
This is the **published version** of the article:

Hodur Jaromin, Aleksandra; Arbós Bo, Ada , dir. La traducción del humor absurdo para doblaje en sketches televisivos : el caso de Monty Python's Flying Circus. 2021. 162 pag. (1349 Màster Universitari en Traducció Audiovisual)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/256172>

under the terms of the  license

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL
TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

**La traducción del humor absurdo para
doblaje en *sketches* televisivos: el caso de
*Monty Python's Flying Circus***

Aleksandra Hodur Jaromin

Tutora: Ada Arbós Bo

NIU: 1592920



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

CURSO 2020-2021

Resumen

La traducción para doblaje y la traducción del humor es una combinación compleja que requiere un estudio profundo. En este trabajo se ha decidido explorar estos dos tipos de traducción mediante un estudio de caso excepcional: un capítulo de *Monty Python's Flying Circus*, la serie con la que el grupo de cómicos comenzó su carrera. A partir de este estudio de caso, se pretende aportar conocimientos sobre el campo de la traducción para doblaje y la traducción del humor en medios audiovisuales. Este trabajo tiene como objeto de estudio una obra de humor absurdo en la que el lenguaje es sumamente importante, lo que hace que una buena desenvoltura del doblaje sea imprescindible. Partiendo de una base teórica del doblaje, la traducción del humor y el humor de los Monty Python, se analizarán fragmentos de un encargo de traducción ficticio para ver cuáles son los retos a los que se puede enfrentar un encargo profesional de este tipo. Entre estos fragmentos veremos diferentes estrategias que se han usado para procurar mantener una buena calidad del doblaje y del humor. Para finalizar, realizaremos una reflexión sobre los resultados obtenidos.

Palabras clave: traducción audiovisual, doblaje, humor, Monty Python, L3.

Resum

La traducció per al doblatge i la traducció de l'humor és una combinació complexa que requereix un estudi profund. En aquest treball s'ha decidit explorar aquests dos tipus de traducció mitjançant un estudi de cas excepcional: un capítol de *Monty Python's Flying Circus*, la sèrie amb la qual el grup de còmics van començar la seva carrera junts. A partir d'aquest estudi de cas, es pretén aportar coneixements sobre el camp de la traducció per al doblatge i de la traducció de l'humor en mitjans audiovisuals. Aquest treball té com a objecte d'estudi una obra d'humor absurd en la qual el llenguatge és summament important, fet que fa que una bona producció del doblatge sigui imprescindible. Partint d'una base teòrica sobre el doblatge, la traducció de l'humor i l'humor dels Monty Python, s'analitzaran fragments d'un encàrrec de traducció fictici per veure quins són els reptes als quals es pot enfrontar un encàrrec professional d'aquesta mena. Entre aquests fragments veurem diferents estratègies que s'han fet servir per procurar mantenir una bona qualitat de doblatge i d'humor. Per finalitzar, farem una reflexió sobre els resultats obtinguts.

Paraules clau: traducció audiovisual, doblatge, humor, Monty Python, L3.

Abstract

Translation for dubbing with translation for humour is a fusion that requires in depth investigation. It has been decided to explore these two forms of translation with the help of a unique case study: a chapter from the series “Monty Python’s Flying Circus”, the debut of the comedy troupe. The purpose of this case study is to contribute profitable knowledge to the translation for dubbing and translation of humour in audio-visual media studies. It should be noticed that the humour analysed in this research is absurdist humour and, therefore, language is one of its main resources. By these means, a great development of the dubbing is utterly important. Beginning with a theoretical framework of dubbing, humour and the Monty Python, we will analyse some examples as in a fictional translation project in order to observe the challenges that can be found in this type of professional project. Among these examples, we will examine some strategies that were used for the sake of a satisfactory quality of both dubbing and humour. Lastly, we will discuss the results obtained.

Key words: audio-visual translation, dubbing, humour, Monty Python, L3.

Índice

1. Introducción.....	10
1.1. Objetivos.....	10
1.2. Justificación y motivación.....	11
1.3. Estructura del trabajo.....	12
2. Marco teórico.....	14
2.1. La traducción para doblaje.....	14
2.1.1. Restricciones formales.....	15
2.1.2. Restricciones lingüísticas.....	16
2.1.3. Estrategias de traducción para doblaje.....	19
2.2. La traducción del humor en textos audiovisuales.....	23
2.2.1. Tipos de humor.....	25
2.2.2. Estrategias de traducción del humor.....	29
2.2.3. Variables que influyen en la traducción del humor.....	31
2.2.4. La traducción del humor con combinación de idiomas.....	33
2.3. <i>Monty Python's Flying Circus</i>	35
2.3.1. <i>El humor de la serie</i>	36
3. Metodología.....	38
3.1. El doblaje.....	39
3.2. El humor.....	40
4. Análisis y resultados.....	42
4.1. Presentación del corpus.....	42
4.2. Análisis del doblaje.....	46
4.2.1. Restricciones formales.....	46

4.2.1.1. Isocronía.....	47
4.2.1.2. Sincronía fonética.....	53
4.2.1.3. Sincronía cinética.....	55
4.2.2. <i>Restricciones lingüísticas</i>	58
4.2.2.1. Nivel prosódico.....	58
4.2.2.2. Nivel morfológico.....	59
4.2.2.3. Nivel sintáctico.....	60
4.2.2.4. Nivel léxico-semántico.....	62
4.3. Análisis del humor.....	68
4.3.1. <i>Elementos internacionales</i>	69
4.3.2. <i>Elementos de la comunidad</i>	71
4.3.3. <i>Elementos del sentido de humor de la comunidad</i>	78
4.3.4. <i>Elementos lingüísticos</i>	79
4.3.5. <i>Elementos complejos con elementos gráficos</i>	83
4.3.6. <i>Elementos complejos con elementos lingüísticos</i>	84
5. Conclusiones.....	88
6. Bibliografía.....	92
7. Anexos.....	95
7.1. Estrategias de traducción para doblaje.....	95
7.2. Estrategias de traducción del humor.....	131
7.3. Estrategias de traducción de las ECR.....	158

Índice de tablas

Tabla 1: <i>Número de estrategias para doblaje usadas en el episodio</i>	46
Tabla 2: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	47
Tabla 3: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	48
Tabla 4: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	48
Tabla 5: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	49
Tabla 6: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	49
Tabla 7: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	50
Tabla 8: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	51
Tabla 9: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	52
Tabla 10: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	52
Tabla 11: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	52
Tabla 12: <i>Ejemplo de problema de isocronía</i>	53
Tabla 13: <i>Ejemplo de caso particular de sincronía fonética</i>	54
Tabla 14: <i>Ejemplo de caso particular de sincronía fonética</i>	54
Tabla 15: <i>Ejemplo de caso particular de sincronía fonética</i>	54
Tabla 16: <i>Ejemplo de caso particular de sincronía fonética</i>	55
Tabla 17: <i>Ejemplo de caso particular de sincronía cinética</i>	55
Tabla 18: <i>Ejemplo de caso particular de sincronía cinética</i>	57
Tabla 19: <i>Ejemplo de marcas prosódicas</i>	58
Tabla 20: <i>Ejemplo de marca prosódica</i>	59
Tabla 21: <i>Ejemplo de procedimiento morfológico en la traducción</i>	59
Tabla 22: <i>Ejemplo de cambio en la sintaxis</i>	60
Tabla 23: <i>Ejemplo de vacilaciones</i>	60

Tabla 24: <i>Ejemplo de vacilaciones</i>	61
Tabla 25: <i>Ejemplo de vacilaciones</i>	61
Tabla 26: <i>Ejemplo de cambio en la sintaxis</i>	62
Tabla 27: <i>Ejemplo de expresión de apertura en la traducción</i>	62
Tabla 28: <i>Ejemplos de palabras malsonantes</i>	63
Tabla 29: <i>Ejemplo de interjección suave</i>	63
Tabla 30: <i>Ejemplo de oralidad en el nivel léxico-semántico</i>	64
Tabla 31: <i>Ejemplo de oralidad en el nivel léxico-semántico</i>	64
Tabla 32: <i>Ejemplo de expresión popular en la traducción</i>	65
Tabla 33: <i>Ejemplo de palabra con uso coloquial en la traducción</i>	65
Tabla 34: <i>Ejemplo de oralidad en el nivel léxico-semántico</i>	66
Tabla 35: <i>Ejemplo de marca temporal</i>	66
Tabla 36: <i>Ejemplo de cosificación y personificación</i>	67
Tabla 37: <i>Ejemplo de lenguaje inclusivo en la traducción</i>	67
Tabla 38: <i>Tipos de elementos humorísticos en el episodio</i>	68
Tabla 39: <i>Ejemplo de elemento internacional</i>	69
Tabla 40: <i>Ejemplo de elemento internacional</i>	70
Tabla 41: <i>Ejemplo de elemento internacional</i>	70
Tabla 42: <i>Ejemplo de elemento de la comunidad</i>	71
Tabla 43: <i>Ejemplo de elementos de la comunidad</i>	71
Tabla 44: <i>Ejemplo de elemento de la comunidad</i>	72
Tabla 45: <i>Ejemplo de elemento de la comunidad</i>	73
Tabla 46: <i>Ejemplo de elemento de la comunidad</i>	73
Tabla 47: <i>Ejemplo de elemento de la comunidad</i>	74

Tabla 48: <i>Ejemplo de elemento de la comunidad</i>	74
Tabla 49: <i>Ejemplo de elemento de la comunidad</i>	75
Tabla 50: <i>Ejemplos de elementos de la comunidad</i>	75
Tabla 51: <i>Ejemplo de elemento de la comunidad</i>	76
Tabla 52: <i>Ejemplo de elementos de la comunidad</i>	77
Tabla 53: <i>Ejemplo de elementos de la comunidad</i>	77
Tabla 54: <i>Ejemplo de elemento del sentido de humor de la comunidad</i>	78
Tabla 55: <i>Ejemplo de elementos del sentido de humor de la comunidad</i>	79
Tabla 56: <i>Ejemplo de elemento lingüístico</i>	79
Tabla 57: <i>Ejemplo de elemento lingüístico</i>	80
Tabla 58: <i>Ejemplo de elemento lingüístico</i>	80
Tabla 59: <i>Ejemplo de elemento lingüístico</i>	81
Tabla 60: <i>Ejemplo de elemento lingüístico en el TM</i>	81
Tabla 61: <i>Ejemplos de elementos lingüísticos</i>	82
Tabla 62: <i>Ejemplo de elemento lingüístico</i>	82
Tabla 63: <i>Ejemplos de elementos complejos con elementos gráficos y lingüísticos</i>	83
Tabla 64: <i>Ejemplos de elementos complejos con elementos gráficos y lingüísticos</i>	83
Tabla 65: <i>Ejemplo de elementos complejos con elementos lingüísticos y visuales</i>	85
Tabla 66: <i>Ejemplo de L3 en un contexto humorístico</i>	86
Tabla 67: <i>Ejemplo de L3 en un contexto humorístico</i>	87
Tabla 68: <i>Ejemplo de L3 en un contexto humorístico</i>	87
Tabla 69: <i>Número de estrategias de traducción del humor verbal usadas</i>	89
Tabla 70: <i>Número de estrategias de traducción del humor con ECR usadas</i>	90

Índice de figuras

Figura 1: <i>Fotograma del vecino enfadado en «Dramaturgo de la clase trabajadora»</i>	55
Figura 2: <i>Fotograma del hombre en la calle señalando su barriga.....</i>	57
Figura 3: <i>Fotograma del político de la animación larga.....</i>	66
Figura 4: <i>Fotograma de la manifestación a favor de los ratones.....</i>	84
Figura 5: <i>Fotograma de uno de los clubes de roedores.....</i>	84
Figura 6: <i>Fotograma que muestra al jardinero en la carreta y a la reina riéndose con Gladstone.....</i>	85
Figura 7: <i>Fotograma del esquema sobre aviación ovina.....</i>	86

1. Introducción

Según ciertos autores, la traducción para doblaje es la modalidad con más obstáculos dentro de la traducción audiovisual (Chaume, 2020; Sánchez-Monpeán, 2020). Sin embargo, es sin duda la más exitosa en los países de tradición dobladora, como es el caso de España, donde los largometrajes de los Monty Python gozan de gran fama.

No es ninguna revelación afirmar que la traducción para doblaje es especialmente compleja si se mezcla con la traducción del humor, especialmente un humor tan particular como el de este grupo de cómicos británicos. Sin embargo, sabemos que se ha conseguido con los títulos de *Los caballeros de la mesa cuadrada*, *La vida de Brian* y *El sentido de la vida*. Es por ello que, para este trabajo, se ha decidido conmemorar la genialidad de estos doblajes y el humor de los Monty Python presentando y analizando una traducción para doblaje de un episodio de la serie con la que comenzaron su historia: *Monty Python's Flying Circus*.

En esta serie, los famosos cómicos trabajaron juntos por primera vez y crearon unos *sketches* que han pasado a la historia y que se siguen mencionando hoy en día. Un gran ejemplo del impacto que han dejado es el término de informática *spam*, que surgió de esta serie, en un *sketch* en el que una camarera no paraba de repetir esta palabra al leer la carta en una cafetería (Gómez, 2019).

1.1. Objetivos

Con el presente trabajo se pretende, a partir de una obra majestuosa de la comedia absurda, observar qué complicaciones presenta la traducción de este humor en el ámbito del doblaje. Para llegar a esta meta, es preciso recrear un modelo de análisis que se adapte con bastante exactitud a los parámetros del género. Para ello, se han seleccionado modelos de análisis para el doblaje, por un lado, y para el humor, por otro. Estos modelos presentan diferentes estrategias de traducción que se emplean para los retos que suponen ambos tipos de traducción. La mayor complicación que supone la traducción del humor es que este debe crear un efecto muy notable: la risa; mientras que el doblaje se basa en un juego de verosimilitud, en el que los espectadores tienen que creer que las voces impuestas a los actores son las voces reales de los personajes.

El objetivo de este trabajo es utilizar estos dos modelos para analizar con detalle cuáles son las dificultades de un producto que presenta esta doble complejidad: la traducción para doblaje y la traducción del humor. Se trata, pues, de un estudio de caso en el que se expondrán los retos de un encargo de traducción que, aunque sea ficticio, se ha tratado como uno real para familiarizarse detalladamente con los retos de una traducción profesional.

1.2. Justificación y motivación

Se ha seleccionado la serie *Monty Python's Flying Circus* para aportar conocimientos a los campos de la traducción para doblaje y la traducción del humor en medios audiovisuales, siendo ambos dos estudios en auge. Por otra parte, la selección ha estado motivada por la enorme influencia de los Monty Python en la comedia internacional y por el legado que han dejado atrás, que sigue tan latente hoy en día. De hecho, la falta de una traducción para doblaje de *Monty Python's Flying Circus* es sorprendente. Por este motivo, se ha decidido traducir su humor, conmemorando la labor traductora de las películas.

El encargo llevado a cabo durante las prácticas profesionales se ha considerado poco satisfactorio para este trabajo, pues no presentaba retos muy destacables, y se ha decidido que su análisis no sería suficiente para un TFM. No obstante, es preciso destacar que las prácticas profesionales han tenido un importante beneficio para la realización de este trabajo ya que han supuesto una toma de contacto con el ámbito profesional y los retos que supone la traducción de un largometraje. Así pues, se ha decidido coger el ejemplo de este relevante encargo ficticio para ampliar los conocimientos que supone la traducción del humor, sobre todo, el humor absurdo, y la traducción para doblaje.

Para llegar a este objetivo, hablaremos sobre las restricciones que presenta el doblaje, qué estrategias se emplean para traducir para doblaje, la función del humor en los textos audiovisuales, las diferentes tipologías del humor, las estrategias que se emplean para traducir el humor y las diferentes variables que influyen en su traducción. Toda esta información la emplearemos en el análisis para ver cómo se desenvuelven estos conceptos en la práctica.

1.3. Estructura del trabajo

En primer lugar, en el Marco teórico de este trabajo hablaremos de los diferentes modelos que podemos encontrar para el análisis de una traducción audiovisual para doblaje, por un lado, y, por el otro, para textos audiovisuales con humor. En el marco teórico del doblaje, haremos un recorrido de las diferentes restricciones que tiene el doblaje, destacando las restricciones formales (es decir, las diferentes sincronías del doblaje) y las lingüísticas (los niveles del lenguaje que influyen en la traducción para doblaje: nivel prosódico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico), que son las que más énfasis tendrán en el análisis. A continuación, describiremos con detalle las estrategias de doblaje descritas por varios autores, entre ellos Chaves García (2000), Baños (2013) y Chaume (2005). En cuanto al marco teórico del humor, empezaremos describiendo a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de humor, qué función tiene el humor en el texto audiovisual y cómo se trata su traducción para estos medios. Seguidamente, presentaremos diferentes modelos de tipologías de humor, comenzando por Buijzen y Vankelburg y su modelo centrado en el humor en los medios audiovisuales (2004); siguiendo con Zabalbeascoa (1996, 2001) y Martínez Sierra (2014) cuyos modelos están dirigidos al humor dentro de la traducción audiovisual. Posteriormente, explicaremos las diferentes estrategias de traducción del humor para medios audiovisuales descritas por Zabalbeascoa (2005) y Fuentes Luque (2000). Además, dada la enorme presencia de referencias culturales en ciertos tipos de humor, se ha considerado adecuado incluir las estrategias de traducción de referencias culturales establecidas por Pedersen (2005). Finalmente, para terminar el marco teórico del humor, se ha incluido un apartado para hablar sobre las distintas variables que influyen en la traducción del humor y otro sobre la traducción del humor con L3. Para terminar con el Marco teórico, se introduce un pequeño apartado para hablar sobre *Monty Python's Flying Circus* y el particular humor de la serie.

