado que sigue siendo un estándar en el panorama audiovisual español.

### 1.2. *La traducción de la animación para adultos*

La animación constituye un género en sí mismo con unas particularidades propias, por lo que, como indica Repullés Sánchez (2015), la traducción de este tipo de producciones requiere un tratamiento específico.

Tradicionalmente, la animación se ha asociado con el público infantil (Sánchez-Labela, 2018). De hecho, con la etiqueta «dibujos animados» se tiende a infantilizar este género. Probablemente no sea algo intencionado, ya que es cierto que es el género audiovisual que triunfa en la niñez. Esto se debe a que interviene de manera directa en la fase en la que los niños dan

rienda suelta a su imaginación y estimula el carácter lúdico inherente a su edad (Ivelić, 1982). De hecho, existen canales de televisión cuya programación se basa en mayor medida en películas y series de animación infantil, como Boing, Cartoon Network, Nick Jr o Disney Junior. Sin embargo, en la actualidad, no todo el cine de animación va dirigido exclusivamente a un público infantil. De hecho, algunas producciones incluyen juegos de palabras, alusiones y referencias intertextuales que los niños no son capaces de captar y comprender (Ariza, 2013), además de que se están creando películas que van claramente destinadas a un público adulto (Repullés Sánchez, 2015). Esto probablemente se deba a la inclusión de contenido sexual o violento, intertextualidad o humor absurdo (Marx, 2007).

Pese a lo comentado en clasificación de países según la modalidad de traducción audiovisual predominante, los dibujos animados se suelen doblar en la mayoría de países, sobre todo si son para un público infantil (Ariza, 2013; Chaume, 2014). Este hecho, que reafirma la pertinencia de realizar nuestro análisis a partir del producto doblado, se debe a que, en muchas ocasiones, los niños aún no saben leer o, aunque sepan, no pueden mantener una lectura atenta y continuada durante toda la película, por lo que el subtítulo no se contempla como una opción adecuada al público potencial (Caramelo, 2019).

Como género audiovisual, la animación presenta unos componentes básicos que se han de tener en cuenta a la hora de traducir (Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera, 2004):

- Los personajes: ofrecen una ventaja respecto a los de otros géneros cinematográficos, pues los movimientos labiales no son tan expresivos ni son habituales los primeros planos, lo que permite un mayor margen de maniobra para la traducción, aunque la isocronía se ha de tener tan en cuenta como en cualquier otro género. Sin embargo, como señala Reyes Lozano (2015), el realismo de los personajes animados y sus movimientos, en especial los de los labios, cada vez es mayor, pues los creadores toman a actores reales como modelo. Por otro lado, al no ser de carne y hueso, es necesario que los actores de doblaje y los traductores hagan un buen trabajo para aportar espontaneidad y realismo a los personajes (Repullés, 2015).
- El público: como en toda traducción, el destinatario del texto meta es un elemento clave en la toma de decisiones. En este caso, se establecen tres grupos diferenciados de edad; de 0 a 7 años, de 7 a 12, y de 12 en adelante (Marx, 2007). Sin

embargo, coincidimos con Repullés Sánchez (2015) en que habría que establecer un cuarto grupo, el de los adultos, pues las dos siguientes características representan una diferenciación evidente con el grupo de 12 años en adelante.

- El lenguaje: hasta 1991, tendía a ser un español neutro, es decir, sin localismos, con el objetivo de que lo pudiera entender cualquier hispanohablante independientemente de su lugar de procedencia (Castro Roig, 2000). Entonces, se realizó una versión en español de España y otra en español de América para *La Bella y la Bestia*. A partir de ese momento, se empezó a adecuar el lenguaje en función de la edad del público meta. Por ese motivo, la animación para adultos permite utilizar un abanico mucho más amplio de registros y variedades de la lengua.
- El contenido: también está condicionado por el público. En el caso de la animación para adultos, permite la sátira, los dobles sentidos, el lenguaje soez, etc. (Marx, 2007).

Como se observa a partir de los rasgos expuestos anteriormente, la animación para adultos comparte rasgos propios de la animación infantil, pero conlleva un cambio de público meta y, por consiguiente, de lenguaje y contenido, lo cual nos obliga a modificar la manera de abordar este tipo de productos audiovisuales.

## 2. LA TRADUCCIÓN DEL SEXO

Partiendo de que el sexo se está destabuizando y desdramatizando, es una obviedad decir que, sin centrarnos en causas ni consecuencias, esto se debe a que anteriormente era considerado un tema censurable. A lo largo de la historia, ha habido periodos en los que la censura formaba parte de la vida política. Los más conocidos son los casos de la Alemania nazi, la Italia fascista y la España franquista y la censura sobre aspectos sexuales (Bou y Pérez, 2017). Además de imponer unas normas sobre lo que se podía publicar y lo que no, estos regímenes autoritarios condicionaban a los traductores a realizar *motu proprio* una autocensura acorde a las circunstancias políticas e ideológicas de la época. En España, podemos encontrar una cantidad inconmensurable de ejemplos de censura en el doblaje de las películas estadounidenses durante la época franquista (García, 2017). Sin embargo, la autocensura no es algo exclusivo de entonces y aún se realiza en muchas ocasiones por miedo a la crítica o para evitar herir sensibilidades de ciertos colectivos (Putranti, Nababan y Tarjana, 2017).

Resulta sorprendente por ser una traducción bastante reciente, publicada en 2003, pero en *Maggie ve la luz*, cuyo título original es *Angels* de Marian Keyes, se eliminan varios referentes sexuales explícitos, así como un fragmento de más de mil palabras en el que se compara de forma satírica a la gente de Los Ángeles y a la gente católica de Irlanda. La autocensura, ya sea deliberada o inconsciente, debe aceptarse como un elemento inherente a la traducción desde el momento en el que entendemos que la traducción no es un acto transparente sino humano y, como tal, es casi inimaginable que exista una traducción sin ningún tipo de sesgo, prejuicio o inclinación política e ideológica (Santaemilia, 2008). Según Krebs (2007, p. 173):

Every choice made by the translator is a potential act of (self-) censorship. But it is impossible to argue that self-censorship is the only form of choice made by a translator. As we know, a multitude of cultural, historical and ideological factors, personal or socially-determined, can account for any number of choices made.