Entre los distintos modelos de estrategias y tipologías, se seleccionarán los adecuados para el análisis posterior en la Metodología. Para el doblaje, se ha seleccionado el modelo de Chaves García para definir las estrategias de traducción, con ligeros cambios. Por otro lado, el análisis se ha dividido en restricciones formales y en restricciones lingüísticas, ambas regidas por las definiciones y propuestas de Chaume. En cuanto al humor, se ha elegido la división de tipos de humor de Martínez Sierra con algunos rasgos de la tipología de Zabalbeascoa. Sin embargo, se ha optado por el modelo de Zabalbeascoa para definir

las estrategias de traducción del humor, a las que se añaden las estrategias para traducir referencias culturales de Pedersen.

En el apartado de Análisis y resultados, realizaremos un resumen detallado de los contenidos del capítulo a analizar y, seguidamente, analizaremos los aspectos característicos del doblaje y los aspectos característicos del humor. En ambos análisis, se seleccionaron fragmentos que se creyeron más adecuados para resaltar el uso de las estrategias y de las tipologías seleccionadas en la Metodología. Para finalizar, en el apartado de Conclusiones, discutiremos el impacto de los resultados obtenidos en el Análisis.

2. Marco teórico

2.1. La traducción para doblaje

El doblaje es una rama de la traducción audiovisual en la que las voces originales del producto audiovisual son eliminadas y sustituidas por otras en la lengua meta, manteniendo una sincronía con la imagen. El texto pasa por un proceso de traducción, seguidamente por un proceso de ajuste y, finalmente, es doblado por los actores (Sánchez-Monpeán, 2020). Esto sugiere que hay un trabajo de equipo muy notable en el proceso de traducción: tenemos al traductor, a un ajustador (que a veces es el mismo traductor), un director de doblaje, un técnico de sonido, los actores, etc. Es la práctica tradicional de traducción audiovisual en países como Alemania, Francia, España e Italia; y es cada vez más común en países tradicionalmente subtituladores (Chaume, 2020). No obstante, no siempre ha gozado de tal popularidad: hasta hace pocos años, ha sido una práctica muy criticada por los académicos, a menudo relacionada con las doctrinas dictatoriales que la usaban como herramienta para censurar (Chaume, 2020). Sin embargo, esta perspectiva está cambiando y cada vez son más los estudios enfocados al funcionamiento del doblaje (Romero-Fresco, 2020). Las nuevas tecnologías también impulsaron esta nueva tendencia con la digitalización, que permite mezclar con más facilidad las pistas de sonido; o con la posibilidad de hacer doblaje a través de la nube (Chaume, 2020).

A pesar de ser tan popular en los países tradicionalmente dobladores y de gozar de esta reciente popularidad en los países subtituladores, el doblaje es una práctica que supone problemas muy diversos, sobre todo los relacionados con la sincronía (Chaume, 2020); y por eso requiere que su análisis sea muy específico. Chaume insiste en que el doblaje es la modalidad de traducción audiovisual más restringida, es decir, la que más obstáculos presenta; y especifica las siguientes restricciones (2020):

- Restricciones profesionales. Son las impuestas por las condiciones de trabajo y el encargo.
- Restricciones formales. Las impuestas por los estándares de calidad. En el caso del doblaje estas serían la isocronía, la sincronía fonética y la sincronía cinética.
- Restricciones lingüísticas. Las impuestas por el registro, los dialectos, las variaciones lingüísticas.

- Restricciones semióticas. Impuestas por la coherencia entre los diferentes códigos del producto, por ejemplo, que haya coherencia entre las palabras y la imagen.
- Restricciones socioculturales. Impuestas por las referencias culturales.
- Restricción nula

Estas restricciones impiden la realización de una traducción directa, ya que provocan que se priorice una de estas cualidades por encima del significado de las palabras (Chaume, 2020). Pasaremos ahora a hablar en más profundidad sobre las restricciones formales y las lingüísticas, siendo estas las que tienen una relación más estrecha con el lenguaje. Mencionaremos las restricciones semióticas y socioculturales en el marco teórico de la traducción del humor.

2.1.1. Restricciones formales

En cuanto a las restricciones formales, Chaume hace hincapié en la sincronía, considerada por muchos autores el elemento imprescindible del doblaje, y define tres tipos de sincronías (2020) :

- Sincronía cinética. Es aquella relacionada con los gestos y los movimientos que realizan los personajes en pantalla. A menudo estos movimientos están estrechamente relacionados con el diálogo.
- Isocronía. Se trata de la sincronía del habla y de las pausas: el diálogo del TM debe empezar y acabar a la vez que el personaje abre y cierra su boca. Para asegurar la isocronía, la traducción puede abastecerse de varios recursos lingüísticos, como la repetición, la perífrasis, la paráfrasis, la sinonimia, la hiperonimia, la hiponimia, la reducción o la omisión. Sánchez-Monpeán destaca que la base de la isocronía no está en que coincidan el número de sílabas entre el TO y el TM, como podría suponerse; son el ritmo y la velocidad los que determinan la longitud de una intervención:

If a particular utterance is delivered by the character at a very fast tempo or in an unsteady rhythm, the translation should try to achieve the same duration in terms of the total amount of time that the character's lips are moving (Sánchez-Monpeán, 2020).

- Sincronía fonética. Es la sincronización entre la traducción y los movimientos articulatorios de los actores que aparecen en pantalla. En este caso, Chaume

destaca que son especialmente importantes las vocales abiertas y las consonantes bilabiales y labiodentales. Además, es preciso destacar que el principal foco de atención para la sincronía fonética son los primeros y primerísimos planos, ya que en el resto de planos las soluciones suelen ser más laxas (Chaume, 2005).

2.1.2. Restricciones lingüísticas

En cuanto a las restricciones lingüísticas, hay un ámbito de especial interés denominado «doblajitis». Se le llama *doblajitis*, a menudo de manera peyorativa, al lenguaje que suele utilizar la traducción para que el texto resultante parezca una conversación espontánea, seleccionando elementos de esta modalidad oral que estén aceptados por la gran mayoría de los espectadores (Sánchez-Monpeán, 2020). Sin embargo, este lenguaje que intenta sonar tan espontáneo y natural, muchas veces cae en la tentación de usar expresiones poco comunes, y esto se debe a su propia naturalidad: «(...) they (dubbed dialogues) are meant to sound natural and spontaneous and yet have been written beforehand, so they are often artificial and very elaborated» (Romero-Fresco, 2009). Romero-Fresco analiza el lenguaje del doblaje y llega a la conclusión de que los propios traductores están influenciados por la llamada *suspension of linguistic disbelief*, que trata sobre la aceptación inconsciente de ciertos rasgos de una película para poder disfrutarla mejor. Así, los traductores ven películas dobladas que usan lenguaje artificial desde su infancia, lo asimilan y lo usan más tarde, a la hora de traducir; a pesar de no llegar nunca a usar tales expresiones en una conversación informal (Romero-Fresco, 2009). Es muy complicado determinar el origen de estas expresiones «falsas» que se introducen inicialmente en el doblaje español, pudiendo tratarse tanto de calcos del inglés como de expresiones iberoamericanas que incluían los doblajes en español neutro en la década de los sesenta (Romero-Fresco, 2009). De ahí que se diferencie el lenguaje del doblaje del lenguaje oral espontáneo y se le llame *doblajitis* de manera peyorativa.

El objetivo, en un principio, es eliminar estas convenciones artificiales y mostrar el lenguaje espontáneo tal y como es. No obstante, Chaume (2004) propone un modelo lingüístico para la traducción audiovisual que se basa en un proteccionismo lingüístico; propone evitar el uso de algunos rasgos típicos de la lengua oral espontánea:

- En el nivel prosódico propone evitar:
 - La reducción o supresión consonántica

- La caída de las vocales átonas
- La metátesis
- Añadir vocales de apoyo
- La elisión en los enlaces intraoracionales
- Asimilaciones y disimilaciones
- Cacofonías
- En el nivel morfológico propone evitar:
 - Singulares o plurales analógicos
 - Masculinos o femeninos analógicos
 - Flexiones verbales incorrectas por analogía
 - Concordancias agramaticales
- En el nivel sintáctico, propone evitar:
 - La segmentación del enunciado en sucesivos fragmentos
 - La supresión de preposiciones
 - La supresión de conectores y marcadores discursivos
 - Las ampliaciones y reducciones expresivas del núcleo de comunicación
 - Los incumplimientos de las restricciones gramaticales o semánticas
 - Por regla general, evitar las vacilaciones y titubeos
 - Las inserciones de paréntesis asociativos o interferencias momentáneas sin conexión gramatical
- Por último, en el nivel léxico-semántico, propone evitar:
 - Palabras ofensivas, groseras o malsonantes, según el personaje que las enuncie
 - tecnicismos innecesarios
 - Dialectalismos
 - Anacronismos
 - Términos no normativos

No obstante, destaca que también hay excepciones a estas normas como, por ejemplo, que se tenga que usar estas herramientas para comprender una situación o para crear un juego de palabras y, además, añade otras herramientas que la traducción sí debería usar (Chaume, 2004):

- En el nivel prosódico, propone:
 - Una buena entonación

- En el nivel sintáctico, propone:
 - La topicalización de los elementos más relevantes informativa o expresivamente
 - Usar, de más a menos, en este orden, enunciados yuxtapuestos, coordinados y subordinados
 - Usar expresiones de apertura y cierre propias del registro oral
 - Utilizar repeticiones y adiciones
 - El uso abundante de interjecciones y vocativos
 - La elisión en fragmentos que lo permitan
- Por último, en el nivel léxico-semántico, propone:
 - Facilitar la creación léxica espontánea
 - Hacer uso de la intertextualidad, especialmente en lo que respecta a refranes y dichos, letras de canciones, eslóganes publicitarios, etc.
 - Usar términos genéricos y comodines
 - Facilitar la entrada de argot, siempre que este no se restrinja a una zona muy concreta
 - Usar figuras estilísticas (comparaciones, metáforas, dobles sentidos, personificaciones, etc.)

Esto resulta contradictorio en cuanto a lo comentado anteriormente: por un lado, tenemos las críticas que recibe la lengua del doblaje por ser demasiado artificial y, por el otro, se insiste en que no sea tan natural. Incluso este mismo modelo se contradice en ciertos puntos ya que propone evitar usar términos no normativos y, a la vez, anima a usar la creación léxica espontánea, por ejemplo. Sin embargo, hace hincapié en que cada caso es diferente y el traductor tiene que intentar ser fiel al registro del TO sin caer en la tentación de usar un lenguaje que complique la recepción del producto:

Todas estas limitaciones analizadas en el nivel lingüístico no impiden completamente la consecución de un registro oral, expresivo y verosímil por parte del traductor. Se trata de que el traductor sea capaz de encontrarlo respetando las tendencias expuestas. (...) el traductor no debe caer en la tentación de reproducir un registro oral espontáneo tal y como lo podríamos definir de manera prototípica (Chaume, 2004).

En el nivel léxico-semántico subraya, a su vez, que es donde el traductor tiene más libertad y es el nivel al que debería dedicarle más atención: «La norma es, pues, reflejar el tono del texto origen en el nivel léxico de la lengua meta» (Chaume, 2004).

2.1.3. Estrategias de traducción para doblaje

Para poder respetar las diferentes restricciones del doblaje, podemos usar ciertas estrategias. Según Chaves García (2000), podemos encontrar las siguientes:

- *La traducción literal.* En este caso, la autora hace hincapié en que una traducción literal puede ser totalmente válida y destaca su utilidad en el doblaje en el caso de que la lengua meta se parezca a la lengua origen, logrando así una sincronía fonética casi perfecta. Destaca, a su vez, que la traducción literal no significa necesariamente una traducción palabra por palabra, ya que hay expresiones que tienen una traducción obvia pero que, traducidas palabra por palabra, no tendrían ningún sentido: véase el caso de «take a walk» y «dar un paseo». No obstante, advierte ante el riesgo de realizar una traducción literal que no se adecúe al estilo de la lengua meta.
- *La traducción de la forma.* En cierta medida es similar a la traducción literal, pues una de las técnicas consiste en traducir un término por otro muy similar fonéticamente: «moment/momento».

En otras ocasiones, consistirá en mantener el mismo número de palabras y respetar las pausas de la lengua original. Otras veces, será conservar la cantidad de una vocal o cualquier otro rasgo de un sonido. Sólo así se conseguirá realizar ese truco de prestidigitación que es el doblaje. Sólo de ese modo el espectador tendrá la sensación de que los actores originales hablan su propio idioma (Chaves García, 2000).

Así, podemos ver que esta estrategia está intrínsecamente relacionada con las restricciones formales, es decir, con las diferentes sincronías del doblaje:

La conservación de la misma fonética visual (...) es uno de los rasgos distintivos que definen a esta modalidad de traducción diferenciándola de las demás (Chaves García, 2000).

- *La traducción sintética.*

Esta técnica consiste en condensar ciertos elementos del texto de partida en el texto de llegada, con el fin de aligerar ciertas frases. Teniendo en cuenta que las traducciones tienden a ser más largas que el original, la técnica es interesante siempre y cuando no suponga menoscabo alguno para la fidelidad al sentido (Chaves García, 2000).

Son varios los recursos que se pueden emplear para realizar esta estrategia: la omisión de expresiones enfáticas, de repeticiones, titubeos, etc. Sin embargo, no siempre es posible la omisión de elementos prescindibles y, a veces, es preciso sacrificar levemente el significado para conseguir una mejor sincronía:

En doblaje se va a tratar constantemente de llegar a un compromiso entre la fidelidad al sentido y la sincronía y, en muchas ocasiones, para seguir manteniendo la credibilidad y

la ilusión en el espectador, va a primar la segunda en detrimento del primero (Chaves García, 2000).

No obstante, esta priorización de la sincronía frente al sentido no debe dar lugar a un mensaje que impida o dificulte la comprensión del texto. Una vez más, se destaca la importancia que tienen las bilabiales en el proceso de sincronización.

- *Las técnicas de ampliación.* Se trata de la adición de elementos que no estaban en la versión original. Puede dividirse, a su vez, en *explicitación* y *amplificación*.
 - *La explicitación.* Se explicita una información visual o no verbal que no está presente en el texto original, de manera que el texto traducido es más redundante.
 - *La amplificación.* Entendemos que la autora se refiere a este como cualquier tipo de adición que no conlleve una explicitación.
- *La modulación.* Consiste en la transformación de la base conceptual de una proposición, de manera que se cambia el punto de vista sin alterar el significado. Chaves García mantiene que hay dos razones por las que se usa esta estrategia: la primera es que la traducción sea más corta; la segunda, es que se priorice el lenguaje natural de la lengua meta evitando los calcos en la traducción. Destaca algunas técnicas de *modulación* utilizadas en el doblaje español:
 - *Sustitución del continente por el contenido*
 - *Sustitución de enunciados afirmativos por negativos y viceversa*
 - *Sustitución de un segmento interrogativo por su asertivo correspondiente y viceversa*
 - *Sustitución de la voz pasiva por la voz activa*
- *La transposición.* «Se trata de un procedimiento que consiste en sustituir una clase de palabra por otra sin que el sentido del mensaje se vea alterado» (Chaves García, 2000). Por ejemplo, la sustantivación de un verbo, un adverbio que pasa a ser adjetivo, etc.
- *La equivalencia funcional o traducción de efecto.* Se trata de la traducción de la función o el efecto del texto, más allá del significado. Pueden darse dos variantes de esta estrategia:
 - Que se coloque un enunciado o una palabra ahí donde había otro enunciado, con el fin de producir el mismo efecto y mantener la

sincronía fonética. Como puede ser el caso de la sustitución de una interjección, una expresión corta, etc.; por otros enunciados que se ajusten mejor al efecto deseado en el TM.

- Segmentos «que han sido creados con la intención de que sean simplemente operativos y creíbles para el espectador en esa situación» (Chaves García, 2000). Se trata del caso de los textos en segundo plano o los ambientes.

- *La adaptación.* Consiste en la sustitución de una realidad sociocultural por otra de la cultura meta.

Aunque este elemento no sea específico del doblaje, en esta modalidad de traducción resulta especialmente útil, ya que, al no existir las notas a pie de página, hay que buscar soluciones traductivas satisfactorias y comprensibles para el público receptor (Chaves García, 2000).

- *La compensación.* Consiste en la introducción de elementos no disponibles en el texto original cuando otros que crean un efecto muy concreto no son posibles de traducir. Un ejemplo sería la inserción de determinadas palabras coloquiales cuando no es posible traducir cierto tipo de acento. Baños destaca el frecuente uso de esta estrategia con el nivel léxico-semántico ante las restricciones del doblaje para usar marcas de oralidad en el nivel fonético-prosódico:

Ante la «supuesta» imposibilidad o dificultad de reflejar determinados rasgos propios del español coloquial espontáneo en la versión doblada (por ejemplo, vacilaciones fonéticas o uso excesivo de vacilaciones y titubeos), el traductor empleará con frecuencia marcas de oralidad en el nivel léxico-semántico, aunque no estén presentes en la versión original (Baños, 2013).

A continuación, describe una serie de técnicas de compensación en doblaje (Baños, 2013):

- *Compensación mediante el uso de procedimientos morfológicos*, como puede ser la sufijación o el acortamiento léxico.
- *Compensación mediante el uso de términos procedentes del argot juvenil*
- *Compensación mediante el uso de vocativos*
- *Compensación mediante el uso de unidades fraseológicas.* Se ha observado que las unidades fraseológicas o las expresiones a menudo no están motivadas por una traducción directa de un elemento presente en el TO, sino que se añaden en el TM como técnica de compensación.