A pesar de esto, también sabemos que la traducción implica una lucha por llegar a un acuerdo entre la ética propia y las múltiples limitaciones que nos impone la sociedad. Sin duda, uno de los ejemplos más claros de esto está en la traducción del lenguaje sexual (Santaemilia, 2008). El lenguaje con contenido sexual se suele percibir como algo propio de personas incultas o maleducadas. Sin embargo, el sexo es una parte fundamental de nuestra vida cotidiana y, al igual que otros aspectos que fueron tabú en el pasado, debe considerarse como tal. De hecho, el sexo —junto a otros elementos como la escatología, la religión o la familia— es un elemento muy presente en el lenguaje soez español (Fuentes Luque, 2015). Además, los referentes sexuales también sirven para hacer humor o juegos de palabras (Fuentes Luque, 2000). Por este motivo, podemos decir que el lenguaje sexual sirve para comprender las culturas de y para las que traducimos, ya que muestra dónde establece cada cultura sus límites morales y éticos (Santaemilia, 2008).

El tratamiento del sexo, por tanto, varía entre culturas, pero también podemos añadir que varía entre generaciones, grupos sociales e, incluso, personas. No tendrá la misma percepción del sexo ni de las referencias a él una persona criada en España durante la época franquista, en la que el sexo era un tema censurable, que otra criada en la España actual, en la que se está produciendo la destabuización del sexo. Tampoco tratarán este tema igual las personas que viven en barrios con privación sociocultural que las personas que residen en aquellos de clase alta. Asimismo, debemos mencionar la importancia, no solo de las personas a nivel individual, sino de las relaciones interpersonales que establecen entre sí. De esta forma, una persona no usará los mismos recursos expresivos para hablar de sexo con



su pareja que con sus padres. Por consiguiente, respetar estas características propias será uno de los problemas principales que presente la traducción del sexo.

En esta línea, los perfiles del público a los que puede ir dirigida una traducción que contenga referentes sexuales son tan variados como los que acabamos de mencionar, por lo que, como traductores, debemos tener muy presente cuál es el público objetivo del texto meta para adecuarnos, si fuera necesario, a sus características.

Por otro lado, dado que cada cultura tiene una forma específica de expresar y emplear el lenguaje sexual, este podrá incluir referentes culturales, es decir, elementos propios de cada cultura, que supondrán un problema de traducción como en cualquier otro ámbito. Cuando se enfrentan a los términos sexuales, los traductores suelen adoptar mecanismos defensivos entre los que se incluyen el eufemismo, la ambigüedad o una amplia variedad de autocensuras (Santaemilia, 2010). Sin embargo, los referentes sexuales se deben abordar igual que los referentes culturales —en especial si el referente sexual incluye un elemento cultural característico—, es decir, tratar de adaptarlos de la manera más fiel posible a la cultura meta.

Por este motivo, creemos que la traducción de los referentes sexuales no se rige por criterios de verdad o de adecuación gramatical, sino de efectividad estética, cultural, ideológica o funcional. Esta traducción no contempla la neutralidad, ya que el contenido que debemos trasladar a otra cultura es muy sensible y constituye el crisol de nuestros prejuicios y tabúes más profundos (Santaemilia, 2010; Simms, 1997). Como dice Santaemilia (2010, p. 140), «la traducción de lo sexual nos sitúa ante nuestras contradicciones más íntimas, ante aquello que podemos decir y aquello que hemos de callar, ante dónde situamos los límites de lo moral, lingüística o sexualmente aceptable».

En cualquier caso, la censura —por influencia externa o autocensura— no es la solución para abordar la traducción de los referentes sexuales. Como podemos comprobar en el caso de España, tras la dictadura, la inclusión de temas políticos, sociales o sexuales en el panorama audiovisual ha desembocado en un cambio de los valores morales de la población, por lo que, aunque sabemos que debemos respetar la cultura meta, se podría considerar que la exposición a los referentes sexuales contribuye a la destabuización del sexo.

### 3. METODOLOGÍA

Como se ha mostrado en el marco teórico, la traducción de referentes sexuales puede producir problemas de traducción de distinta índole, por lo que se propone como objetivo analizar las dificultades de la traducción de referencias sexuales. Para lograr este fin nos proponemos, por un lado, estudiar la importancia de la carga pragmática en este tipo de traducciones y, por otro lado, proponer unas pautas para la traducción de las referencias sexuales tras el análisis de los casos extraídos.

La hipótesis que fundamentan estos objetivos es que, si nos centramos en las series de animación para adultos, estas presentan un conjunto de dificultades específicas que no comparten con otro tipo de formatos. Además, también presentan dificultades concretas la relación entre los personajes o la temática tratada; en el caso que nos ocupa, el sexo es un tema que se trata con mayor incomodidad cuando los interlocutores tienen una jerarquía establecida y los personajes ocupan diferentes posiciones (entre adultos y adolescentes, por ejemplo) que cuando la comunicación se establece entre un grupo de iguales (adultos o adolescentes entre sí), lo que genera un problema de traducción a la hora de abordar este tema tabú.

Así, y para validar esta hipótesis, realizaremos un análisis de la primera temporada de la serie de dibujos animados para adultos *Big Mouth*, seleccionada por su éxito en España y en Estados Unidos, con una audiencia de 40,7 millones de espectadores, superando series tan conocidas como *Stranger Things* (32,3 millones de espectadores) o *The Handmaid's Tale* (20,9 millones de espectadores) (Parrot Analytics, 2018b). Dicha temporada, compuesta por 10 capítulos de entre 20 y 25 minutos de duración, se estrenó en 2017. La serie, creada por Nick Kroll y Andrew Goldberg, cuenta, además, con una segunda temporada estrenada en 2018. En ella se cuentan historias reales de la pubertad de Nick y Andrew, cuyos personajes caricaturizados protagonizan la serie.