Por otro lado, Chaume (2005) establece una serie de estrategias y técnicas de traducción para doblaje centrándose en las diferentes sincronías:

- En cuanto a la *sincronía cinética* destaca que a menudo se comparten los gestos entre las diferentes culturas occidentales, lo que permite una *traducción natural*. Sin embargo, cuando esto no es posible, es preciso adaptar las palabras del personaje a sus movimientos, ya que la imagen no se puede manipular, mediante la *sustitución* por elementos oracionales, interjecciones u otros signos paralingüísticos, etc. Otra técnica es la *repetición del texto origen en inglés*, si lo permite la lengua meta (como *Hey* y *Ey* en su grafía española).
- En cuanto a la isocronía son dos las técnicas utilizadas para ajustar el tiempo de la traducción al tiempo del diálogo original: *la ampliación* o *la reducción*, que corresponderían a la *ampliación* y a la *traducción sintética* de Chaves García, respectivamente. Además, Chaume presenta una lista exhaustiva de algunos de los recursos estilísticos que se pueden usar para llevar a cabo estas dos técnicas:

Para la ampliación, y en el caso de los textos audiovisuales, el traductor dispone de recursos estilísticos o técnicas como la repetición, los anacolutos, las glosas, la perífrasis, el uso de sinónimos, antónimos, hiperónimos, etc. Para la reducción, el traductor puede omitir vocativos, apellidos y nombres propios, marcadores de la función fática de la lengua, verbos performativos, modalizadores, interjecciones, redundancias con la imagen, etc., o el uso de determinados sinónimos, antónimos, hiperónimos, hipónimos, etc. (Chaume, 2005).

- En cuanto a la *sincronía labial* o *fonética*, destaca que el foco de atención está en las consonantes bilabiales y las vocales abiertas; aunque hace hincapié en que este foco es bastante exclusivo de los primeros y primerísimos planos:

La articulación fonética de las bilabiales ofrece al traductor el juego de sustituir una consonante bilabial, por cualquier consonante bilabial o incluso labiodental en la lengua meta. Una <p> se puede sustituir, en lengua meta, por una <p>, una , una <m>, e incluso por una <f> o por una <v> y viceversa; una <a> se puede sustituir en lengua meta por una <a> o por una <e> y viceversa, e incluso, si es necesario, estas dos vocales se pueden sustituir por una <o> en el caso de no enfrentarnos ante un primerísimo plano o ante un plano de detalle (Chaume, 2005).

En este caso, las técnicas de traducción que se pueden usar son varias: *repetición, cambio de orden, sustitución, reducción, ampliación, omisión, adición*, etc.

Como hemos podido comprobar, las estrategias de Chaves García son más detalladas y complementan a las que especifica Chaume.

2.2. La traducción del humor en textos audiovisuales

El humor, al contrario que la risa, es un elemento exclusivo del razonamiento humano, a pesar de estar intrínsecamente relacionado con la risa (Vandaele, 2010). Hay tres grandes teorías que engloban el humor: la teoría del alivio, la teoría de la superioridad y la teoría de la incongruencia (Buijzen & Vankelburg, 2004): según la teoría del alivio, la gente ríe porque necesita descargar una tensión nerviosa, viendo el humor como medio para mostrar deseos reprimidos y para sobrepasar limitaciones sociales; según la teoría de la superioridad, la gente se ríe porque siente una superioridad respecto a otro grupo, basando el humor en esta premisa; y, finalmente, según la teoría de la incongruencia, la gente ríe ante cosas imprevistas y sorprendentes, viendo el humor como un medio que se basa en romper con normas y patrones. Buizjen y Vankelburg destacan que todas las teorías son válidas y cada una se adapta mejor a ciertos tipos de humor o, incluso, pueden complementarse entre ellas (2004).

El humor está constantemente presente en nuestras vidas y es, sin duda, un elemento muy importante de la sociedad: todo tipo de ramas científicas se han interesado por el humor, desde las ciencias de la salud y la lingüística hasta ciencias exactas como la economía y las matemáticas (Chiaro, 2014). Entre ellas se encuentra también la traducción, pues el humor presente en todo tipo de medios necesita ser transmitido a otros idiomas. No obstante, el humor resulta ser un elemento especialmente complejo en el mundo de la traducción. Esto se debe en gran parte a que tiene que producir un efecto muy notable: la risa. Por lo tanto, podríamos decir que una traducción errónea de humor es aquella que no provoca risa (Vandaele, 2010). Sin embargo, la labor traductora en estos casos no se limita a «provocar la risa». Habrá quien se pregunte si es preciso plasmar las ideas del traductor para que el público se divierta, pero perdiendo la intención del autor (Vandaele, 2010); es decir, si una traducción directa no produce un efecto humorístico cuando sí se produce en el TO, surgirán dudas acerca de cómo podemos solucionar el problema, dónde ponemos el límite y hasta qué punto somos fieles a la versión original.

(...) es ampliamente reconocida la primacía del aspecto comunicativo y dinámico en la traducción de textos humorísticos, por lo que una reacción positiva del público frente al elemento humorístico se considera más importante que el grado de fidelidad con respecto a la semántica del original (...) es necesario buscar un equilibrio entre la fidelidad a la codificación lingüística y la solución humorística con el propósito de mantener la intención en la lengua meta. (Ruiz Rosendo, 2014).

También es frecuente la duda acerca de si el humor va a ser comprendido entre los espectadores del TM o si es preciso indagar más en su significado: hay una hipótesis extendida que dice que los textos traducidos tienen una tendencia a ser más explícitos que los originales, a pesar de que algunos tipos de chistes son creados especialmente para ser difíciles de captar (Zabalbeascoa, 2005).

Muchas veces se ha establecido que el humor es intraducible debido a su fuerte conexión con el lenguaje y su falta de soluciones objetivas (Chiaro, 2014). No obstante, el humor sigue siendo un gran elemento de estudio en el campo de la traducción y, concretamente, de la traducción audiovisual. Aunque los problemas que plantea no tienen una respuesta definitiva, en la mayoría de los casos es posible crear un efecto similar en el TM. Sobre todo, hay que tener en cuenta que cada caso es diferente y que debemos fijarnos en el tipo de producto al que nos enfrentamos. Por ello, Zabalbeascoa (2001) diferencia cuatro niveles de prioridad en cuanto al tipo de producto audiovisual:

- *Alta*: comedias y actuaciones de cómicos.
- *Media*: ficción de aventuras o ficción romántica con final feliz.
- *Baja*: «un discurso parlamentario salpicado con alguna chanza o agudeza, las tragedias de Shakespeare que suelen incluir algunos juegos de palabras o referencias irónicas» (Zabalbeascoa, 2001).
- *Negativa*: historias de terror, situaciones que requieren seriedad o solemnidad.

Estos niveles pueden servir de gran ayuda a la hora de decidir la relevancia del humor. Sin embargo, «hay que distinguir entre prioridades globales que son aplicables al texto en su conjunto y aquellos casos en que una prioridad puede ser importante sólo en un segmento del texto» (Zabalbeascoa, 2001). Es decir, los diferentes textos pueden incluir humor con distintas funciones, más allá del entretenimiento: «humor con fines propagandísticos, didácticos, (auto)críticos, retóricos, fáticos, terapéuticos, etc.» (Zabalbeascoa, 2001). Por ello, el traductor debe distinguir estas situaciones globales de casos concretos en los que a menudo el humor tiene cierta función indispensable.

2.2.1. Tipos de humor

Son varias las técnicas de humor que se proponen desde diversos campos de estudio. Buijzen y Vankelburg (2004), se centran en las técnicas de humor que se usan en los medios audiovisuales específicamente y definen 41 estrategias:

- *Humor bufonesco*. Humor físico que implica la degradación de la imagen de una persona.
- *Cara peculiar*. Gestos de la cara que provocan risa.
- *Voz peculiar*. Una voz divertida, inusual.
- *Coincidencia*. Un acto imprevisible, que implique coincidencia.
- *Torpeza*.
- *Estereotipo*. Manera estereotipada de identificar a una nación, a un género u otro grupo.
- *Ridículo*. Burla hacia alguien de manera verbal o no verbal.
- *Placer malicioso*. Disfrutar de la desgracia ajena; humor de víctima.
- *Conversación ingeniosa*.
- *Sorpresa conceptual*. Confundir a los espectadores con un cambio inesperado de conceptos.
- *Sorpresa visual*. Un cambio repentino visual/físico.
- *Transformación*. Alguien o algo pasa por un cambio físico, una metamorfosis.
- *Exageración*. Hacer una exageración sobre un concepto, reaccionar de manera exagerada, exagerar las cualidades de una persona o de un producto.
- *Ironía*. Decir una cosa y dar a entender otra.
- *Sarcasmo*. Comentario mordaz con tono hostil.
- *Bochorno*. Una situación extraña que lleva a alguien a estar incómodo, nervioso o avergonzado.
- *Juego de palabras*. Forma verbal en la que se juega con el significado de las palabras.
- *Escala*. Objetos con tamaños exageradamente inesperados para la experiencia humana.
- *Payasada*. Movimientos exagerados con los brazos y las piernas o un movimiento físico irregular exagerado.
- *Antropomorfismo*. Animales y objetos personificados.

- *Velocidad*. Hablar o moverse a una velocidad muy alta o muy baja.
- *Persecución*. Perseguir a alguien o algo.
- *Sátira*. Burlarse de cosas, situaciones o personas conocidas.
- *Comportamiento irrespetuoso*. Falta de respeto hacia la autoridad o hacia cualquier tipo de norma.
- *Astucia*. Demostrar astucia respecto a alguien o a alguna institución a través de un contraargumento o una respuesta ingeniosa.
- *Música peculiar*. Música divertida, inusual.
- *Malentendido*.
- *Ignorancia*. Alguien se comporta de manera estúpida, inocente, ingenua o infantil.
- *Decepción*. Una situación que conlleva a una decepción o desilusión.
- *Sonido peculiar*. Un sonido divertido, inesperado.
- *Parodia*. Imitación de un estilo o un género de cualquier medio.
- *Grandilocuencia*. Hablar de manera grandilocuente, elevada o retórica.
- *Rigidez*. Alguien que piensa de manera cerrada, que es conservador e inflexible.
- *Absurdo*. Una situación sin sentido, que va en contra de toda norma lógica.
- *Infantilismo*. Jugar con el sonido de las palabras.
- *Imitación*. Imitar o copiar la apariencia de alguien o sus movimientos, a la vez conservando la identidad propia.
- *Suplantación*. Adquirir la identidad de alguien de manera intencionada o no.
- *Excentricidad*. Alguien que se desvía de la norma, un personaje extraño.
- *Alusión sexual*. Hacer alusiones o referencias a situaciones sexuales o a temas pícaros.
- *Repetición*. Repetición de las mismas palabras o de una misma situación.
- *Apariencia grotesca*. Alguien que tiene una apariencia extraña o monstruosa, con rasgos llamativos.

De primera mano, parece que muchos de estos tipos de humor nada tienen que ver con la traducción, ya que se trata de herramientas muy visuales, como el humor bufonesco o la torpeza. Sin embargo, la traducción audiovisual puede presentar varios problemas que requieren que conozcamos la naturalidad de estos tipos de humor a la hora de traducir:

las referencias visuales exigen que tengamos en cuenta las reacciones de los personajes que aparecen en pantalla ante ciertas situaciones y los chistes que se basan en la imagen. El problema más característico que plantea la traducción del humor tal vez sea que se basa en un conocimiento implícito, que muchas veces solo será conocido por ciertas culturas (Vandaele, 2010). Para entender mejor las adversidades que esto conlleva, Zabalbeascoa ha definido varios tipos de humor, más concretamente tipos de chistes, desde el punto de vista de la traducción (1996, 2001):

- *Chiste internacional*. Se trata de aquel tipo de chiste que no depende de un conocimiento implícito ni de un recurso lingüístico, sino que se comparte entre diferentes culturas.
- *Chiste binacional*. Hablamos de *chiste binacional* cuando un caso como el comentado anteriormente solo se da entre las dos culturas, la del TO y el TM.
- *Chiste cultural-institucional*. Es aquel que está relacionado con referencias culturales e institucionales. Normalmente, este tipo de chiste exige que se realice algún tipo de adaptación o cambio en las referencias o elementos culturales, si se sobreentiende que los espectadores no están familiarizados con estos elementos:

(...) una estrategia bastante extendida consiste en cambiar los nombres de marcas comerciales y de personas famosas para que resulten igualmente familiares. Este tipo de solución suele funcionar mejor cuando se consigue que el nuevo nombre también pertenezca a la cultura original o al menos que pueda ser conocido allí. (...) A veces, este tipo de cambio tampoco es posible, y es en ese momento que hay que ir a un nivel más abstracto para ver el mecanismo de funcionamiento del chiste (Zabalbeascoa, 2001)

Es decir, cuando la referencia cultural o institucional no se conoce en la cultura meta, una práctica muy extendida es cambiarlo por otra referencia de la cultura origen que sea más conocida por la cultura meta (por ejemplo, cambiar el nombre de una marca de ropa americana que no es conocida en España por otra marca americana que sí se conozca en España).

- *Chiste del sentido de humor nacional*. Son chistes que están arraigados a una cultura concreta y forman parte de una tradición o de un marco intertextual (estereotipos, diferentes temas, géneros cómicos, etc.):

(..) se dice que en algunas comunidades a la gente les gusta reírse de sí mismos, mientras que en otras gusta más reírse a costa de terceros. A unos les va más el humor escatológico (o tiene una mayor tradición) que a otros, y lo mismo podríamos decir de humor (por ejemplo, el racista o sexista) que en unos lugares causa risa y en otros ofensa (Zabalbeascoa, 2001).

- *Chiste lingüístico-formal*. Es humor basado en recursos lingüísticos, como la polisemia, la homofonía, la rima o el zeugma, entre otras.
- *Chiste no verbal*. Se trata del humor que no depende de ningún elemento verbal: elementos visuales, sonoros o la combinación de los dos.
- *Chiste paralingüístico*. Es un chiste que deriva de elementos verbales y no verbales: «Un tipo de chiste es el que resulta de la sincronización de elementos verbales con otros no verbales (una caída, una aparición sorprendente, el sonido de un disparo, etc.)» (Zabalbeascoa, 2001). Otro tipo sería el que engloba a elementos aparentemente no verbales que son el reflejo de alguna unidad lingüística, como el caso de una articulación oral exagerada sin que se emita ningún sonido.
- *Chiste complejo*. Este tipo combina dos o más de los tipos de chistes mencionados anteriormente. Es muy común la combinación de chistes visuales con chistes verbales.

Por otro lado, Martínez Sierra (2014) describe los siguientes elementos humorísticos desde el punto de vista de la traducción:

- *Elementos de instituciones y de la comunidad*. Son elementos que tienen su base en una cultura específica, como los nombres o los títulos de las personas, un artista, un famoso, un político, una organización, un edificio, un libro, un periódico, una película, una serie, etc.
- *Elementos del sentido de humor de la comunidad*. Elementos que son preferibles más en ciertas comunidades que en otras, lo que no implica que conlleven una referencia cultural.
- *Elementos lingüísticos*. Basados en aspectos lingüísticos.
- *Elementos visuales*. Se trata de lo que se nos muestra en la imagen.
- *Elementos gráficos*. Humor derivado de un mensaje escrito.
- *Elementos paralingüísticos*. Humor derivado de características paralingüísticas, como los acentos, el tono de voz o la imitación, entre otros.
- *Elementos sonoros*. Elementos de la banda sonora y de los efectos especiales cuando estos tienen una relevancia en la producción de humor.
- *Elementos no marcados*. Esta categoría reúne todos los tipos de humor que no se ajustan al resto de categorías.

2.2.2. Estrategias de traducción del humor

Para resolver estos diferentes problemas, podemos seguir estas estrategias de traducción como referencia (Zabalbeascoa, 2005):

- *Mismo chiste*. Si es posible, traducimos el humor tal y como está en el TO.
- *Mismo tipo de chiste*. Si lo anterior no es posible, adaptamos con un chiste que sea del mismo tipo.
- *Cualquier chiste*. Si lo anterior tampoco es posible, se intenta sustituir por otro chiste.
- Si ninguna de estas opciones es posible, nos quedan dos soluciones:
 - *Táctica compensatoria*. Tratamos de compensar la falta de humor con otro recurso como la hipérbole o el símil.
 - *Sin efecto especial*. Intentamos plasmar la intención del autor de una manera plana, no humorística.

Por otro lado, Fuentes Luque (2000) presenta una serie de estrategias para la traducción de los juegos de palabras concretamente:

- *Traducción literal*. Esta a menudo presenta confusión en los espectadores del TM, pero hay casos en los que es totalmente válida.
- *Traducción explicativa*. El significado se transmite correctamente pero hay una pérdida de humor.
- *Traducción compensatoria*. El humor se vierte en otro sitio del texto.
- *Traducción efectiva o funcional*. Una forma de reformulación del pasaje para dar un resultado humorístico en la TM.

Sin embargo, a menudo estas estrategias que se centran exclusivamente en el humor no son suficientes, pues no tienen en cuenta la enorme carga de referencias culturales que puede contener el humor, como hemos podido ver. Por ello, es preciso destacar también algunas estrategias de traducción para las referencias culturales específicamente. Para ello, el modelo de Pedersen (2005) es bastante completo. Este se refiere a las referencias culturales como ECR (Extralinguistic Culture-bound References) y está ordenado de más orientado a la cultura origen a más orientado a la cultura meta:

- *Equivalente oficial*. Esta es una estrategia distinta a todas las demás y no entraría en las categorías de «orientada a la cultura meta» u «origen», sino que

se mantiene al margen al ser un caso especial. Para que haya un equivalente oficial, una autoridad tiene que haber decidido previamente la traducción de una ECR. Al haber un equivalente oficial y único, la ECR en cuestión no produciría ningún problema a la hora de traducir.