#### 3.1. Muestra

Nuestro corpus de estudio se corresponde con la primera temporada de *Big Mouth*. La ficha técnica de la serie objeto de estudio es la siguiente:

<b><i>BIG MOUTH (BIG MOUTH)</i></b>	
Directores	Bryan Francis Mike L. Mayfield Mark Levin

Creadores	Nick Kroll Andrew Goldberg Jennifer Flackett Mark Levin
Género	Animación Comedia Comedia negra Adolescencia Animación para adultos
Año de grabación	2017
Estudio de doblaje	BTI Studios
Directora de doblaje	Julia Martínez
Traductor	Kenneth Post
Ajustador	Kenneth Post
Distribuidora	Netflix
Productora	Danger Goldberg Productions Good at Bizness, Inc. Fathouse Industries Titmouse, Inc.
Temporadas	2 + 1 Especial
Duración	24-28 minutos

**Tabla 1. Ficha técnica de *Big Mouth***

Los capítulos que componen nuestro corpus objeto de estudio son los siguientes:

<b>Versión original</b>	<b>Versión doblada</b>
1. Ejaculation	1. Eyaculación
2. Everybody Bleeds	2. Todos sangran

3. Am I Gay?	3. ¿Soy gay?
4. Sleepover: A Harrowing Ordeal of Emotional Brutality	4. Una terrible experiencia de brutalidad emocional
5. Girls Are Horny Too	5. Las chicas también se excitan
6. Pillow Talk	6. Consúltalo con la almohada
7. Requiem for a Wet Dream	7. Réquiem por un sueño (húmedo)
8. The Head Push	8. El bajacabezas
9. I Survived Jessi's Bat Mitzvah	9. Sobreviví al Bat Mitzvah de Jessi
10. The Pornscape	10. El pornoVista

**Tabla 2. Capítulos del corpus objeto de estudio**

### 3.2. Propuesta de clasificación

Para analizar la traducción de los referentes sexuales de *Big Mouth* es necesario centrarnos en un aspecto concreto. Dado que el sexo ha sido históricamente objeto de censura y, por ello, las obras traducidas han perdido parte de la intención del autor original, consideramos que la mejor forma de comprobar si en la traducción se trasvasa de forma adecuada el sentido y la funcionalidad de la serie es centrarnos en la pragmática. Para empezar, debemos establecer qué entendemos por este concepto:

Se entiende por pragmática el estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las consideraciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto por parte de un hablante concreto en una situación comunicativa concreta, como su interpretación por parte del destinatario. La pragmática es, por lo tanto, una disciplina que toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje (Escandell, 1993).

Este concepto plantea tres problemáticas: la del significado no convencional, puesto que las palabras pueden representar, según el contexto, un significado distinto del habitual; la de la sintaxis y el contexto, puesto que las mismas palabras pueden tener una intención distinta según el contexto y el orden en el que aparezcan; y la de la referencia y la deixis, puesto que es necesario conocer, además de las palabras, a qué hacen referencia (Escandell, 1993).

Por otro lado, para entender la pragmática es necesario conocer los elementos que conforman la situación comunicativa, que pueden ser materiales e inmateriales. Los componentes materiales son: el emisor, quien

emite el mensaje; el destinatario, a quien va dirigido el mensaje; el enunciado, el mensaje; y el entorno, la situación espacio-temporal (Escandell, 1993).

Los componentes inmateriales o relacionales tienen mayor importancia, puesto que son las relaciones que se establecen entre los componentes materiales. El primero de ellos es la información pragmática, es decir, los factores que influyen a un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal, como pueden ser sus conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos. El segundo componente relacional es la intención, es decir, la finalidad que tiene el enunciado expresado por el emisor. Parrett (1983) distingue entre «intención» y «acción intencional», ya que la primera puede ser privada, interior y no llegar a verbalizarse, mientras que la segunda es la que se manifiesta de forma externa. El silencio, como acción voluntaria y consciente, también tiene un valor comunicativo. Por otro lado, la intención también se puede contemplar desde la perspectiva del destinatario, pues, para interpretar de forma correcta los enunciados, debe intentar descubrir la intención con la que eligió el emisor las palabras utilizadas. Por último, encontramos la relación social entre los interlocutores. En función del grado de la misma, el emisor construirá un enunciado acorde al destinatario (Escandell, 1993).

Finalmente, Escandell (1993) introduce el principio de cooperación de Grice, el cual define como un principio descriptivo, una condición de racionalidad que resulta básica para que el discurso sea inteligible y tenga sentido. Se basa en cuatro máximas que a su vez se desglosan en varias subcategorías (Garachana Camarero, 2014):

- Máxima de cantidad: da la cantidad necesaria de información; tanta como sea precisa y nunca más de la que sea necesaria.
- Máxima de calidad: intenta que tu contribución sea verdadera; no digas nada que creas que es falso o si no tienes suficientes pruebas de su veracidad.
- Máxima de pertinencia o relevancia: sé relevante.
- Máxima de modo o manera: sé claro, breve, ordenado y evita la ambigüedad.

Grice establece una distinción fundamental entre lo que se dice, que corresponde al contenido proposicional del enunciado, y lo que se comunica, que es toda la información que se transmite con el enunciado, el cual puede ser diferente de su contenido proposicional. En ese caso, estaríamos hablando de un contenido implícito o implicatura, que puede ser convencional, si deriva directamente del significado de una palabra, o no convencional, si deriva de otros factores como el contexto o la situación. Las implicaturas no convencionales pueden ser a su vez conversacionales,

cuando se invoca a los principios que regulan la conversación, o no conversacionales; generalizadas si no dependen del contexto y particularizadas cuando sí dependen del contexto.

Así, nuestro análisis se vertebrará en una clasificación (Tamayo Masero, 2012) basada en la homofuncionalidad (trasvase de funcionalidad completo), pérdida de funcionalidad (algunas implicaturas se han perdido, se han trasvasado con diferente intención o se ha omitido información pragmática) y ganancia de funcionalidad (se añaden implicaturas o información pragmática inexistentes en la versión original).