- *Retención.* Es la estrategia más orientada a la cultura origen. Se trata de dejar la ECR tal y como se encuentra en el texto original, permitiendo cambios leves como la inclusión de un artículo, un ajuste de pronunciación, etc.
- *Especificación.* Se deja la ECR sin traducir, pero añadiendo información que no está presente en el TO. Una vez más, se hace evidente la tendencia de presentar elementos de manera más explícita en un texto traducido. Hay dos tipos de *especificación*:
 - *Explicitación.* Se trata de añadir al texto elementos que se presentan en el TO de manera implícita, como puede ser el desglose de un acrónimo, por ejemplo.
 - *Adición.* Consiste en añadir una connotación de la ECR no presente en el TO, algo que se entiende que forma parte de la ECR.
- *Traducción directa.* Se trata de la traducción de la ECR sin cambiar la carga semántica de la misma, sin añadir ni quitar nada. Podríamos hablar, en este caso, de una traducción literal. Puede ser bien un calco o estar ligeramente adaptada a la lengua meta.
- *Generalización.* Se trata de la sustitución de una ECR más específica por algo más general, que pueda ser más familiar en la cultura meta. Generalmente, esta estrategia usa el recurso de la hiponimia. Esta estrategia está más orientada a la cultura meta.
- *Sustitución.* Se suprime la ECR y se sustituye por algo distinto y más cercano a la cultura meta. Puede darse mediante una sustitución cultural o mediante la paráfrasis.
 - *Sustitución cultural.* La ECR se sustituye por otra ECR más conocida en la cultura meta. Esta es la estrategia más orientada a la cultura meta.
 - *Paráfrasis.* Se puede dar de dos formas.
 - *Paráfrasis con transferencia del sentido.* La ECR se elimina, pero sus connotaciones se mantienen mediante una paráfrasis.

- *Paráfrasis situacional.* Todo significado de la ECR es suprimido y es sustituido por otro elemento que se adecúa a la situación.
- *Omisión.* Se omite la ECR y no se sustituye por nada.

2.2.3. Variables que influyen en la traducción del humor

Además de estas definiciones y estrategias que sirven de gran ayuda a la hora de traducir, es preciso tener en cuenta varias variables que puede tener el humor en los textos audiovisuales y que pueden afectar a la traducción. Zabalbeascoa (2005, 2014) describe algunas:

- Referencias culturales, como hemos visto anteriormente.
- Grado de conocimiento de la lengua y la cultura origen por parte del público destinatario. Este factor puede ayudar en la traducción del humor si somos capaces de detectar este grado de conocimiento en el público meta. Es importante determinar las diferencias contrastivas y sistémicas entre las lenguas de partida y meta, el conocimiento necesario para descodificar ciertos elementos culturales, y las manifestaciones o aspectos del humor que son más (o menos) frecuentes en la cultura origen que en la cultura meta, para ciertas situaciones o géneros.
- Intencionalidad. El humor puede producirse de manera intencionada o no intencionada, «e.g. text user seeing things in the text that the author did not —or did not intend to— say, funny mistakes, like translators’ errors» (Zabalbeascoa, 2005). No es recomendable el uso de humor no intencionado en una traducción, sobre todo si el nivel de prioridad es bajo o inferior.
- Improvisación. El humor puede ser rigurosamente planificado o puede ser espontáneo.

Both kinds of humor can often be very difficult to translate, for different reasons. Elaborate humor, or humor that is part of an elaborate rethorical style, is difficult when one wishes to translate the nuances and innuendo as well as the more obvious aspects of the text. Spur-of-the-moment punning and joking is a typical nightmare for interpreters because they have no means of backtracking or foreseeing where the pun is going to fall unless warned some time before the speaker’s performance, by getting a copy of the speech, for example (Zabalbeascoa, 2005).

- El grado de señalización. El humor puede ser más o menos explícito. Si es poco explícito, puede darse el problema de que el traductor no detecte el humor.

También se puede dar el caso en el que el humor sea poco explícito y el traductor lo presente de una manera más obvia, alterando el grado de señalización. Como hemos comentado anteriormente, que el humor en el TM sea más explícito que en el TO parece ser una práctica común.

- **Víctima.** El humor puede tener como finalidad mostrar la inferioridad de una víctima, que puede ser una persona, un colectivo, una institución, una idea, una creencia, etc. Estas víctimas pueden estar percibidas de diferente manera en distintas comunidades; es decir, un humor que usa una víctima puede ser gracioso en la cultura origen, mientras que resulte ofensivo en la cultura meta.

Suele ser importante poder identificar la naturaleza del “ataque”, sobre todo para saber, por ejemplo, si se busca humanizar o deshumanizar (o cosificar) a la víctima. Éste sería el caso del humor racista o sexista, u otros casos de supuesta gracia que busca justificar algún tipo de discriminación. Cuando se busca humanizar se puede contar un chiste racista con la finalidad de denunciar a sus autores o los que representan, siendo éstos las víctimas reales de este tipo de humor (Zabalbeascoa, 2014).

- **El grado de privacidad.** El humor puede estar dirigido a un grupo pequeño, como un sector concreto, o a grupos más grandes, como un país entero o varios países.

El traductor puede, por tanto, encontrar dificultades a la hora de reproducir un tipo de humor que inicialmente iba dirigido a un tipo de público que no incluye al traductor o a los destinatarios de la traducción (Zabalbeascoa, 2014).

- **El grado de integración en el texto,** es decir, la relación del elemento humorístico con la trama, la argumentación u otro aspecto característico del texto.

En el extremo opuesto a un elemento plenamente integrado y dependiente de su texto encontraríamos chistes que pueden funcionar aislados, descontextualizados, separados de su texto, que se presten a ser citados, por ejemplo, en un contexto diferente. (Zabalbeascoa, 2014).

- **El tono del humor.** Este puede ser «cáustico, mórbido, intrascendente, cínico, reflexivo, amargado, optimista, etc.» (Zabalbeascoa, 2014). A la hora de traducir, es determinante detectar el tono del humor y saber cómo priorizarlo.
- **El valor semántico y del sentido.** De esta manera, encontramos humor más o menos lógico, humor absurdo, surrealista, etc.
- **La presencia de elementos metalingüísticos,** como en el caso de los juegos de palabras.
- **El grado de prioridad del humor,** como hemos visto al inicio de esta sección.

- El tabú, es una variable muy importante a tener en cuenta, ya que puede variar enormemente de una comunidad a otra:

Los tabúes típicamente tienen que ver con el sexo, la religión, y la política, pero varían en sus aspectos más concretos de una sociedad a otra, lo que hace que sea un problema de traducción en tanto que comunicación interlingüística e intercultural (Zabalbeascoa, 2014).

Es destacable también el *comic timing* del humor verbal descrito por Di Pietro (2014): explica que los chistes en inglés tienen una estructura concreta que se basa en *desarrollo + línea cómica*; «The punchline is the funny word, compound word or phrase which holds the interpretive key of the whole humorous exchange and unleashes the comic effect. It is usually placed at the end of the humorous utterance involved» (Di Pietro, 2014). El *desarrollo* precede la *línea cómica* y crea un momento de suspense: «The longer the wait and the more complex the buildup-making phrase (...), the greater the suspense on the receiving end and the funnier the joke» (Di Pietro, 2014). Ambos forman el llamado *comic timing*:

Comic timing is closely linked to the precise position of the jab/punchline within a funny exchange, which in turn depends on the syntactical structure of a funny utterance's constituents and their interaction with the actor's kinesic behaviour on screen (Di Pietro, 2014).

De este modo, la traducción debe tener en cuenta este fenómeno que tanto influye en la recepción del humor, procurando mantener una concordancia entre las expresiones y los gestos de los personajes, y la estructura sintáctica de la oración. Así pues, los movimientos que hacen los personajes se presentan durante el desarrollo del chiste y nos preparan/informan, de manera no verbal, que va a haber una línea cómica a continuación (Di Pietro, 2014). Esto recuerda en gran medida a lo que hemos comentado anteriormente sobre sincronía cinética en la traducción para doblaje. Los elementos paralingüísticos también pueden acompañar al *desarrollo* del chiste, como un tono exageradamente agudo (Di Pietro, 2014).

2.2.4. La traducción del humor con combinación de idiomas

La L3 en traducción audiovisual se define como una tercera lengua ajena a la L1 (lengua origen) y a la L2 (lengua meta), aunque hay casos en los que L2 y L3 sean la misma lengua y esto se mantenga así en la traducción (Zabalbeascoa, 2014). A menudo se usa la presencia de una L3 como mecanismo de humor y esta puede ser de varios tipos según diferentes variables (Zabalbeascoa, 2014):

1.1. L3 inventada

1.1.1. Basada en L1

1.1.2. No basada en L1

1.2. L3 existe o existió

1.2.1. Fiel representación del habla real

1.2.2. Pseudo-lengua

2.1. Coincide con L2

2.2. No es L2

3.1. Lengua exótica o desconocida

3.2. Lengua próxima o conocida

4.1. L3 vehicula un mensaje comprensible

4.2. L3 no resulta inteligible

4.2.1. El público es capaz de saber de qué lengua se trata

4.2.2. L3 no es identificable

5.1. L3 comunica información

5.1.1. Acompañada de una traducción (por ejemplo, en forma de subtítulos)

5.1.2. Sin traducción

6.1. L3 no se diferencia o casi no se diferencia de la lengua principal del texto

6.2. L3 no está presente como tal, se representa por estrategias alternativas: léxico, tono de la voz, aspecto del personaje, etc.

Todas estas variables dependen de la función de la L3 en el texto. En esta ocasión, en el humor se pueden dar múltiples casos: la L3 puede no entenderse pero resultar graciosa por su sonoridad, puede entenderse parcialmente y dar lugar a malentendidos, etc. Especialmente complicados son los textos en los que la L3 en el TO coincide con la L2: en estos casos el traductor deberá decidir si preservar la L3 intacta, si añadir algunos

rasgos distintivos (como un acento, por ejemplo) o sustituir la L3 por otra lengua (Zabalbeascoa, 2014).

2.3. *Monty Python's Flying Circus*

Monty Python es un nombre que a muchos puede provocarnos una sonrisa. Se trata del famoso grupo de cómicos ingleses que arrasaron con su *show* y sus películas en la segunda mitad del siglo XX. A pesar de que en el mundo entero sean más conocidos por sus películas, su humor se consolidó en *Monty Python's Flying Circus* (Johnson, 1989), una serie de episodios de unos 30 minutos en los que aparecían diferentes *sketches*, emitido en la BBC entre 1969 y 1974 (Landy, 2005). Fue un programa revolucionario, que cuestionaba toda clase de instituciones, incluyendo la televisión y la forma de llevar a cabo su emisión:

The *Flying Circus* was more than satire or parody of television. In its uses and abuses of television time, chronology, genres, and continuity, the four seasons of the show exposed both the existing limitations and the possibilities of the medium. (Landy, 2005)

Fue aquí donde su humor tan particular empezó a cobrar vida, ese humor tan absurdo, sorprendente, imprevisible, atrevido, tan culto y tan vulgar a la vez:

Specifically, the mixing of high and low culture, the intertextual dimension of the comic material, the daring treatment of the body and of sexuality, and the unrelenting critique of the television medium made the shows accessible to wide audiences despite the often erudite character of allusions to literature, philosophy, and history (Landy, 2005)

Además, la influencia de *Monty Python's Flying Circus* sigue estando presente: incluso hoy en día se siguen haciendo bromas con el popular meme de internet *Nobody Expects the Spanish Inquisition* que hace referencia a un *sketch* del segundo episodio de la segunda temporada del programa. Otro fenómeno de esta índole es el *Ministry of Silly Walks*, un juego disponible para iPhone y para Android en el que el jugador encarna un personaje de otro famoso *sketch* del programa (Boondoggle Studios, s.f.).

Entre los varios temas que trataban se encontraban la sexualidad, la ley, la medicina, la política, la psiquiatría, la literatura, el lenguaje, el cine y, sobre todo, la televisión (Landy, 2005). Trabajaban todos juntos en los guiones, no había ni un líder ni ningún cabecilla, todos estaban al mismo nivel. El método era el siguiente: escribían los guiones de los *sketches*, normalmente en parejas, y, después, se reunían todos juntos para leerlos:

si hacían gracia, más tarde los grababan, si no, los descartaban (Chapman & Redhead, 1990).

No obstante, a pesar de que el doblaje al español de las películas de los Monty Python goce de tanta popularidad, *Monty Python's Flying Circus* no se ha doblado al español. Tiene subtítulos disponibles en español en varias plataformas como Netflix, donde han traducido el nombre del programa como *El circo volador de los Monty Python* (Netflix, s.f.).

2.3.1. El humor de la serie

Monty Python's Flying Circus está lleno de situaciones arbitrarias en la forma de géneros televisivos intercalados. Todos los *sketches* comienzan in media res, no hay ninguna conexión entre ellos, ningún hilo narrativo que justifique su aparición, ni un final que cierre las acciones: este fenómeno pone en evidencia la naturaleza de la televisión como «a technological medium that is always on and, unlike film, has no beginning or ending» (Landy, 2005). Era, sin duda, un modo muy especial de hacer comedia. John Cleese afirmó, antes de que se emitiera la serie, de que posiblemente podría llegar a ser el único *show* de comedia que no provoque ninguna risa, muestra de lo conscientes que eran los cómicos de lo extraordinario y, a la vez, arriesgado que estaban creando: «The format of the Flying Circus reveals that, unlike variety show skits, the episodes have no closure, no culminating punch line, and often seem to have no point» (Landy, 2005).

A pesar de la variedad de temas y de la enorme carga de humor absurdo en los episodios, hay algunos temas que se repiten y que tienen su propia razón de ser:

- *La producción televisiva.* A menudo muestran el caótico mundo de la producción televisiva interrumpiendo un mismo *sketch* con cartas de reclamación, voces en *off* que no tienen nada que ver con la acción, la aparición de personajes incongruentes que se repiten en varias ocasiones (por ejemplo, un caballero medieval que pega a los distintos personajes con un pollo de goma), la mezcla entre grabaciones y animación, las inserciones de *sketches* anteriores, los comentarios absurdos que se hacen para ocupar espacio en las noticias (Landy, 2005). De esta manera, muestran la realidad televisiva, hecha de varias piezas, por varias personas, dirigida por otras, con mucha prisa y poco tiempo, dando lugar al caos que con tanta claridad nos presentan los Monty Python en su serie.

- *La violencia.* El tema de la violencia está muy presente en los episodios de *Monty Python's Flying Circus*: a menudo los personajes se pelean, se muestran dibujos grotescos, diversas torturas, etc.; y todo de una manera totalmente inesperada. Marcia Landy describe este humor sádico como una invitación a contemplar un mundo que contradice los conceptos de comportamiento benigno y altruista:

The Flying Circus invokes the ubiquity of violence that pervades television: gruesome images of the world are selectively and repeatedly aired on television and assumed to be "normal" (Landy, 2005).

Un ejemplo podría ser el *sketch* titulado *People Falling from Buildings*, en el que varias personas caen de las azoteas de los edificios y dos personajes que lo observan les miran despreocupados y hacen apuestas sobre la identidad de las víctimas, haciendo así evidente la indiferencia de los espectadores al observar escenas violentas (Landy, 2005).

- *Alteración en el espacio y en el tiempo.* Es frecuente la aparición de personajes históricos en tiempos modernos, en lugares inusuales y/o con una presentación ajena a su tiempo. Un ejemplo de este último fenómeno es el *sketch* titulado *The Wacky Queen*, en el que se presentan dos personajes históricos (la reina Victoria y el primer ministro Gladstone) en forma de película cómica muda (Landy, 2005).
- *Entrevista.* Uno de los géneros televisivos más explotados en la serie es la entrevista. Se suele presentar al inicio como un acontecimiento serio, que acaba siendo un complejo proceso de humillación para el entrevistado y el escenario se ve varias veces sustituido por lugares totalmente inesperados, como en el *sketch* titulado *The Wrestling Epilogue* en el que los dos invitados al programa pasan de debatir sobre un tema a pelear por sus opiniones en un *ring* de lucha libre.

Also, the spontaneity, or rather forced spontaneity, that characterizes such television performances is rendered absurd by the interviewer assuming a condescending and personally intrusive relation to the interviewee, calling attention to his own role and, even more, to the tendency to trivialize dialogue and waste time (Landy, 2005).

- *Cuestionar los tipos de público.* También cuestionan, en los diferentes episodios, los temas adecuados para cada tipo de público, usando uno más bien «inadecuado». Un ejemplo es un *sketch* en el que aparece un cuentacuentos contando una historia en un programa infantil: a medida que continúa leyendo, vemos cómo se horroriza al darse cuenta de que el cuento que está leyendo

presenta temas adultos muy poco adecuados para los niños y, sin embargo, sigue leyendo:

The contrast between the banal and familiar setting and the explosive material that erupts calls attention to television's targeting of specific age groups and the ways in which subjects, especially sexual subjects, are neutralized and contained (Landy, 2005).

- *Mezcla de géneros.* Entre los múltiples géneros que parodian (noticias, melodramas, series detectivescas, concursos, comedias, etc.) es notable la presencia de géneros que se intercalan. Un ejemplo podría ser el *sketch* titulado *Njorl's Saga*, en el que se presenta la historia de un héroe épico, que acaba intercalándose con una narración en *off* que habla sobre el desarrollo industrial en la ciudad de North Malden; o bien un *sketch* en el que un reportero habla de Pablo Picasso y su participación en una vuelta ciclista (Landy, 2005).

A parte de estos temas, seguro que se pueden encontrar muchos otros y la lista resultante sería abundante. No obstante, los temas presentados aquí son bastante latentes en la serie y no es pertinente de este trabajo centrarse con tanto detalle en estos aspectos tan propios de otros campos de estudio. Lo más importante y destacable de la serie es que su foco principal está en retratar o romper con la lógica de la televisión, con su producción y sus diversos géneros.

3. Metodología

Para el presente trabajo, se ha seleccionado un capítulo de la serie *Monty Python's Flying Circus*, el segundo de la primera temporada, titulado *Sex and violence*; y se ha realizado una traducción de dicho episodio para doblaje, que analizaremos para justificar las decisiones tomadas. Para el análisis del doblaje, se ha dividido el texto resultante en 495 segmentos y cada uno se ha dividido en diferentes estrategias para doblaje. Entre todos estos ejemplos, se han seleccionado algunos para analizarlos en detalle teniendo en cuenta varias características.

Por otro lado, se han seleccionado, elementos que puedan ser considerados humorísticos. Esto ha dado lugar a 404 elementos humorísticos en total, que se han agrupado en distintos tipos. De estos elementos, se analizarán en detalle los que han tenido relevancia para este estudio.

Pasamos ahora a describir en detalle cuáles son los modelos y las tipologías usadas en cada análisis: por un lado, en el análisis del doblaje y, por otro, en el análisis del humor.

3.1. El doblaje

En cuanto a la metodología utilizada para analizar la desenvolvura de las características del doblaje en la traducción, se ha decidido empezar el análisis por describir las restricciones formales dividiendo el trabajo en las diferentes sincronías descritas por Chaume (2020), siendo estas las siguientes: isocronía, sincronía fonética y sincronía cinética. En sus distintos apartados, se desglosan algunos ejemplos en los que la sincronía en cuestión ha resultado ser de gran relevancia, y se especifican las distintas estrategias empleadas, tomando el modelo de Chaves García (2000), en el que se especificarán, además, las técnicas de compensación descritas por Baños (2013) en ocasiones modificadas en el análisis:

- *La traducción literal*
- *La traducción sintética*, que llamaremos *síntesis* para abreviar.
- *Las técnicas de ampliación*, o *ampliación* para abreviar.
 - *La explicitación*
 - *La amplificación*
- *La modulación*
- *La transposición*
- *La equivalencia funcional*
- *La adaptación*
- *La compensación*
 - *Compensación mediante el uso de procedimientos morfológicos*
 - *Compensación mediante el uso de términos procedentes del argot juvenil*
 - *Compensación mediante el uso de vocativos*
 - *Compensación mediante el uso de unidades fraseológicas*

Solamente se ha omitido *la traducción forma* del modelo de Chaves García ya que se entiende que cualquier traducción para doblaje es una *traducción forma*, pues procura mantener las diferentes sincronías. A continuación, para hacer mención de las restricciones lingüísticas del doblaje de dicho episodio, se hace hincapié en los diferentes

niveles lingüísticos que influyen en el doblaje con algunos casos específicos que se comparan con las indicaciones de Chaume sobre los elementos que debería evitar o abastecerse la traducción en cada nivel; siendo estos niveles: el nivel prosódico, el morfológico, el sintáctico y el léxico-semántico. Una vez más, se especifican las estrategias empleadas en cada caso particular.

3.2. El humor

Para comentar los aspectos humorísticos, se ha decidido usar la tipología de elementos humorísticos de Martínez-Sierra (2014) en lugar de los tipos de chistes de Zabalbeascoa (1996, 2001), ya que con el tipo de humor que usa la serie (generalmente, humor absurdo) es más preciso hablar de elementos humorísticos que tienen un impacto en ciertas partes del texto escrito, más que de chistes cuya carga humorística se puede localizar en una o unas pocas frases. No obstante, se ha decidido añadir ciertos aspectos de la tipología de Zabalbeascoa, como los *elementos internacionales* y los *elementos complejos* aludiendo a los *chistes internacionales* y a los *chistes complejos* del autor. Por otro lado, se ha prescindido de la categoría de Martínez-Sierra de *elementos no marcados* ya que el objetivo del análisis es encontrar una categoría para cada elemento humorístico. Por lo tanto, se han dividido los aspectos humorísticos en las siguientes categorías:

- *Elementos internacionales.*
- *Elementos del sentido de humor de la comunidad.*
- *Elementos lingüísticos.*
- *Elementos visuales.*
- *Elementos gráficos.*
- *Elementos paralingüísticos.*
- *Elementos sonoros.*
- *Elementos complejos*

En el caso de la presencia de una L3 con motivos humorísticos, se presenta el modelo de análisis de Zabalbeascoa (2014):

1.1. L3 inventada

1.1.1. Basada en L1

1.1.2. No basada en L1

1.2. L3 existe o existió

1.2.1. Fiel representación del habla real

1.2.2. Pseudo-lengua

2.1. Coincide con L2

2.2. No es L2

3.1. Lengua exótica o desconocida

3.2. Lengua próxima o conocida

4.1. L3 vehicula un mensaje comprensible

4.2. L3 no resulta inteligible

4.2.1. El público es capaz de saber de qué lengua se trata

4.2.2. L3 no es identificable

5.1. L3 comunica información

5.1.1. Acompañada de una traducción (por ejemplo, en forma de subtítulos)

5.1.2. Sin traducción

6.1. L3 no se diferencia o casi no se diferencia de la lengua principal del texto

6.2. L3 no está presente como tal, se representa por estrategias alternativas: léxico, tono de la voz, aspecto del personaje, etc.

Asimismo, para la categorización de estrategias de traducción del humor, se ha decidido usar el modelo de Zabalbeascoa (2005) con las técnicas de compensación de Baños (2013), que se adaptan a cada circunstancia dentro del análisis:

- *Mismo elemento*
- *Mismo tipo de elemento*
- *Otro elemento humorístico*
- Si ninguna de estas opciones es posible, nos quedan dos soluciones:
 - *Táctica compensatoria*
 - *Compensación mediante el uso de procedimientos morfológicos*

- *Compensación mediante el uso de términos procedentes del argot juvenil*
- *Compensación mediante el uso de vocativos*
- *Compensación mediante el uso de unidades fraseológicas*
- *Sin efecto especial*

Además, en el caso de los *elementos de la comunidad* que presenten referencias culturales, se emplea el modelo de las estrategias de traducción de las ECR de Pedersen (2005):

- *Equivalente oficial*
- *Retención*
- *Especificación*
 - *Explicitación*
 - *Adición*
- *Traducción directa*
- *Generalización*
- *Sustitución*
 - *Sustitución cultural*
 - *Paráfrasis*
 - *Paráfrasis con transferencia del sentido*
 - *Paráfrasis situacional*
- *Omisión*

4. Análisis y resultados

En este apartado presentaremos el corpus a analizar y, seguidamente, proporcionaremos un análisis detallado de los segmentos que más han destacado primero, en el ámbito del doblaje y, más tarde, en el ámbito de la traducción del humor.

4.1. Presentación del corpus

El texto audiovisual traducido para el presente trabajo es el segundo episodio de la primera temporada de *Monty Python's Flying Circus*, titulado *Sex and violence*. Como cualquier episodio de la serie, no presenta un argumento común, sino que incluye varios

sketches que pueden o no estar relacionados entre ellos. Brevemente, esta es la estructura que presenta el episodio (los títulos de cada *sketch* no son nombres oficiales ni traducciones de títulos oficiales, sino que están en parte basados en los títulos presentados en la página de IMDb de la serie, a falta de existir un nombre oficial [véase Tuttle, s.f.]):

- *Señor “es...”*. Aparece un hombre con la ropa estropeada, una melena y una barba grises y largas. Se le ve a lo lejos corriendo por un desierto, hasta que llega a estar en primer plano y, jadeando, dice “It’s...”. A continuación, se presenta la introducción de la serie.
- *Las ovejas voladoras*. En el primer *sketch*, un urbanita y un campesino se encuentran en el campo. El urbanita se asombra ante las ovejas que está observando el campesino, pues estas pretenden volar como si fueran pájaros. El campesino le explica con gran detalle cómo han llegado a aquella situación y cómo es su comportamiento. Dichas ovejas no se encuentran en pantalla y solo podemos deducir sus movimientos por las caras de los dos personajes en pantalla y por los cómicos sonidos de las ovejas.
- *Lección francesa sobre aviación ovina*. Seguidamente, en una sala totalmente ajena a la escena anterior, un par de franceses estereotipados (llevan boinas, camisetas a rallas y bigote) empiezan a explicar en una mezcla de francés, inglés y balbuceo que suena a francés cómo funciona la supuesta aviación ovina. Para ello, se sirven de un dibujo explicativo y varios gestos imitando a los animales.
- *Marujas*. Justo después de que los franceses terminen su explicación aparecen en una tienda varias señoras mayores delante de la cámara a modo de reportaje, y hacen sus declaraciones sobre los franceses en general.
- *Animación de filosofía*. Los episodios de la serie, tanto como las películas, presentan varias animaciones con una gran carga de humor absurdo. En esta animación aparece la escultura de *El pensador* de Rodin con bocadillos que incluyen las famosas palabras de Descartes «Pienso, luego existo».
- *Presentador cambio de tema*. Se muestra un presentador en un plató televisivo que introduce un nuevo tema para el programa. Este va a aparecer varias veces durante el episodio y durante la serie, pero otras veces va a ser sustituido por otros personajes que repiten sus mismas palabras.

- *Un hombre con tres nalgas.* Este *sketch* es uno de los más representativos de la crítica hacia las entrevistas televisivas que realiza el grupo de cómicos. El entrevistador presenta a un supuesto «hombre con tres nalgas», que nos ha introducido el presentador previamente. Esta escena juega con el contraste de que el entrevistador no sabe cómo empezar a hablar sobre el tema a tratar, ya que se trata de un tema tabú. Pero luego, cuando el entrevistado empieza a hablar sobre el tema, el entrevistador le llega a pedir bajarse los pantalones y le acusa de mentiroso por no hacerlo.
- *Presentador cambio de tema.*
- *Un hombre con dos narices.* Este *sketch* contiene solamente humor visual, por lo que no lo comentaremos en el análisis posterior. Se trata de un hombre que se suena la nariz en un escenario y vuelve a imitar el mismo gesto metiéndose el pañuelo debajo de la camisa, mientras vuelve a oírse una nariz sonarse.
- *Los ratones cantores.* En este *sketch*, un presentador excéntrico parece hablar del espectáculo anterior pero sus palabras no encajan mucho con lo que se ha visto. Seguidamente, nos introduce a un hombre que ha creado un «órgano de ratones»: golpea a los ratones con un mazo para que produzcan con sus chillidos una melodía.
- *Animación de oveja.* A continuación, se presenta una corta animación de una oveja con alas a la que acaban disparando.
- *Terapia matrimonial.* Un matrimonio acude a terapia matrimonial. El terapeuta comienza a seducir a la esposa mientras el marido explica el problema que tiene su matrimonio. El marido no para de hablar mientras la escena que presencia se vuelve cada vez más erótica, hasta que se ve forzado a abandonar la habitación. En el pasillo, se encontrará con un vaquero que le dará algunos consejos sobre determinación.
- *La reina de las locuras.* En este *sketch* aparecen los personajes de la reina Victoria de Inglaterra y el primer ministro William Gladstone en una especie de película cómica muda con un comentario que acompaña su comicidad verbalmente.
- *Dramaturgo de la clase trabajadora.* Un hijo minero vuelve a casa. Él se presenta como alguien limpio, amable, trajeado. Sin embargo, sus padres parecen pobres, hablan de una manera bastante coloquial y su padre tiene un carácter muy violento; además, es dramaturgo. Padre e hijo mantienen una

discusión que rompe con los estigmas de ambas profesiones al mostrar la minería como algo elitista y la vida de un escritor como un trabajo excesivamente duro y de clase baja. Al final del *sketch*, el vecino de los padres introduce el siguiente tema del programa.

- *Un escocés a caballo*. Se muestra un breve vídeo de un escocés vestido de manera tradicional a caballo, en el campo. Seguidamente, se vuelve a mostrar al hombre con dos narices.
- *La lucha de El Epílogo*. En un programa de debate, los invitados deciden luchar por sus ideas sobre la existencia de Dios en un *ring* de lucha libre en lugar de debatir.
- *Animación larga*. Seguidamente, aparece una animación más larga que muestra varias situaciones absurdas. Primero, un vaquero muere y aparece su tumba. Una niña riega la tumba y crecen manos del suelo. Luego, la cabeza de un hombre aparece imitando un discurso político hasta que un grupo de sombras le hace callar. Más tarde, un anciano pasea con un carrito de bebé al que se acercan señoras para mirar lo que hay dentro del carrito y la criatura que hay dentro se las come. A continuación, se muestra una versión alternativa de la escultura de *El beso* de Rodin en la que la mujer tiene unos agujeros que funcionan a modo de flauta. Finalmente, se muestra una protesta de gente con pancartas que llevan mensajes de apoyo hacia los ratones.
- *El problema de los ratones*. Intercalado con la última escena de la animación anterior, comienza un documental con entrevista y reportajes en el que se habla de un aparente problema social por el cual la gente se disfraza de ratones y se empieza a comportar como tales. Se entrevista a un «ex-ratón» que explica el mundillo de los ratones. Más tarde, se pide la opinión de un psiquiatra que, además, es ilusionista; y se pide la opinión de la gente en la calle.
- *Créditos*. Durante los créditos vuelve a aparecer el hombre del principio, esta vez alejándose; y una voz en *off* nos cuenta el resultado de la lucha de El Epílogo.

Como hemos podido observar, gran parte del humor de la serie se basa en ridiculizar los distintos géneros televisivos y el caos de su emisión. Se trata, en principio, de un humor con una carga absurda que tal vez sea más propia de la cultura inglesa. No obstante, el humor absurdo tiene también, a menudo, un carácter bastante internacional.

4.2. Análisis del doblaje

Tras presentar el corpus, procedemos a analizar aquellos segmentos que tienen un impacto notable en los diferentes ámbitos que distinguen, por un lado, a las restricciones formales del doblaje; y, por el otro, a las restricciones lingüísticas. Antes, no obstante, es preciso comentar el total de estrategias utilizadas para el doblaje, siendo estas: *traducción literal* (LIT), *traducción sintética* (SINT), *ampliación* (AMP), *modulación* (MOD), *transposición* (TRA), *adaptación* (AD), *equivalencia funcional* (FUN) y *compensación* (COMP);

Estrategias:	LIT	SINT	AMP	MOD	TRA	AD	FUN	COMP
Número:	167	74	24	73	5	7	104	3

Tabla 1: Número de estrategias para doblaje usadas en el episodio

Cabe destacar que muchos segmentos comparten varias estrategias. Como podemos observar a partir de la Tabla 1, las estrategias más populares han sido la *traducción literal* y la *equivalencia funcional*, seguidas de la *síntesis* y la *modulación*. En este análisis vamos a ver en detalle como se desenvuelven estas diversas estrategias.

4.2.1. Restricciones formales

El trabajo realizado ha conseguido confirmar la importancia de las diferentes sincronías en la traducción para doblaje. Básicamente, todos los segmentos tenían que estar sujetos a la isocronía, se podría decir que exceptuando las narraciones en *off*; sin embargo, estas también tenían un límite de tiempo bastante notable dado a la sincronía necesaria con las imágenes expuestas. La sincronía fonética ha resultado ser de gran importancia dado al amplio número de primeros planos que presenta el episodio. La sincronía cinética, apenas es notable entre estas dos culturas occidentales, tal y como explica Chaume (2005), pero ha habido algunos pocos casos en los que se ha tenido que prestar más atención ya que una *traducción literal* no era posible por falta de isocronía y una *modulación* podía crear una incongruencia con la sincronía cinética. A continuación, se muestran varios casos específicos en los que se explica con más detalle la importancia de estas tres sincronías y su desenvoltura en la traducción.

4.2.1.1. Isocronía

La isocronía ha sido la sincronía que más peso ha tenido en la traducción, hecho que se puede observar por la gran cantidad de estrategias de *traducción sintética* que se han realizado. No obstante, tanto el alto número de *traducciones literales*, como las *ampliaciones* o las *equivalencias funcionales*, como todas las demás estrategias, de una manera u otra, han estado determinadas por la isocronía.

Al comenzar la serie, podemos observar la importancia de la isocronía en esa sílaba que es el comienzo de una frase que continúa en *off*: It's... (en *off*: *Monty Python's Flying Circus*). En este episodio, esta contracción compuesta por una única sílaba es pronunciada por un personaje («*It's*» *man*) en primer plano, quedando cualquier forma de ligera ampliación silábica totalmente fuera de juego. La traducción semiliteral al español «es...» puede resultar un poco artificial, pero la isocronía no nos permite elaborar una *modulación* o una *equivalencia funcional* que permita el uso de un lenguaje más natural del español. Por lo tanto, en esta situación la isocronía queda absolutamente por encima de cualquier otro criterio. No obstante, la presencia de una voz en *off* que continúa la frase permite que esta se pueda desarrollar con más naturalidad en la segunda parte, sin mucho límite temporal, ya que la voz se oye con el fondo de la melodía de la introducción sin que esta suba o baje de volumen en ningún momento en particular.

Entrada	TO	TM	Estrategia
00:34	IT'S MAN: It's... VOICE OVER: ... <i>Monty Python's Flying Circus</i>	SEÑOR "ES": Es... VOZ INTRO: ...la hora de <i>El circo volador de los Monty Python</i>	<i>Ampliación, amplificación</i>

Tabla 2: Ejemplo de problema de isocronía

La solución ha sido una *ampliación* de la segunda parte de la oración para que esta fuera más coherente en el ámbito de la lengua española. Una traducción más literal de la primera parte como «Esto es...» resulta imposible ya que presenta tres sílabas. Además, esta solución también ayuda a la sincronía fonética, ya que el personaje se encuentra en primer plano y alarga la pronunciación de la «s» final que coincide en ambos idiomas.