#### 4. RESULTADOS

Tras la visualización de la primera temporada de *Big Mouth*, se han obtenido 393 ejemplos de referentes sexuales que se han considerado relevantes para el análisis. Dichos ejemplos se han clasificado en función de la carga pragmática que tienen con respecto a la versión original. De esta manera, hay 313 ejemplos en los que la función del original se mantiene en la traducción (homofuncionalidad), 48 ejemplos en los que la imposibilidad de plasmar algún aspecto del original ha provocado una pérdida de carga pragmática y 32 ejemplos en los que se ha añadido carga pragmática, principalmente como estrategia de compensación de los fragmentos con pérdida.

##### 4.1. Homofuncionalidad

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
1	0:00:10	As puberty begins, hormones are released and the sexual organs begin to change.	Al empezar la pubertad, las hormonas se liberan y los órganos sexuales empiezan a cambiar.	Voz en <i>off</i> , material didáctico

**Tabla 3. Ejemplo 1 de homofuncionalidad: *sexual organs***

En este ejemplo (Tabla 3) se observa una explicación teórica sobre la reproducción sexual en un aula de secundaria. Por ello, se emplea un registro elevado que se ha conseguido respetar en la traducción con términos como *pubertad*, *hormonas* u *órganos sexuales*. Consideramos que es importante destacar un ejemplo así, ya que contrasta con el tono general de la serie —mucho más coloquial, vulgar e, incluso, soez— y muestra la variedad de registros y vocabulario que ofrece el lenguaje sexual en un registro elevado.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
1	0:06:58	<p><b>Nick:</b> I saw Andrew's penis.</p> <p><b>Padre de Nick:</b> And now you're worried you're a homosexual?</p> <p>Nicky, a man can touch another penis or even kiss one, very lightly, and it still doesn't necessarily mean he's a homosexual.</p>	<p><b>Nick:</b> Vi el pene de Andrew.</p> <p><b>Padre de Nick:</b> ¿Y ahora te preocupa ser homosexual? Nicky, un hombre puede tocar otro pene o incluso besarlo ligeramente y no significa necesariamente que sea homosexual.</p>	Nick y sus padres en el coche

**Tabla 4. Ejemplo 2 de homofuncionalidad: *penis***

En este extracto de una conversación de Nick con sus padres (Tabla 4), un adolescente que todavía no ha entrado en la pubertad, podemos observar un registro formal por la presencia de interlocutores que pertenecen a grupos jerárquicos diferentes. La traducción consigue transmitir ese registro y conservar la naturalidad de la conversación, que se afronta de forma entrecortada y dubitativa, lo cual se puede observar en palabras denotativas como *pene* u *homosexual*.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
2	0:02:27	Your booty is bangin' in those white shorts, you little fox.	Ese culete está que revienta con esos <i>shorts</i> blancos, serás zorra.	Devin a Jessi

**Tabla 5. Ejemplo 3 de homofuncionalidad: *booty, little fox***

En contraste con el ejemplo anterior, con el ejemplo 3 (Tabla 5) podemos comprobar la diferencia que supone en una conversación que los interlocutores pertenezcan a un mismo grupo social y compartan vivencias, ya que se trata de dos compañeras de clase adolescentes. Así pues, este ejemplo sirve para mostrar que la homofuncionalidad no se da solamente en casos en los que los interlocutores pertenecen a grupos diferentes, sino que consiste exclusivamente en trasvasar la funcionalidad del mensaje original. Dado el registro vulgar de la frase en inglés, en español nos encontramos con

términos como *culete* o *zorra*, que en otros contextos se podrían identificar como términos peyorativos, pero que, en este caso, son propios de una conversación entre jóvenes con un registro bajo.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
1	0:01:37	If you don't get out of here right now, we're gonna "Jackson Pollock" all over your pants.	Como no salgas de aquí ahora mismo vas a hacerte un «Jackson Pollock» en los pantalones.	Monstruo de las hormonas a Andrew

Tabla 6. Ejemplo 4 de homofuncionalidad: *Jackson Pollock*

En otro caso (Tabla 6), nos encontramos con un ejemplo más de referentes culturales dentro del ámbito artístico, pues se crea una conceptualización a partir de una metáfora con Jackson Pollock, pintor abstracto estadounidense, que alude de forma implícita al lenguaje sexual. Pese a que, inmediatamente después, el monstruo de las hormonas explica a Andrew quién es Jackson Pollock, es necesario saber, al menos, cómo es la pintura abstracta para entender la referencia sexual y, en el mejor de los casos, conocer al autor y su obra, ya que su pintura es bastante característica por la cobertura total de sus pinturas mediante la técnica de *dripping* (salpicaduras de pintura). Creemos que merece ser mencionada otra referencia a Jackson Pollock en una obra audiovisual de reciente estreno como *The Order*, una serie juvenil que utiliza esta conceptualización en referencia a la sangre que queda esparcida tras el ataque de un hombre lobo, lo cual puede dar peso al concepto y consolidarse como una expresión común para referirse a un líquido que sale disparado hacia una superficie sólida.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
9	0:02:11	<b>Madre de Missy:</b> And what about the mons pushing? <b>Padre de Andrew:</b> What the hell's a mons?	<b>Madre de Missy:</b> ¿Y qué me dices de lo del monte de Venus? <b>Padre de Andrew:</b> ¿Qué diablos es eso?	Madre de Missy a Missy; interviene el padre de Andrew

Tabla 7. Ejemplo 5 de homofuncionalidad: *mons*

Por último, se ha elegido un ejemplo de homofuncionalidad (Tabla 7) que, aparentemente, no es muy complejo puesto que, aunque se transmite la misma intención que en el original, en la traducción se recurre a un calco muy habitual en el panorama de la traducción audiovisual y que apenas se utiliza en el lenguaje coloquial español como *¿qué diablos es eso?* Además,



creemos que, ante un producto como este, cargado de referentes sexuales y dobles sentidos, muchos de los cuales van a verse eliminados por la imposibilidad de reformularlos en la lengua meta, se ha perdido la opción de compensar esas pérdidas con una ganancia en este contexto que consistiría en utilizar una expresión mucho más habitual en el lenguaje vulgar de España como *¿qué coño es eso?*, con la alusión denotativa de la expresión a los genitales femeninos introducidos mediante un eufemismo en la frase anterior.

#### 4.2. Pérdida de funcionalidad

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
1	0:01:45	<b>Monstruo de las hormonas:</b> Let's go, let's go. <b>Andrew:</b> I'm coming, I'm coming. <b>Monstruo de las hormonas:</b> Not yet. That's why we gotta get to the bathroom, sweetheart.	<b>Monstruo de las hormonas:</b> Vamos, vamos. <b>Andrew:</b> Ya voy, ya voy. <b>Monstruo de las hormonas:</b> Todavía no, por eso tenemos que ir al baño, guapete.	Monstruo de las hormonas y Andrew

Tabla 8. Ejemplo 1 de pérdida de funcionalidad: *coming*

En la versión original de este primer ejemplo (Tabla 8), observamos un doble sentido con el verbo *to come*, que es utilizado por Andrew con su sentido más general, es decir, *ir*. Sin embargo, la respuesta del monstruo de las hormonas hace referencia a otra acepción que tiene este verbo en inglés, cuya traducción en español sería *eyacular*. Además, esta acepción presenta homofonía con otro verbo en inglés, *to cum*, que tiene ese mismo significado, lo cual acentúa esta carga sexual. La pérdida, por tanto, es bastante clara, ya que le hace perder todo el sentido a la respuesta del monstruo de las hormonas.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
1	0:24:40	I mean, sure, I fuck around with dudes but I'm not a fairy.	Bueno, sí hago que los tíos se corran, pero no soy un hada.	Monstruo de las hormonas a Nick

Tabla 9. Ejemplo 2 de pérdida de funcionalidad: *fairy*

Esta frase (Tabla 9) la dice Maurice tras una confusión de Nick en la que le llama *puberty fairy* en lugar de *hormone monster*. Aparentemente, la traducción como *hada de la pubertad* es bastante adecuada y, en esta frase, *hago que los tíos se corran* deja entrever que tiene poderes mágicos como si fuera un hada, por lo que estaríamos hablando de una ganancia. No obstante, *fairy* es una palabra polisémica que, en este caso, esconde una referencia clara a la que hace alusión Maurice en esta frase, puesto que también puede significar *hombre afeminado*, sin implicar necesariamente que sea gay. Por ello, en el original, no suena extraño que haga este inciso aclaratorio.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
6	0:00:11	Oh, yeah! Abra-cum-dabra!	¡Oh, oh! ¡Abracadabra!	Jay a su almohada

Tabla 10. Ejemplo 3 de pérdida de funcionalidad: *cum*

Esta frase (Tabla 10) la pronuncia Jay en el momento en que eyacula mientras tiene relaciones sexuales con su almohada. A lo largo de la temporada descubrimos la pasión que tiene este personaje por la magia, hasta el punto en que pronuncia esta famosa palabra relacionada con el mundo mágico mientras tiene relaciones sexuales. El problema de traducción aquí recae en que, en el original, la sílaba que fonéticamente se pronuncia como /kə/ se cambia por *cum*, cuya pronunciación en inglés es similar. Sin embargo, la inclusión de esta palabra convierte esta fórmula mágica en un sencillo juego de palabras que encaja en el contexto en el que Jay lo dice, pues significa *eyacular* o *semen*. De manera inevitable, este referente se pierde en la traducción al no poder incluir una sílaba homófona en el equivalente acuñado del término original.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
3	0:08:45	<b>Andrew:</b> But if I'm probably gay, maybe I should... <b>Monstruo de las hormonas:</b> Definitely watch gay porn. <b>Andrew:</b> I know, I know, but I've been scared to look at any porn. Isn't going directly to gay porn like jumping head first	<b>Andrew:</b> Pero, si soy probablemente gay, tal vez debería... <b>Monstruo de las hormonas:</b> Sí... Tienes que ver porno gay. <b>Andrew:</b> Lo sé, lo sé, pero me asusta cualquier tipo de porno. ¿Pasar directamente al porno gay no es como lanzarse de cabeza al vacío? <b>Monstruo de las hormonas:</b> Más	Andrew y el monstruo de las hormonas

		into the deep end? <b>Monstruo de las hormonas:</b> More like dick first into the butt end. Nailed it.	bien de polla al ojete. Toma corte.	
--	--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------	--

Tabla 11. Ejemplo 4 de pérdida de funcionalidad: *jump dick first into the butt end*

En la versión original de este ejemplo (Tabla 11), observamos cómo el monstruo de las hormonas realiza una desautomatización fraseológica de la frase hecha *jumping head first into the deep end*, ya que copia la estructura de dicha frase cambiando los elementos que forman parte de ella para hacer una referencia al porno gay, del que están hablando previamente. En la versión traducida, podemos observar que la frase hecha tiene un equivalente funcional en español como es *lanzarse de cabeza al vacío*, a partir de la cual también se realiza una desautomatización fraseológica, ya que se copia también la estructura. No obstante, consideramos que, a pesar de ser una traducción que transmite el sentido a la perfección, se produce una pérdida de carga pragmática porque la referencia a esta frase hecha no se identifica de una forma tan clara como en el original debido a que el inglés mantiene más elementos de la estructura que evocan a esa frase hecha, mientras que en español se modifica completamente y se desvincula de la frase hecha en español.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
2	0:05:12	Oh, fuck a duck! I'm gonna go... I'm gonna go fuck a duck.	Su puta madre. Yo me piro... a follarme a su puta madre.	Monstruo de las hormonas

Tabla 12. Ejemplo 5 de pérdida de funcionalidad: *fuck a duck*

En esta ocasión, tenemos la expresión malsonante *fuck a duck* (Tabla 12) que se dice en situaciones de enfado o frustración como ocurre en el caso que nos ocupa. Inmediatamente después, el monstruo de las hormonas recurre al sentido literal de la frase, *follarse a un pato*, para decir que se va de la escena a realizar dicha acción. En la versión traducida, podemos observar un equivalente funcional para la expresión de enfado o frustración como es *su puta madre*, la cual permite utilizar después el mismo recurso que en el original. El problema por el cual este ejemplo está incluido en esta categoría es porque se produce una pérdida muy sutil, dado que no es a nivel lingüístico ni visual, sino acústico, ya que inmediatamente después de que Maurice desaparezca de la escena, se escucha el sonido de un pato. Ante

esto, el traductor no puede hacer nada, ya que si recurriese a una traducción literal, la expresión carecería de sentido.