Aunque no son una mayoría, hay varios ejemplos más de *ampliaciones* que han servido para lograr una mejor isocronía, como el del *sketch* de *Las ovejas voladoras*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
03:33	RUSTIC: Because of the enormous commercial possibilities should he succeed.	CAMPESINO: Porque tiene enormes posibilidades si se lanza hoy al mercado.	<i>Transposición</i> <i>Ampliación,</i> <i>amplificación</i>

Tabla 3: Ejemplo de problema de isocronía

A la pregunta de su compañera urbanita de: «Why don't you just get rid of Harold?», esto es lo que responde el campesino: «Because of the enormous commercial possibilities should he succeed». En este punto, ambos habían estado hablando sobre la extraña situación de que las ovejas quieran comportarse como pájaros y el campesino le cuenta al urbanita que la culpa de esta situación es de Harold, una oveja rebelde. La primera estrategia utilizada es la de la *transposición*, al sustituir el complemento del nombre «commercial» por un complemento circunstancial de lugar «al mercado», aunque el significado de la frase no varía. No obstante, este caso es más lingüístico y tiene menos que ver con solucionar un problema de isocronía que la siguiente estrategia. Se trata de la estrategia de *amplificación*: se ha añadido «hoy» para suplir un hueco que ha dejado en la frase la omisión de «should he succeed». No obstante, esta omisión no se ha considerado una *síntesis* ya que esta frase es una redundancia de «possibilities» muy propia del inglés, pero nada común en español, por lo que traducir este fragmento literalmente supondría la creación de un lenguaje muy artificial. Se ha añadido, sin embargo, «hoy» a la traducción, siendo esta una palabra que permite recrear el equilibrio de isocronía del original y que no aporta un cambio semántico muy significativo, sobre todo tratándose de una situación tan absurda como lo es lanzar al mercado un sistema de aviación ovina.

Algunos ejemplos más de logro de isocronía mediante *ampliación* lo podemos observar en casos como el siguiente:

Entrada	TO	TM	Estrategia
14:36	All right, Deidre, come out of there.	Venga, Diedre, sal de ahí ahora .	<i>Ampliación,</i> <i>amplificación</i>

Tabla 4: Ejemplo de problema de isocronía

En este caso sacado del *sketch* de *Terapia matrimonial*, se ha llenado el espacio que ha dejado el verbo compuesto «come out» con un adverbio de tiempo que remarca el tono imperativo de la frase: «ahora».

También podemos encontrar casos en los que un problema que supondría una traducción literal para la sincronía ha sido resuelto por una sustitución, que, dentro del modelo de Chaves García se ha definido como *equivalencia funcional*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
09:48	EWING: This is E sharp ... and this one is G.	EWING: Este es si bemol y este de aquí es sol.	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 5: Ejemplo de problema de isocronía

Este fragmento, sacado del *sketch Los ratones cantores* es la explicación que da el músico señalando dos ratones diferentes para indicar su afinación. La traducción literal de «sharp» es «sostenido», sin embargo, la palabra española es demasiado larga para poder encajar con los movimientos de boca y los gestos del personaje. Por ello, se ha optado por sustituir «sostenido» por «bemol», ya que el significado real de las notas no tiene ninguna relevancia para la trama y tampoco se sospecha que los autores pretendían mantener ningún significado oculto. Lo único que es importante en este caso es mantener la alteración que acompaña a la nota para dar un efecto de más especialidad musical.

Ha habido otro caso muy particular en el que se ha solucionado un problema de isocronía mediante la *equivalencia funcional*, esta vez cambiando una oración entera. Se trata del siguiente caso de *Dramaturgo de la clase trabajadora*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
19:39	DAD: After all we've done for him... KEN: One day you'll realize there's more to life than culture (...)	PAPÁ: Vete y no vuelvas. KEN: (P) Hay más cosas en la vida que cultura.	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 6: Ejemplo de problema de isocronía

Esta conversación deriva de que el hijo, Ken, marche de casa de su padre después de que hayan discutido. Cuando ya está atravesando la puerta, esto es lo que dice su padre: «After all we've done for him...». En ese momento, Ken se gira ofendido y le responde lo que viene a continuación. Sin embargo, la extremadamente alta velocidad a la que el padre pronuncia sus palabras impide una traducción con un significado cercano y mucho menos una traducción literal. Queda pues, la opción de mantener la función del texto cambiando el significado. La función más importante de esta frase es que ofende a Ken, le obliga a

girarse con cara estupefacta y hace que grite a su padre una vez más antes de marcharse definitivamente. Por ello, se ha optado por la *equivalencia funcional* «vete y no vuelvas» que es mucho más corta que el TO, pero que encaja perfectamente en términos de isocronía y función.

Podemos observar, además, varios ejemplos en los que se logra la isocronía mediante una *modulación*, o una mezcla de esta estrategia con la *amplificación*, como este caso en *Terapia matrimonial*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
13:32	PEWTEY: You've certainly put my mind at rest on one or two points / there.	PEWTEY: Sin duda me ha reordenado la cabeza en unos cuantos aspectos / de esos.	<i>Modulación. Ampliación, amplificación</i>

Tabla 7: Ejemplo de problema de isocronía

En este ejemplo, una vez más de *Terapia matrimonial*, el marido que ha acudido a la consulta, Arthur Pewtey, es echado de la sala y esta frase es una de las tantas que dice mientras se está marchando. En primer lugar, la traducción usa una *modulación*: «certainly» se ha sustituido por «sin duda», «put my mind at rest» por «me ha reordenado la cabeza» y «on one or two points» por «unos cuantos aspectos». En esta oración «there» no indica lugar, sino que remarca una situación temporal intraducible al español, al menos con tan poco margen de espacio. Además, es un elemento totalmente prescindible de la oración y, para cubrir su espacio, especialmente marcado por una pausa (/), se ha empleado un complemento del nombre: «de esos». Este complemento del nombre no añade ningún valor semántico y, aun así, no resulta artificial en el contexto ya que el personaje no sabe muy bien qué decir y habla sin pensar.

Sin embargo, entre todas las estrategias que hemos comentado, la que más destaca a la hora de ajustar la isocronía es, sin duda, la *síntesis*. En casos como el siguiente, es preciso determinar cuáles son los elementos que se pueden eliminar y cuáles son aquellos imprescindibles para la comprensión adecuada del texto audiovisual.

Entrada	TO	TM	Estrategia
15:40	TENNYSON: Uh-oh, Charlie Gardener's fallen for that old trick.	TENNYSON: Oh-oh, el jardinero se ha dejado engañar.	<i>Síntesis</i>

Tabla 8: *Ejemplo de problema de isocronía*

En este ejemplo, obtenido del *sketch* titulado *La reina de las locuras*, la reina Victoria distrae a su jardinero y aprovecha para empujarle, mientras la narración de Tennyson describe la situación. A pesar de ser una narración en *off* y, por lo tanto, no estar influenciada por ningún movimiento de boca, se ha decidido que es pertinente incluir este ejemplo en esta sección ya que está estrechamente ligado a la imagen. Además, se encuentra entre varias acciones seguidas que también son comentadas, lo que hace que el TM tenga que durar prácticamente lo mismo que el TO. Dada la rapidez de la pronunciación inglesa en este segmento, es imposible pasar toda la información al TM en el mismo período de tiempo que en el TO. Un elemento claramente prescindible es el nombre del jardinero, «Charlie»: no es relevante ya que este personaje solo aparece en este preciso momento. No obstante, no está tan claro qué elemento es más prescindible de los restantes: la exclamación del inicio se repite durante todo el *sketch* y crea un efecto humorístico, por lo que prescindir de ella significaría prescindir de dicho efecto en ese preciso momento, lo que podría perjudicar a la función cómica y esto no es muy recomendable, dado el alto nivel de prioridad de humor de la serie. «Gardener» también resulta ser un elemento bastante importante, ya que remarca lo poco significativa que es esa persona para la reina, y sin esta referencia puede que el espectador pierda esta noción de la acción; además, es el único momento en el que se nos presenta a este personaje y es un momento que pasa extremadamente rápido, lo que no da espacio para mucha deducción por parte del espectador. Quedaría, entonces, la parte de «has fallen for that old trick». Sin embargo, sigue sin ser suficientemente corto a la hora de traducir literalmente. Por lo tanto, se ha optado por mantener el verbo, que se ha cambiado por otro más explícito, para mantener el elemento imprescindible de la situación oracional.

En otro caso como el siguiente, podemos observar una vez más, esta vez con nuestro personaje hablando en pantalla, lo mucho que se llega a decir en poco tiempo en inglés, sobre todo si el personaje en cuestión vocaliza poco, como ocurre en *Dramaturgo de la clase trabajadora*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
18:01	DAD: You're all bloddy fancy since you left London.	PAPÁ: Te has vuelto muy pomposo desde que te fuiste.	<i>Síntesis</i>

Tabla 9: Ejemplo de problema de isocronía

La rapidez con la que habla el personaje del dramaturgo de clase baja obliga en muchas ocasiones a utilizar la *síntesis* y a decidir qué elementos son prescindibles. En este caso, se ha tenido que omitir «bloody», una expresión determinante del sociolecto del personaje, pero con un valor semántico poco relevante que bien se puede compensar con un tono más sarcástico. En cuanto al final de la frase, el nombre de la ciudad ha sido el elemento omitido, ya que el verbo español es mucho más largo que su correspondiente en inglés. Esto conlleva a una desinformación para el espectador del TM que será compensada en otros momentos de la escena, lo que comentaremos con más detalle en la sección de humor.

Otra forma significativa de reducir el TM, es la omisión de balbuceos y titubeos, como en este caso:

Entrada	TO	TM	Estrategia
30:22	I'd, uh , split their nostrils open with a boat hook, uh , I think.	Yo les partiría la nariz en dos con un ancla de barco.	<i>Síntesis</i>

Tabla 10: Ejemplo de problema de isocronía

Podemos encontrar, además, ejemplos que mezclan *síntesis* con *ampliación*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
17:37	It's just an ordinary suit, father.	Es un traje normal y corriente.	<i>Síntesis</i> <i>Ampliación,</i> <i>explicitación</i>

Tabla 11: Ejemplo de problema de isocronía

En este caso, se ha decidido omitir el vocativo final en una escena en la que estos vocativos se repiten constantemente: mamá, papá, padre e hijo. Estos vocativos pueden resultar artificiales en el lenguaje coloquial español si se abusa excesivamente de ellos. Por ello, se ha decidido dejar unos pocos durante la escena. En resumen, en este caso se ha empleado la estrategia de *síntesis*, además de que se ha omitido el adverbio «just».

Pero para rellenar el hueco que ha dejado el vocativo es preciso añadirle algo a la oración. Este segmento también es de *Dramaturgo de la clase trabajadora*, y esta es la respuesta que recibe el padre del hijo minero tras decirle con un tono irónico lo bonito que es su traje. Para remarcar la sorpresa del hijo y la insistencia sobre la simpleza del traje, añadirle ese retoque final redundante a la frase parece óptimo, además de crear una expresión a menudo usada en lenguaje coloquial: «normal y corriente».

En otro caso similar, del *sketch El problema de los ratones*, un psiquiatra sale en la televisión hablando sobre el problema en cuestión:

Entrada	TO	TM	Estrategia
27:37	KARGOL: I myself have over seven hundred similar stories, all fully documented.	KARGOL: He tenido en consulta cientos de historias como esta, todas documentadas.	<i>Ampliación,</i> <i>explicitación</i> <i>Síntesis</i>

Tabla 12: Ejemplo de problema de isocronía

En este caso, se ha realizado una *ampliación* para cubrir el hueco de «myself» (enfaticación intraducible) con «en consulta»: se trata de una *explicitación* ya que sabemos por contexto que el personaje es psiquiatra y los casos de los que está hablando los ha tenido en su consulta. Asimismo, «seven hundred» pasa a ser «cientos» que, además de ser una opción más corta, aporta más oralidad al texto que «setecientos». Por último, se omite «fully» dado que, una vez más, se trata de una marca enfática que no se puede mantener por falta de espacio.

4.2.1.2. Sincronía fonética

Los casos en los que es destacable la sincronía fonética no son tan abundantes como en los que la isocronía es determinante. Sin embargo, este episodio presenta un gran número de primeros planos en los que muchas veces es necesaria la selección de ciertos fonemas en el TM. En el siguiente ejemplo, sacado de *Terapia matrimonial*, podemos observar a Pewtey hablando con un vaquero en un primer plano. Lo que dice el vaquero no es tan relevante, ya que este no vocaliza excesivamente y tiene un enorme bigote que le tapa bastante la boca.

Entrada	TO	TM	Estrategia
13:46	SOUTHENER: A man can run and run for year after year until he realizes that what he's running from...is hisself PEWTEY: Gosh.	VAQUERO: Un hombre puede correr y correr, año tras año, hasta que se dé cuenta de que solo está huyendo de sí mismo. PEWTEY: ¡Ostras!	<i>Equivalencia funcional.</i>

Tabla 13: Ejemplo de caso particular de sincronía fonética

En este caso, el actor marca particularmente la silbante de «Gosh», por ello se ha optado por sustituirlo por «Ostras», además coincide con la vocal del TO. Sin embargo, esa segunda sílaba que incluye el TM puede generar duda, pero el personaje deja la mandíbula ligeramente abierta después de la exclamación, todavía sorprendido. Por ello, se ha decidido que se pueda incluir una palabra con dos sílabas cuya última sílaba contenga una vocal abierta y unas consonantes poco marcadas. La estrategia utilizada en este caso es la *equivalencia funcional*.

Muchas veces, se ha conseguido esta similitud fonética mediante una *traducción literal*, lo que es muy útil en casos en los que las palabras de ambos idiomas son prácticamente idénticas, como el siguiente:

Entrada	TO	TM	Estrategia
14:23	PEWTEY: This is your moment, Arthur Pewtey.	PEWTEY: Este es tu momento, Arthur Pewtey.	<i>Literal</i>

Tabla 14: Ejemplo de caso particular de sincronía fonética

En otros casos, se ha utilizado la *modulación* para mantener una conservación fonética, sustituyendo el verbo que contiene bilabial en el TO por otro en la lengua meta de similar significado con una bilabial también:

Entrada	TO	TM	Estrategia
18:39	DAD: You had to go poncing off to Barnsley, you and yer coal-mining friends.	PAPÁ: Te fuiste a perder a Yorkshire, tú y tus amigos mineros.	<i>Modulación</i>

Tabla 15: Ejemplo de caso particular de sincronía fonética

La sustitución de Barnsley por Yorkshire la explicaremos en el análisis de humor.

Hay algunos casos en los que el plano es ligeramente más alejado pero ciertos elementos se articulan con exageración, como en el siguiente:

Entrada	TO	TM	Estrategia
20:02	Oh, shut up! Shut up!	VECINO: ¡Eh, más bajo! ¡Más bajo!	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 16: Ejemplo de caso particular de sincronía fonética

En este pasaje, que forma parte del mismo *sketch* que los anteriores, el vecino que vive debajo de la familia golpea el techo con una escoba mientras exclama «shut up», articulando muy marcadamente las vocales abiertas de ambas palabras. Por ello, se ha optado por una *equivalencia funcional* que encajara fonéticamente con el TO.



Figura 1: Fotograma del vecino enfadado en «Dramaturgo de la clase trabajadora»

4.2.1.3. Sincronía cinética

Como hemos comentado previamente, pocos han sido los casos en los que la sincronía cinética resultara ser un gran problema. Sin embargo, hemos podido observar alguno bastante notable. En el siguiente ejemplo, analizaremos solo la segunda oración de cada segmento, destacada en negrita.

Entrada	TO	TM	Estrategia
28:25	KARGOL: How many of us can honestly say that at one time or another he hasn't felt	KARGOL: ¿Quién puede decir honestamente que nunca jamás se ha sentido	<i>Modulación</i>

	sexually attracted to mice? I know I have.	atraído sexualmente por un ratón? Yo no puedo.	
28:53	KARGOL: Look at arson - I mean, how many of us can honestly say that at one time or another he hasn't set fire to some great public building. I know I have.	KARGOL: Como incendiar. ¿Quién puede decir honestamente que nunca jamás ha incendiado algún buen edificio público? Yo lo he hecho.	<i>Modulación</i>
29:01	The only way – the only way to bring the crime figures down is to reduce the number of offences - get it out in the open. I know I have.	La única manera, la única manera de deshacerse de estos criminales +es reducir el número de infracciones, que salgan a lucirse. Yo lo he hecho.	<i>Modulación</i>

Tabla 17: Ejemplo de caso particular de sincronía cinética

En este ejemplo de *El problema de los ratones*, el psiquiatra, Kargol, repite tres veces la frase «I know I have» con un movimiento afirmativo con la cabeza, excepto la primera vez que lo dice. Es por ello que en el primer ejemplo se ha decidido responder a un aspecto diferente de la pregunta que en el TO con una respuesta negativa, usando la estrategia de *modulación*. Sin embargo, esto no pudo ser posible en los dos siguientes casos. Dado al corto tiempo en el que el personaje en pantalla pronuncia «I know I have», una traducción literal no sería posible, además de que para que concordara en español habría que añadirle un verbo al auxiliar (como, por ejemplo, «Sé que lo he hecho»). Además, esta traducción literal resultaría demasiado artificial. Por lo tanto, se ha optado por una oración afirmativa, para que concuerde con el movimiento del personaje, que aporta la misma información al receptor, usando una vez más la *modulación*. La opción de utilizar la misma oración en el primer segmento ha sido descartada ya que sonaría artificial: las dos últimas acciones son activas, por lo tanto, se realizan por el sujeto; pero la primera acción es pasiva, «sentirse atraído» no es algo que se haga activamente. Por lo tanto, Kargol no podría decir en ese caso «Yo lo he hecho», en caso de usar una oración afirmativa podría decir «Yo me he sentido atraído», lo que es excesivamente largo, o «Yo lo he sentido» que suena un tanto artificial.

En otros casos se ha notado una importancia notable de los movimientos de los personajes y, sin embargo, no ha resultado ser un gran problema. En el siguiente ejemplo, se ha marcado en negrita el momento en el que el personaje hace un movimiento relevante:

Entrada	TO	TM	Estrategia
30:02	MAN: Yeah, I'd, er, stuff sparrows down their throats , er, until the beaks stuck out through the, er, stomach walls .	HOMBRE CALLE: Ya. Yo les metería varios puñados de gorriones en la garganta, eh... hasta que sus picos lleguen al eh... estómago.	<i>Ampliación, amplificación</i>

Tabla 18: Ejemplo de caso particular de sincronía cinética

En este caso, se ha usado la técnica de *ampliación* para sustituir el espacio que sobra al omitir el balbuceo y «their», siendo esta una solución básicamente a un problema de isocronía. No obstante, lo destacado de este ejemplo son los movimientos que hace el personaje señalando primero su cuello y luego su barriga. Este movimiento tiene que coincidir con la traducción, lo que se consigue sin mucho esfuerzo.