#### 4.3. Ganancia de funcionalidad

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
1	0:00:49	"Fallopian", what a savory word.	«Falopio», qué bien suena eso.	Monstruo de las hormonas a Andrew

Tabla 13. Ejemplo 1 de ganancia de funcionalidad: *Fallopian*

En este caso (Tabla 13), nos encontramos con una aparente pérdida de carga pragmática porque en la traducción se pierde el concepto de *savory*. Sin embargo, si nos fijamos, creemos que se puede hablar de ganancia de carga pragmática porque, voluntariamente o no, en español se consigue una especie de chiste o juego de palabras velado, ya que *Falopio* incluye la palabra *falo* que, como podemos comprobar en el Diccionario de la Lengua Española de la RAE (2019), significa *pene*.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
1	0:09:44	I knocked the wind outta my balls.	Me he destrozado los cataplines.	Entrenador Steve

Tabla 14. Ejemplo 2 de ganancia de funcionalidad: *outta my balls*

El entrenador Steve es un personaje que, pese a ser adulto, tiene ciertas características de un niño. Es una persona inocente, torpe y virgen, lo que le convierte en una persona inmadura. En este caso (Tabla 14), se cuelga del aro de una canasta y, tras caerse al suelo, dice la frase incluida en este ejemplo. En inglés podemos ver un lenguaje más bien coloquial tanto por contracciones como *outta* como por términos como *balls*. Sin embargo, la traducción cambia este último término que podría decir cualquier adulto por *cataplines*, mucho más propio de los niños, lo cual es un ejemplo de la infantilización y vulgarización de este personaje y, por lo tanto, de ganancia de carga pragmática.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
9	0:23:49	I'm pretty sure my dad cheats on my mom, like, all the time. He makes me wait in the car while he does it.	Mi padre engaña a mi madre a todas horas. Me hace esperar en el coche mientras se las cepilla.	Jay a Jessi

Tabla 15. Ejemplo 3 de ganancia de funcionalidad: *do it*

Este es un claro ejemplo de ganancia de carga pragmática (Tabla 15), pues, en la versión original, Jay utiliza un *do it* que, aunque se deduce a qué se refiere por el contexto, el sentido está muy implícito, mientras que en la versión doblada nos encontramos con un *se las cepilla* que explicita aquello a lo que se refiere Jay. Además, se ha elegido un término apropiado a la edad y el vocabulario que suele emplear este personaje según su caracterización a lo largo de la serie para garantizar así una mayor coherencia con el idiolecto del adolescente (Ruano, 2016).

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
7	0:15:33	<p><b>Andrew:</b> Now, I didn't wanna have to do this, but I am thinking about my grandmother.</p> <p><b>Monstruo de las hormonas:</b> Gray, round, and ready to pound.</p> <p><b>Andrew:</b> Okay. How about a mezuzah?</p> <p><b>Monstruo de las hormonas:</b> Huh?</p> <p><b>Andrew:</b> You know how a cross works on a vampire?</p> <p><b>Monstruo de las hormonas:</b> Oh, sweetheart, a mezuzah is just a gold dick you nail on your door to say, "Inside, we fuck."</p> <p><b>Andrew:</b> Okay. You leave me no choice. This is Garrison Keillor, the former host of NPR's A</p>	<p><b>Andrew:</b> No quería recurrir a esto, pero estoy pensando en mi querida abuela.</p> <p><b>Monstruo de las hormonas:</b> Sin dentadura entra mejor.</p> <p><b>Andrew:</b> Vale, ¿qué tal un mezuza?</p> <p><b>Monstruo de las hormonas:</b> ¿Eh?</p> <p><b>Andrew:</b> Es como las cruces con los vampiros.</p> <p><b>Monstruo de las hormonas:</b> Uy, de eso nada, un mezuza es como una polla de oro que clavabas en tu puerta para decir que aquí dentro se folla.</p> <p><b>Andrew:</b> Vale, no me dejas alternativa. Este es Garrison Keillor, presentador de <i>Compañeros de la pradera</i>.</p>	Andrew y el monstruo de las hormonas

		Prairie Home Companion.		
--	--	-------------------------	--	--

**Tabla 16. Ejemplo 4 de ganancia de funcionalidad: *Gray, round, and ready to pound***

Este es un extracto de una conversación (Tabla 16) en la que Andrew intenta pensar en personas y objetos no sexuales y el monstruo de las hormonas le encuentra el componente sexual a todo. En concreto, cuando Andrew piensa en su abuela, Maurice le responde en la versión original con un juego de palabras que incluye una rima en la que describe cómo es la abuela físicamente y aprovecha el recurso de la rima para introducir el componente sexual. Sin embargo, en la versión doblada se elimina por completo la descripción de la abuela con rima y se explicita directamente cuál es el componente sexual que tiene, diferente del original. En este caso, se opta por utilizar un tópico que dice que las personas mayores practican mejor el sexo oral por no tener dientes, lo cual produce una ganancia de carga pragmática enorme.

Cap.	TCR	TO	TM	Contexto
1	0:05:10	Now stare at that cat clock and massage your dinger.	Y ahora mira ese reloj gato y machácate el nabo.	Monstruo de las hormonas a Andrew

**Tabla 17. Ejemplo 5 de ganancia de funcionalidad: *massage your dinger***

Por último, en este ejemplo (Tabla 17) podemos ver una ganancia de carga pragmática bastante clara en dos términos. El primero de ellos es *massage*, que se traduce por *machácate*, un término que designa una acción mucho más violenta que el original. El segundo de ellos es *dinger*, un término que se utiliza de forma más eufemística que *nabo*, la opción propuesta en el doblaje.

#### CONCLUSIONES

El análisis realizado dio como resultado una amplia muestra de referentes sexuales que, en su mayoría (en torno a un 80 %), han mantenido su funcionalidad al traducirse al español. Pese a esto, hemos decidido comentar el mismo número de ejemplos en cada categoría para mostrar las causas y las consecuencias que puede tener un cambio en la carga pragmática, y por ello en el trasvase de la funcionalidad, de los referentes sexuales. Así pues, observamos que los casos de pérdida ocurren, principalmente, por la presencia de juegos de palabras imposibles de

trasvasar por la inexistencia de un equivalente en la lengua meta y por motivos de isocronía, restricción característica de la traducción audiovisual. No obstante, en ocasiones, el doblaje puede servirse del propio formato audiovisual para compensar estas pérdidas con el tono del personaje o la imagen. Asimismo, los ejemplos de ganancia, que pueden deberse a una estrategia de compensación por parte del traductor, muestran la variedad que ofrece la terminología sexual y las diferentes connotaciones que pueden tener en según qué contextos.

En este sentido, nos gustaría señalar los diferentes términos que se emplean en la serie para hablar de dos conceptos: el pene y la masturbación, este último íntimamente ligado a la eyaculación, por lo que en numerosos contextos se emplea el mismo término para referirse indistintamente a estos dos conceptos. En el primer caso, podemos observar que los términos más utilizados en inglés y en español son *dick* y *polla* respectivamente, lo cual nos confirma la tendencia de homofuncionalidad que hay en la traducción, ya que son términos equivalentes en cuanto a carga pragmática. No obstante, se utilizan otros términos como *penis*, *cock*, *dinger*, *johnson* o *groin* en inglés, mientras que en español se utiliza *pene*, *pito*, *pillita*, *nabo*, *aparato* o *paquete*. Observamos que esta lista de términos de sinónimos parciales en términos de implicaturas se puede ampliar con algunos ejemplos malsonantes o coloquiales como *picha*, *verga*, *chorra*, *minga*, *cipote*, *rabo* o *tranca*; así como algunos ejemplos eufemísticos como *herramienta*, *instrumento*, *asunto*, *coso* o *amigo*. En el segundo caso, aunque el término más utilizado en inglés es *jerk off*, no existe tanto predominio de un término frente a otros como en el caso de *dick*, pues también se utilizan con asiduidad *cum*, *fap*, *jizz*, *jack off* o *climax*. Sin embargo, no ha habido tanta variedad de sinónimos en la versión traducida, pues se utilizan *casársela*, *hacerse una paja* y *correrse*. También se utilizan con este sentido creaciones discursivas en inglés como *Jackson Pollock something* o *paint the inside of the pants*, que se han traducido de manera literal en lugar de recurrir a la gran variedad de equivalentes funcionales que ofrece el español con variantes pragmáticas como *tener un orgasmo*, *eyacular*, *jugar al solitario*, *hacerse una manola*, *pelársela* o *tocar la zambomba*.

Como demuestran los resultados, la carga pragmática tiene una gran influencia en las connotaciones y las implicaturas de este tipo de lenguaje, que ayudan también a caracterizar los personajes mediante recursos léxicos adecuados que aporten las cargas pragmáticas adecuadas en cada contexto. Por otro lado, hemos de ser conscientes que, tal y como muestran los sinónimos localizados a lo largo del análisis, la misma palabra en la versión original puede dar lugar a varias traducciones. Esto se debe a la situación comunicativa en la que se encuentran los personajes en función de la

jerarquía social y otras relaciones sociales que condicionen la selección léxica a la hora de hablar sobre sexo.

Estos resultados aportan una visión general de la traducción de referentes sexuales, la cual podría aplicarse en series actuales con gran carga sexual como *Bonding*, *Sex Education* o *Easy*, entre otras. Además, el hecho de que en la actualidad estén surgiendo estos productos audiovisuales nos lleva a pensar que estos estudios son más que necesarios para abordar el sexo de manera adecuada y que la funcionalidad y la carga pragmática sean adecuadas en el producto traducido. Como hemos mencionado anteriormente, el sexo puede variar no solo entre culturas, sino también dentro de una cultura en función de aspectos como la edad, grupo social, nivel socioeconómico, etc. Por ello, entender cómo funciona el lenguaje del sexo y sus componentes pragmáticos supondría un avance para garantizar una traducción funcional y adecuada.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agost, R. (1999). Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes. Barcelona: Ariel.
- Ariza, M. (2013). Consideraciones acerca de la traducción de los elementos culturales en el doblaje de los dibujos animados. En L. Ruiz Miyares, M. R. Álvarez Silva y A. Muñoz Alvarado (Eds.). Actualizaciones en comunicación social, 1, (240-244). Santiago de Cuba: Centro de Lingüística Aplicada. Recuperado de [http://www.mercedesariza.com/publicazioni/consideraciones\\_acerca\\_de\\_la\\_traducccion.pdf](http://www.mercedesariza.com/publicazioni/consideraciones_acerca_de_la_traducccion.pdf)
- Bou, N. y Pérez, X. (2017). Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, (23), 7-16.
- Caramelo Pérez, L. M. (2019). Emociones y narrativa audiovisual. Análisis de la subtitulación para sordos en la televisión infantil y juvenil. Cuadernos de Investigación en Juventud, (6), 37-53.
- Castro Roig, X. (2000). Español neutro. El Trujamán: Revista diaria de traducción. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero\\_00/24012000.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_00/24012000.htm)
- Chaume, F. (2004). Cine y traducción. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2014). Audiovisual Translation: Dubbing. Nueva York: Routledge.