Figura 2: Fotograma del hombre en la calle señalando su barriga

Aparte de estos dos ejemplos, no se ha observado ninguno más enfocado a la sincronía cinética digno de mencionar en este análisis.

4.2.2. Restricciones lingüísticas

A pesar de que, indudablemente, las sincronías son lo más importante en el doblaje, no son lo único que lo conforman ni lo único que aporta naturaleza a la traducción. Es por ello que debemos poner nuestro foco también en las restricciones lingüísticas, pues el lenguaje es el que nos ayuda a darle al texto esa oralidad prefabricada tan buscada y tan propia de la traducción audiovisual en su totalidad. En cuanto a las restricciones lingüísticas, en general, se ha seguido el modelo de Chaume salvo algunas excepciones. Comentaremos cada nivel lingüístico brevemente en las siguientes secciones.

4.2.2.1. Nivel prosódico

Pocos problemas han surgido de este nivel. En general, se ha respetado el proteccionismo lingüístico recomendado por Chaume que tanto restringe este nivel. Sin embargo, ha habido algunas pocas ocasiones en las que no se ha respetado este modelo, sobre todo en casos en las que la sincronía o el efecto humorístico entraban en juego.

Podemos observar, por ejemplo, casos en los que es preciso mantener ciertos rasgos prosódicos de la lengua coloquial para acentuar un elemento humorístico y, a su vez, mantener las sincronías. En *Las ovejas voladoras*, por ejemplo, el campesino en el TO habla de una manera muy brusca, con varios rasgos paralingüísticos que lo definen cómicamente, mientras después empieza a explicar con un lenguaje muy formal y un tanto grandilocuente. Estos rasgos vulgares contienen contracciones consonánticas y vocálicas que, a pesar de no respetar el modelo de Chaume, se han decidido plasmar en el TM para un mejor efecto humorístico y una mejor isocronía:

Entrada	TO	TM	Estrategia
01:19	CITY GENT: A lovely day isn't it. RUSTIC: Eh, 'tis that.	URBANITA: ¡Ay, qué buen día! CAMPESINO: Mmh. Pueh sí.	<i>Modulación</i>
01:33	CITY GENT: I say, those are sheep, aren't they? RUSTIC: Ar.	URBANITA: ¡Ay, vaya! Eh... Esas de ahí son ovejas, ¿verdad? CAMPESINO: Seh.	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 19: Ejemplo de marcas prosódicas

Se ha decidido plasmar estos elementos prosódicos de esta manera en el TM porque, además de favorecer la situación cómica y la isocronía, se da el caso de que este tipo de contracciones son muy comunes en español, no solo en ciertas zonas dialectales sino que también son frecuentes en zonas rurales. En otros casos, no obstante, no ha sido posible mantener este efecto, pues no se han podido encontrar elementos paralingüísticos equiparables a los del TO que sean más o menos universales en el mundo hispanohablante:

Entrada	TO	TM	Estrategia
01:24	CITY GENT: You here on holiday or...? RUSTIC: Nope , I live 'ere.	URBANITA: ¿Está de vacaciones o...? CAMPESINO: No, no, vivo aquí.	<i>Literal</i>

Tabla 20: Ejemplo de marca prosódica

Casos como este son más dependientes de la interpretación del actor de doblaje y poco puede hacer el traductor salvo incluir una nota, si lo cree conveniente.

4.2.2.2. Nivel morfológico

Los resultados con el nivel morfológico son similares al nivel prosódico: en general, se respeta el modelo de Chaume. Por otra parte, tal y como señala Baños (2013), se usan distintos recursos morfológicos para crear más oralidad, sobre todo en casos en los que esta se ve descompensada en otras partes del texto. En el siguiente ejemplo de *Terapia matrimonial*, el terapeuta está describiendo cómo cree que es el nombre de la esposa en la consulta:

Entrada	TO	TM	Estrategia
11:23	COUNSELLOR: Deeply lyrical and yet tender and frightened like a tiny whit rabbit.	TERAPEUTA: Poético, pero tierno y aterrado, como un conejito silvestre.	<i>Síntesis</i> <i>Ampliación,</i> <i>amplificación</i>

Tabla 21: Ejemplo de procedimiento morfológico en la traducción

A parte de ser una manera muy sintética de decir «pequeño conejo», es cierto que los diminutivos y los apelativos añaden una oralidad muy clara al texto. No sin razón la

compensación mediante procedimientos morfológicos está incluida en el estudio de Baños sobre la compensación. Estos procedimientos, que en el episodio actual no han sido frecuentes, podrían incluirse en el modelo de Chaume cuando este enumera las herramientas lingüísticas de las que puede abastecerse una traducción audiovisual, entre las cuales no menciona ninguna herramienta del nivel morfológico.

4.2.2.3. Nivel sintáctico

A menudo, este nivel ha sido enormemente influenciado por las diferentes sincronías. En el siguiente ejemplo, se ha omitido el marcador discursivo por falta de isocronía, algo que Chaume recomienda evitar:

Entrada	TO	TM	Estrategia
05:46	And now, for something completely different , a man with three buttocks.	Cambiando completamente de tema , un hombre con tres nalgas.	<i>Modulación</i>

Tabla 22: Ejemplo de cambio en la sintaxis

Esta icónica frase de la serie (*And now, for something completely different...*) imita una frase que a menudo decían los presentadores de la BBC (Landy, 2005) y, por lo tanto, una vez más, es una parodia televisiva. En español podría traducirse más o menos literalmente y el efecto sería similar: «Y ahora, algo completamente diferente...». Sin embargo, la particularidad de la isocronía en el doblaje y la rápida pronunciación inglesa no permiten esta traducción. Por ello, se ha optado por esta alternativa que sustituye el marcador discursivo «Y ahora» por un gerundio, lo que permite acortar la oración.

Chaume recomienda, además, evitar el uso de titubeos y vacilaciones, lo que, debido a la isocronía, es algo muy complicado en doblaje. Sin embargo, en muchos casos esto no ha supuesto un gran problema, ya que las vacilaciones forman una parte importante para comprender el texto y, por lo tanto, son imprescindibles.

Entrada	TO	TM	Estrategia
05:59	INTERVIEWER: Mr. Frampton, I understand that you...er...as it were...have er...well, let	ENTREVISTADOR 2: Señor Frampton, entiendo que usted tiene, por así decirlo, esto... eh... cómo	<i>Modulación</i>

	me put it another way... I believe Mr. Frampton that whereas most people have - er - two...two...you...you	decirlo... Creo, señor Frampton, que, mientras los demás tenemos, eh..., dos..., dos..., su..., su.	
--	--	---	--

Tabla 23: Ejemplo de vacilaciones

En este ejemplo de *Un hombre con tres nalgas*, el entrevistador no sabe cómo comenzar el incómodo tema del que va a hablar con su invitado y sus intervenciones están llenas de vacilaciones, lo que forma parte también del efecto humorístico.

En otros casos, no obstante, los titubeos y vacilaciones no son tan importantes. A veces, es posible eliminarlos e incluso eso ayuda a incluir toda la información en la traducción, como este caso que habíamos comentado en el apartado de isocronía:

Entrada	TO	TM	Estrategia
30:22	PORTER: I'd, uh , split their nostrils open with a boat hook, uh, I think.	PORTERO: Yo les partiría la nariz en dos con un ancla de barco.	<i>Síntesis</i>

Tabla 24: Ejemplo de vacilaciones

No se han dado casos en los que las vacilaciones y los titubeos no tuvieran importancia y no se pudieran quitar del texto por isocronía, aunque no se descarta que esto pueda ocurrir. Generalmente, se ha observado que tienen relevancia, como en este otro ejemplo de *El problema de los ratones*, en el que el entrevistado vacila porque se está confesando y es un momento difícil para él:

Entrada	TO	TM	Estrategia
25:54	MR. A: Well uh... it's not a question of wanting to be a mouse... it just sort of happens to you. Um... All of a sudden you realize... that's what you want to be.	SEÑOR A: (DL) Bueno, eh... no es algo tan simple como querer Es algo que crece dentro de ti Eh... un día, te das cuenta de que es lo que quieres ser.	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 25: Ejemplo de vacilaciones

Aparte de lo comentado por Chaume sobre este nivel dentro de la traducción audiovisual, vamos a comentar casos en los que se ha cambiado la sintaxis del TO al TM

para conseguir una mayor oralidad. Un ejemplo muy claro es el siguiente de *Terapia matrimonial*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
11:11	COUNSELLOR: And what is the name of your ravishing wife? Wait. Don't tell me. It's something to do with moonlight (...)	TERAPEUTA: ¿Y el nombre de esta belleza de mujer? Espera. ¿A qué lo adivino? Seguro que tiene que ver con la luna (...)	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 26: Ejemplo de cambio en la sintaxis

Aunque esta frase en negrita no tiene el mismo valor semántico en el TO que en el TM (por algo hablamos de *equivalencia funcional*), es interesante mostrarla en este análisis del nivel sintáctico ya que se realiza un cambio importante (de oración afirmativa a interrogativa) que es determinante para darle más oralidad al texto. Una traducción más literal («No me lo digas») no produciría el mismo efecto y podría ser considerado un calco, mientras que la presencia de una interrogación retórica presenta esa expresividad tan propia del lenguaje oral.

El último ejemplo que incluiremos de este *sketch* es la frase final que le dice el terapeuta a Pewtey.

Entrada	TO	TM	Estrategia
14:37	COUNSELLOR: Go away.	TERAPEUTA: Que te vayas.	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 27: Ejemplo de expresión de apertura en la traducción

El TM es ligeramente más largo que el TO, lo que no tiene mayor relevancia ya que el personaje se encuentra fuera de pantalla. En este caso se ha añadido una expresión de apertura propia del registro oral, algo recomendado por el modelo de Chaume: «que».

4.2.2.4. Nivel léxico-semántico

En el nivel léxico-semántico también se ha respetado el modelo de Chaume salvo unas pocas excepciones, entre las que se encuentra el uso de unas palabras malsonantes en el siguiente ejemplo:

Entrada	TO	TM	Estrategia
17:19	DAD: Aye, and about bloody time if you ask me.	PAPÁ: Ya era hora de que apareciera, hostia .	<i>Compensación mediante el uso de términos vulgares</i>
18:54	DAD: Oh come on lad! Come on, out wi' it! What's wrong wi' me?... You tit!	(P) ¿Qué, qué, qué? ¡Venga, chico, venga. ¡Dímelo! ¿Cuál es mi problema? ¡Ca-gón!	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 28: Ejemplos de palabras malsonantes

En estos dos ejemplos de *Dramaturgo de la clase trabajadora*, el personaje del padre usa un par de palabras malsonantes dado a su sociolecto vulgar, que se plasma también en su forma de pronunciar las palabras. En el primer ejemplo, en el TM se usa una palabra más vulgar que en el TO para compensar la falta de traducción de *bloody*: esta palabra se podría traducir por «maldito», pero no tendría el mismo efecto vulgar que tiene en inglés una frase como esta: «Ya era maldita hora». Es más, si el padre usara esta frase, podría parecer que, a pesar de estar enfadado, tiene cierto cuidado con las palabras, lo que no concuerda del todo con la imagen ya que, justo antes de empezar a hablar, escupe a los pies de su hijo. Como es un programa destinado a un público adulto, pues varias veces se producen desnudos, escenas violentas, etc.; se ha decidido que es correcto el uso de una palabra más vulgar que *bloody*, siendo esta «hostia».

En el segundo ejemplo, la estrategia usada es la *equivalencia funcional* pero, aun así, el intercambio entre TO y TM a nivel de vulgaridad es bastante similar. Otro ejemplo de una interjección más suave es el siguiente:

Entrada	TO	TM	Estrategia
07:45	FIGGIS: ¡Strewth!	FIGGIS: ¡Jolines!	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 29: Ejemplo de interjección suave

En este caso, podemos observar a Frampton, el hombre con tres nalgas, yendo en un tándem con su amigo Figgis. Esto es lo que exclama Figgis cuando ve su trasero. Aunque la traducción es un poco más larga que el original, se ha considerado preferente frente a otras alternativas bisilábicas por distintas razones: «jope» presenta una bilabial y su

ausencia sería bastante notable dado al plano tan cercano, «joder», por otro lado, es demasiado vulgar; se ha decidido usar una alternativa más suave, ya que concuerda más con la interjección en inglés, que no deja de ser un eufemismo un tanto anticuado y delicado.

En muchas otras ocasiones, se han producido cambios semánticos para dotar de más oralidad al texto y hacer que su lenguaje suene más natural al público español. En estos casos, la estrategia utilizada es *equivalencia funcional*.

Entrada	TO	TM	Estrategia
11:46	PEWTEY: Deidre, that's my wife, has always been a jolly good companion to me and I never particularly anticipated any marital strife.	PEWTEY: Deidre, mi esposa, siempre ha sido la alegría de mi vida y nunca se había mostrado disgustada.	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 30: Ejemplo de oralidad en el nivel léxico-semántico

Estos cambios, en parte motivados porque son soluciones más cortas, suponen un aumento de expresividad respecto a una traducción más literal, evitando los calcos «siempre ha sido una alegre y buena compañera para mí» y «nunca había anticipado ningún conflicto matrimonial». Es verdad, sin embargo, que el marido de *Terapia matrimonial* utiliza un lenguaje algo excesivamente formal, pero esto no significa que el lenguaje del TM tenga que sonar artificial.

En el siguiente ejemplo del mismo *sketch*, se sustituye un verbo del TO por otro en el TM:

Entrada	TO	TM	Estrategia
12:25	PEWTEY: And it's only as comparatively recently that I began to realice - well, er, perhaps realice is not the correct word. Er, imagine, imagine, that I	PEWTEY: Pero hace relativamente poco he empezado a darme cuenta... Bueno, eh... tal vez no sea ese el término correcto. Eh, sentir. He empezado a	<i>Equivalencia funcional</i>

	was not the only thing in her life.	sentir que no soy el único en su vida.	
--	-------------------------------------	---	--

Tabla 31: Ejemplo de oralidad en el nivel léxico-semántico

«Imaginar» no es incorrecto como traducción de «imagine». Sin embargo, se consideró más natural utilizar el verbo «sentir» en su lugar ya que el personaje habla de su percepción, e «imaginar» suele dar a pensar más sobre un proceso cognitivo más complejo. Sobre todo, es preciso ser exactos ya que el mismo personaje se corrige a sí mismo cuando dice «Perhaps realise is not the correct word», además de que, en general, habla con bastante exactitud.

En el siguiente ejemplo de *Dramaturgo de la clase trabajadora*, en medio de la discusión, esto es lo que dice el hijo, Ken, a su padre:

Entrada	TO	TM	Estrategia
18:51	KEN: Just look at you!	KEN: ¡Mírate en el espejo!	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 32: Ejemplo de expresión popular en la traducción

Este caso cumple con una de las recomendaciones de Chaume sobre el nivel léxico-semántico: hacer uso de expresiones populares y de figuras estilísticas. «Mirarse en el espejo» es una metáfora bastante popular en la que uno tiene que ver su interior en una superficie que solo refleja su aspecto físico.

También tenemos otros casos en los que se sigue las recomendaciones de Chaume, como en la inclusión de vocabulario coloquial en el siguiente pasaje, en el que la esposa del dramaturgo le dice que el tema sobre el que va a escribir tiene potencial:

Entrada	TO	TM	Estrategia
19:54	MUM: Aye I think you're right, Frank.	MAMÁ: Seguro que tiene gancho .	<i>Equivalencia funcional</i>

Tabla 33: Ejemplo de palabra con uso coloquial en la traducción

Una vez más, se omite el vocativo del final, a pesar de que Chaume recomiende el uso de vocativos, como hemos comentado previamente. La omisión del vocativo y el «aye» inicial de la frase deja espacio a la introducción de una frase que añade más oralidad al TM, incluyendo el uso coloquial de la palabra «gancho».

El siguiente fragmento, está sacado de una animación. El personaje que habla es una foto de un hombre que mueve esporádicamente la boca:

Entrada	TO	TM	Estrategia
23:37	Now, people of the country , I want to say a word about defacement of public property.	HOMBRE ANIMACIÓN: Estimados compatriotas , quisiera hablarles sobre la desfiguración de la propiedad pública	<i>Modulación</i>

Tabla 34: Ejemplo de oralidad en el nivel léxico-semántico

Debido a la poca precisión en la animación, la imagen se rige solo por la isocronía entre todas las sincronías, y en una medida poco notable pues la boca del hombre se abre con el ritmo del habla, pero siempre en la misma posición. Por ello, se ha decidido cambiar «people of the country» por «estimados compatriotas» sin poner en peligro ninguna sincronía en concreto y permitiendo usar una expresión mucho más natural.