- Díaz Cintas, J. y Fernández Cruz, M. (2008). Using subtitled video materials for foreign language instruction. En J. Díaz Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (p. 201-214). Ámsterdam: John Benjamins.
- Escandell Vidal, M.<sup>a</sup> V. (1993) *Introducción a la pragmática*. Madrid: Anthropos.
- Fuentes Luque, A. (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* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, España. Recuperado de <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/32330/TesisFuentesLuqueA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fuentes Luque, A. (2015). El lenguaje tabú en la traducción audiovisual: límites lingüísticos, culturales y sociales. *E-AESLA*, (1). Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/lengua/eaesla/pdf/01/70.pdf>
- Fuentes Luque, A. (2017). Aspectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España. *TRANS. Revista de Traductología*, (5), 143-152.
- Garachana Camarero, M. (2014). Máximas de Grice. En *Diccionari de Lingüística*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Recuperado de <http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/content/m%C3%A1ximas-de-grice>
- García Fernández, M. (2017). Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista. Representaciones de género en manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968. *Ayer: Revista de Historia Contemporánea*, 105(1).
- Hernández Bartolomé, A. I. y Mendiluce Cabrera, G. (2004). Este traductor no es un gallina: el trasvase del humor audiovisual en *Chicken Run*. *Linguax: Revista de Lenguas Aplicadas*, 2. Recuperado de <https://revistas.uax.es/index.php/linguax/article/view/489/445>
- Ivelić K., R. (1982). Televisión infantil y dibujos animados. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (14), 55-64. Recuperado de <http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/784/737>
- Kirchheimer, M. S. (2011). Problemas de lectura: lo infantil y lo adulto en la animación comercial contemporánea. *Oficios Terrestres: Comunicación y ciencias sociales en Latinoamérica*, 1(27). Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/1160/1141>
- Krebs, K. (2007). Anticipating Blue Lines: Translational Choices as Sites of (Self)-Censorship: Translating for the British Stage under the Lord Chamberlain. En F. Billiani (Ed.), *Modes of Censorship and Translation*:

- National Contexts and Diverse Media (p. 167-186). Mánchester: St. Jerome.
- Marx, C. (2007). *Writing for animation, comics, and games*. Waltham: Focal Press.
- Mayoral, R. (1998). Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural. En: Seminario de Traducción Subordinada. Sevilla: Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. Recuperado de [http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV\\_Sevilla.pdf](http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf)
- Morón Martín, M. (2010). Perfiles profesionales en Traducción e Interpretación: análisis DAFO en el marco de la sociedad multilingüe y multicultural. *La Linterna del Traductor*, (4), 91-109. Recuperado de <http://www.lalinternadeltraductor.org/n4/dafotraduccion.html>
- Murphy, E. R. (2010). La traducción de los referentes culturales e intertextuales en el subtítulado: el caso de FRIENDS. *Hikma*, 9, 161-195.
- Parrett, H. (1983). *Semiotics and Pragmatics. An Evaluative Comparison of Conceptual Frameworks*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Parrot Analytics. (2018a). *Most In-Demand TV Series In the World 2018: Overall TV Series*. Recuperado de <https://www.zmonline.com/random-stuff/these-are-officially-the-worlds-most-watched-tv-shows-in-2018/>
- Parrot Analytics. (2018b). *TV ratings across all screens and platforms based on demand data: United States Top 10 (07 – 13 October, 2018)*. Recuperado de <https://www.parrotanalytics.com/insights/tv-ratings-across-all-screens-and-platforms-based-on-demand-data-united-states-top-10-07-13-october-2018/>
- Putranti, S., Nababan, M. R. y Tarjana, S. (2017). Euphemism, Orthophemism, and Dysphemism in the Translation of Sexual Languages. En Widiastuti, I., Budiyanto, C. W., Zainnuri, H. y Kurniawan, H. E. (Eds.), *International Conference on Teacher Training and Education 2017 (ICTTE 2017)*. Hong Kong: Atlantis Press.
- Quintas-Froufe, N. y González-Neira, A. (2016). Consumo televisivo y su medición en España: camino hacia las audiencias híbridas. *El profesional de la información*, 25(3), 376-383.
- RAE. (2019). *Diccionario de la Lengua Española (23.ª ed.)*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Repullés Sánchez, F. (2015). *La traducción de películas de animación: las producciones de la era pos-Disney; una nueva era en los dibujos animados (Tesis doctoral)*. Universidad del País Vasco, España. Recuperado de [https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/18523/TESIS\\_REPULLES\\_SANCHEZ\\_FERNANDO.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/18523/TESIS_REPULLES_SANCHEZ_FERNANDO.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

- Reyes Lozano, J. (2015). La traducción del cine para niños: un estudio sobre recepción (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, España. Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/334991>
- Ruano San Segundo, P. (2016). Análisis estilístico del habla de Mr. Grimwig en *Oliver Twist*, de Charles Dickens, y su traducción al español. *Hikma*, 15, 69-93.
- Sánchez-Labela Martín, I. (2018). Estilos de familias en las series de animación. Análisis de contenido de las series del canal temático infantil Neox-Kidz. En N. Muñoz Fernández, A. M. Ortega Pérez y J. S. de Oliveira (Coords.), *Aportación interdisciplinar a los retos de la comunicación y la cultura en el siglo XXI* (pp. 163-180). Sevilla: Egregius.
- Santaemilia, J. (2008). The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s). *TTR*, 21(2), 221-252. Recuperado de <https://www.erudit.org/en/journals/ttr/2008-v21-n2-ttr2917/037497ar.pdf>
- Santaemilia, J. (2010). Amor y erotismo en Vargas Llosa y su traducción al inglés. *TRANS: Revista de Traductología*, (14), 125-141. Recuperado de [http://www.trans.uma.es/pdf/Trans\\_14/t14\\_125-141\\_JSantaemilia.pdf](http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_14/t14_125-141_JSantaemilia.pdf)
- Simms, K. (1997). *Translating Sensitive Texts: Linguistic Aspects*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Tamayo Masero, A. (2012). La traducción del slang en *Jackie Brown* (Tarantino, 1997). *Fòrum de recerca*, (17), 792-811. Recuperado de <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/77010/-serveis-scp-publ-jfi-xvii-traduccion-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y>