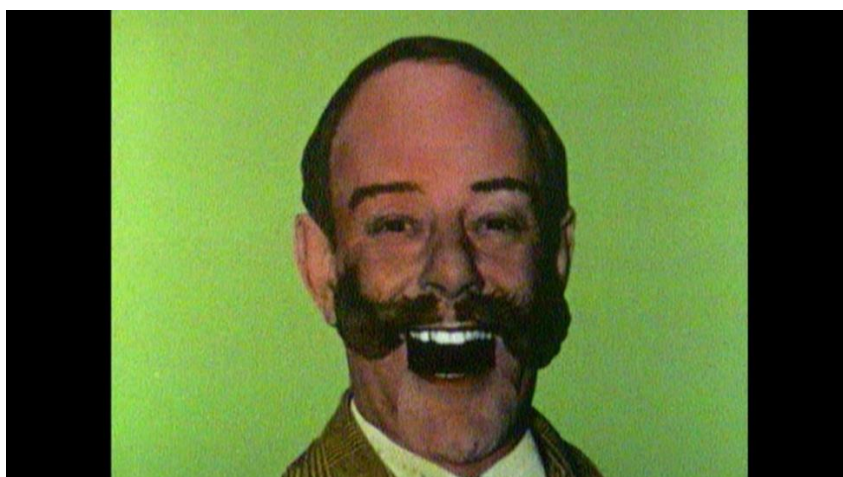


Figura 3: Fotograma del político de la animación larga

En el siguiente ejemplo de *El problema de los ratones*, podemos observar como se sustituye un complemento circunstancial de tiempo por otro que suena más natural en la lengua meta:

Entrada	TO	TM	Estrategia
25:54	MR. A: Well, uh... it's not a question of wanting to be a mouse...	SEÑOR A: (DL) Bueno, eh... no es algo tan simple como querer	<i>Equivalencia funcional</i>

	it just sort of happens to you. Um... All of a sudden you realize... that's what you want to be.	Es algo que crece dentro de ti Eh... un día , te das cuenta / de que es lo que quieres ser.	
--	---	---	--

Tabla 35: Ejemplo de marca temporal

Una vez más, este cambio está mayoritariamente influenciado por la isocronía, pero es complicado encontrar fragmentos que no lo estén. Aunque la solución del TM sea más corta que su correspondiente del TO, suena mucho más natural en el lenguaje oral espontáneo usar «un día» que «de repente» para marcar una acción repentina.

En el siguiente ejemplo del mismo *sketch*, hay una cosificación en el TO que no se preserva en el TM:

Entrada	TO	TM	Estrategia
31:52	INTERVIEWER: And what's that? MR. A: That's the farmer's wife.	ENTREVISTADOR 3: ¿Y quién es ella? SEÑOR A: Es la mujer del granjero.	<i>Modulación</i>

Tabla 36: Ejemplo de cosificación y personificación

En este caso se ha decidido preservar la correspondencia entre persona e interrogativo de persona manteniendo un lenguaje correcto en la parodia de un género televisivo. Además, no se observa ningún efecto cómico particular resultante de la pregunta, sino que más bien este es producto de la respuesta y la imagen en pantalla.

Por último, es destacable incluir en este análisis un fragmento en el que en el TO no se aplica el lenguaje inclusivo, pero este sí se ha decidido incluir en el TM:

Entrada	TO	TM	Estrategia
28:11	LINKMAN: What makes certain men want to be mice?	PRESENTADOR 3: ¿Por qué algunas personas quieren ser ratones?	<i>Modulación</i>

Tabla 37: Ejemplo de lenguaje inclusivo en la traducción

El uso de «personas» en el TM en lugar de «hombres» dota al texto de un lenguaje inclusivo que es preciso mantener en el género televisivo que están imitando en este *sketch*, sobre todo cuando no hay ningún indicio que nos haga creer que «el problema de

los ratones» solo afecta a hombres, salvo que en el grupo de cómicos solo hay hombres e invitan al programa a alguna mujer de vez en cuando (en este *sketch*, por ejemplo, aparece Carol Cleveland en el papel de asistente del psiquiatra/ilusionista El increíble Kargol). Por ello, se ha creído conveniente cambiar este pequeño detalle que puede ser tan notable.

4.3. Análisis del humor

En este episodio de la serie, se han detectado 404 elementos humorísticos en total y se han dividido en *elementos internacionales* (INT), *de la comunidad* (COM), *del sentido de humor de la comunidad* (SCOM), *lingüísticos* (LIN), *gráficos* (GRA), *visuales* (VI), *paralingüísticos* (PA), *sonoros* (SO) y *complejos* (CO). En la siguiente tabla, se muestra esta división.

Tipo	INT	COM	SCOM	LIN	GRA	VI	PA	SO	CO	Total
Número	102	27	33	42	10	111	23	14	42	404

Tabla 38: Tipos de elementos humorísticos en el episodio

A veces, ha sido complicado distinguir entre *elementos internacionales* y *elementos del sentido de humor de la comunidad*, pero se ha considerado *elementos internacionales*, sobre todo, a los elementos de humor absurdo que pocas veces tienen alguna dificultad a la hora de traducir. Los *elementos del sentido de la comunidad* son los que forman parte exclusivamente de una comunidad, incluso cuando esta coincide entre ambas culturas. Sin embargo, para diferenciar entre *elementos de la comunidad* (COM) y *elementos del sentido de la comunidad* (SCOM), se ha decidido que los *elementos de la comunidad* serán aquellos que exclusivamente supongan la inclusión de una ECR, sobre todo en cuanto a nombres propios (una persona, una institución concreta, un lugar, etc.), mientras los SCOM se limitarían a la presencia de un humor distinguido en una comunidad como, por ejemplo, chistes relacionados con los estereotipos de una nacionalidad, con la religión, con las costumbres, etc.

Como podemos observar, hay un alto número de *elementos internacionales* y *visuales*, elementos que no crean grandes problemas a la hora de traducir y elementos que no se pueden cambiar, como son los visuales. Sin embargo, estos elementos sí adquieren una mayor importancia cuando se mezclan con otros, incluidos en los *elementos complejos*. Los *elementos visuales* solo se mencionarán en el análisis de los *elementos complejos*, ya

que estos elementos aislados tienen poco impacto sobre la traducción. Lo mismo ocurre con los *elementos sonoros*. Los *elementos paralingüísticos* también se han omitido en el análisis, ya que se han podido observar con mayor detalle en el análisis del nivel prosódico.

Por otro lado, cabe destacar que los *elementos gráficos* tienen un número más alto entre los *elementos complejos* que entre los propios elementos aislados. Esto se debe a que pocas veces se ha considerado que un *elemento gráfico* cree una situación humorística solamente por aparecer como elemento gráfico, sino que, la mayoría de las veces, se combina con otro tipo de humor.

Además, cabría destacar el criterio utilizado para determinar qué elementos son «complejos», pues muchos elementos se complementan entre sí todo el tiempo, sobre todo los diálogos con las imágenes y los sonidos, de modo que prácticamente cualquier elemento humorístico podría ser considerado complejo. Por ello, se ha decidido nombrar como «elementos complejos» a aquellos que no tienen un efecto cómico de manera aislada, sino que necesitan ese otro elemento para que su humor sea comprendido; fuera de lo que es el contexto argumentativo.

4.3.1. Elementos internacionales

Hablaremos brevemente sobre algunos casos particulares de los *elementos internacionales*. En este tipo de elementos son destacables los cambios en la traducción para respetar las sincronías y, ante todo, para respetar la oralidad de la que debe abastecerse el texto, sin olvidar el efecto cómico, que también está enormemente influenciado por el lenguaje. Un caso de este tipo podría ser el siguiente de *Terapia matrimonial*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
11:52	PEWTEY: Indeed, the very idea of consulting a professional marital adviser has always been of the greatest repugnance to me although far be it from me	PEWTEY: Es más, jamás se me habría ocurrido tener que acudir a terapia matrimonial, siempre me ha parecido indignante,	<i>Mismo elemento</i>

	to impugn the nature of your trade or profession.	sin ánimo de ofender a su valiosa profesión.	
--	--	---	--

Tabla 39: Ejemplo de elemento internacional

En el primer ejemplo, Pewtey le explica al terapeuta su problema matrimonial y se le escapa decir su opinión sobre las terapias matrimoniales, lo que intenta compensar al final de la frase. Como podemos ver en este ejemplo, no se ha cambiado el elemento humorístico en sí, sino que los únicos cambios realizados son a nivel lingüístico para dotar al texto de más oralidad, lo que es una gran ayuda para generar el efecto cómico.

En el siguiente ejemplo de *La reina de las locuras*, podemos ver cómo se adapta el apodo que recibe la reina Victoria para que su traducción suene más natural y, por lo tanto, sea más cómica:

Entrada	TO	TM	Estrategia
15:25	TENNYSON: Well, hello, it's the wacky Queen again!	TENNYSON: ¡Hola a todos! Pero si es la reina de las locuras.	<i>Mismo tipo de elemento</i>

Tabla 40: Ejemplo de elemento internacional

Podríamos decir que una traducción directa de «the wacky Queen» podría ser ‘la reina chiflada’. Sin embargo, se ha optado por una solución que le añade más expresividad al texto.

Otro caso particular es este ejemplo en *Dramaturgo de la clase trabajadora*, cuando el hijo minero se marcha de la casa de sus padres después de haberse peleado con su padre escritor:

Entrada	TO	TM	Estrategia
19:46	DAD: Get OUT! You ... LABOURER!	PAPÁ: ¡Vete! ¡Sucio obrero!	<i>Mismo elemento</i>

Tabla 41: Ejemplo de elemento internacional

En este caso, se ha añadido un adjetivo al elemento humorístico para, una vez más, dotarlo de más oralidad y comicidad.

4.3.2. Elementos de la comunidad

Básicamente, los *elementos de la comunidad* son los que utilizan referencias culturales, por lo tanto, en cada caso, observaremos qué estrategias se han usado para traducir las ECR.

Ha habido casos sencillos en los que las ECR son compartidas entre ambas culturas, como el siguiente caso del *sketch Marujas*, en el que las protagonistas comienzan a nombrar a filósofos cuando les preguntan por su opinión sobre los franceses.

Entrada	TO	TM	Estrategia
05:26	<p>CHAPMAN</p> <p>PEPPERPOT: I mean, they think well don't they? I mean, be fair - Pascal.</p> <p>CLEESE PEPPERPOT: Blaise Pascal.</p> <p>JONES PEPPERPOT: Jean-Paul Sartre.</p> <p>CHAPMAN</p> <p>PEPPERPOT: Yes, Voltaire.</p> <p>CLEESE PEPPERPOT: Ooh! - René Descartes.</p>	<p>CHAPMAN PEPPERPOT: Hay que decir que son muy buenos pensadores. Como, por ejemplo, Pascal.</p> <p>CLEESE PEPPERPOT: ¡Viva Pascal!</p> <p>JONES PEPPERPOT: Jean-Paul Sartre.</p> <p>CHAPMAN PEPPERPOT: Sí. ¡Voltaire!</p> <p>CLEESE PEPPERPOT: René Descartes.</p>	<p><i>Mismo elemento Retención</i></p>

Tabla 42: Ejemplo de elemento de la comunidad

En otros casos, sin embargo, se nombran referencias culturales exclusivas de la cultura origen, como en los siguientes ejemplos de *Un hombre con tres nalgas*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
07:23	<p>INTERVIEWER: It's perfectly easy for somebody just to come along here to the BBC simply claiming... that they have a bit to spare in the botty department.</p>	<p>ENTREVISTADOR 2: Debe de ser muy fácil para usted venir a la BBC jactándose de tener un supuesto trasero dividido en tres partes.</p>	<p><i>Mismo elemento Retención</i></p>

07:35	FRAMPTON: I've been on Persian Radio.	FRAMPTON: He estado en la Radio Persa.	<i>Mismo elemento</i> <i>Traducción directa</i>
-------	--	---	--

Tabla 43: Ejemplo de elementos de la comunidad

En el primer ejemplo se ha optado por una *retención* y, en el segundo, por una *traducción directa*. En el primer caso, la solución parece óptima ya que la cadena BBC es bastante conocida internacionalmente y cambiarla por otra podría ser poco verosímil. No obstante, en el segundo caso, la utilidad de la *traducción directa* no queda tan clara. Sin embargo, por la alta velocidad del diálogo y la falta de espacio, se ha optado por mantener la ECR con una *traducción directa*.

En el siguiente ejemplo de *La reina de las locuras* también podemos observar como una ECR queda intacta, y esta solución también genera sus dudas:

Entrada	TO	TM	Estrategia
15:16	VOICE OVER: The commentary, recorded on the earliest wax cylinders, is spoken by Alfred Lord Tennyson, the Poet Laureate.	NARRADOR: El comentario, grabado en uno de los primeros fonógrafos, está narrado por Lord Alfred Tennyson, el poeta laureado.	<i>Mismo elemento</i> <i>Retención</i>

Tabla 44: Ejemplo de elemento de la comunidad

Pueden surgir dudas acerca de si la *retención* de esta ECR es lo apropiado para la conservación del efecto cómico. Pero este efecto se produce justo después de esta oración, cuando empieza a hablar Tennyson con una narración bastante cómica y simple, no siendo lo típico que alguien se esperaría de un poeta laureado. Por eso se ha decidido dejar la ECR intacta, pues, aunque pueda ser que el autor no sea tan conocido en la cultura meta, la explicitación que está ya presente en la TO, «Poet Laurate», permite que se produzca el efecto humorístico.

En otro caso similar, no obstante, se ha optado por una *sustitución cultural* por un elemento más conocido en la cultura meta:

Entrada	TO	TM	Estrategia
29:39	LINKMAN: And, of course, Hillaire Belloc .	PRESENTADOR 3: Y, además, Alan Poe .	<i>Mismo tipo de elemento</i> <i>Sustitución cultural</i>

Tabla 45: Ejemplo de elemento de la comunidad

En esta escena, el presentador introduce unas imágenes tras decir que algunos personajes históricos también han sido ratones. Seguidamente, se muestra un vídeo de Julio César y otro de Napoleón actuando de una manera cómica, y después, esto es lo que comenta el presentador: «And, of course, Hillaire Belloc». Se ha considerado que este autor no es lo suficiente conocido en la cultura meta para crear un efecto cómico asegurado (que está especialmente marcado por la presencia de unas risas enlatadas) y se ha intentado buscar un equivalente mucho más cercano a la ECR: un escritor británico, del siglo XX, escritor de ensayos. No obstante, al tratarse de un primer plano, es determinante que la bilabial de «Belloc» coincida en el TM. Por ello, al tratarse de una exposición de personas históricas de la cultura occidental en general, se cree que la sustitución de la ECR por un escritor americano de literatura gótica del siglo XIX no es demasiado relevante siempre que se respete que sea un escritor no cómico y que se respete la sincronía fonética.

Otro caso particular de una ECR que designe a un personaje histórico, es el siguiente de *La reina de las locuras* en el que se ha decidido traducir con una *explicitación*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
15:00	VOICE OVER: These historic pictures of Queen Victoria, taken in 1880 at Osborne show the Queen with Gladstone .	NARRADOR: Estas imágenes históricas de la reina Victoria, grabadas en 1880 en Osborne, muestran a su majestad con el primer ministro Gladstone .	<i>Mismo elemento</i> <i>Especificación, explicitación</i>

Tabla 46: Ejemplo de elemento de la comunidad

En este fragmento, se ha considerado que «Gladstone» no es precisamente una ECR con la que esté muy familiarizada la cultura meta. Es por ello que, aprovechando que se trata de una narración en *off*, se ha añadido una explicitación al nombre para asegurar el conocimiento de su posición y, a su vez, el efecto cómico: «el primer ministro».

En otros casos, se han usado otras estrategias para la traducción de la ECR, como en el siguiente de *Un hombre con tres nalgas*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
08:14	INTERVIEWER: Didn't we do this just now? FRAMPTON: Er... yes. INTERVIEWER: Why didn't you say so? FRAMPTON: I thought it was a continental version .	ENTREVISTADOR 2: ¿No hemos pasado ya por esto? FRAMPTON: Eh... sí. ENTREVISTADOR 2: ¿Por qué no ha dicho nada? FRAMPTON: Pensaba que era una toma falsa .	<i>Otro elemento</i> <i>Sustitución:</i> <i>paráfrasis</i> <i>situacional</i>

Tabla 47: Ejemplo de elemento de la comunidad

En este ejemplo, el entrevistador vuelve a presentar el inicio del programa de la misma manera que antes hasta que se da cuenta de lo que está haciendo y pregunta al entrevistado. «Continental version» en este caso se refiere a emisiones diferentes de un mismo programa que hace la BBC para su cadena fuera del territorio nacional. Como esta ECR no es conocida en la cultura meta, se ha optado por una *sustitución*, más concretamente, una *paráfrasis situacional*, pues la ECR ha sido sustituida por un elemento completamente diferente que se adecúa a la situación y al que podríamos considerar de un ámbito internacional, ya que el cine está extendido por todo el mundo y, asimismo, la presencia de tomas falsas.

En otros casos como el siguiente de *Los ratones cantores* se ha optado por una *sustitución cultural*.

Entrada	TO	TM	Estrategia
09:54	EWING: Now these mice are so arranged upon this rack, that when played in the correct order they will squeak ' The Bells of St Mary's '.	EWING: Estos ratones están colocados de tal manera que, tocando en el orden correcto, cantarán <i>Ya se van los pastores</i> .	<i>Mismo tipo de elemento</i> <i>Sustitución</i> <i>cultural</i>

Tabla 48: Ejemplo de elemento de la comunidad

A continuación, oímos la melodía. Sin embargo, esta no es relevante para la traducción ya que ni siquiera coincide con el título presente en el TO (IMDb, s.f.). Lo único que hay

que preservar en este caso es el efecto de la ECR, en este caso, una canción popular religiosa. Se ha decidido realizar una *sustitución cultural* por el título de una canción popular española que coincida en términos de isocronía: *Ya se van los pastores*. Esta decisión no tiene por qué sonar inverosímil en un ambiente británico, ya que las canciones populares a menudo viajan entre diferentes culturas incluso cambiando completamente la letra. Por lo tanto, la ECR en el TM podría corresponder a la ECR en el TO, lo que crea la sensación de verosimilitud tan buscada.

Por otro lado, tenemos varias ECR que designan lugares, como las siguientes de *Dramaturgo de la clase trabajadora*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
17:31	DAD: Blimey ... I like yer fancy suit. Is that what they're wearing up in Yorkshire now? KEN: It's just an ordinary suit, father... it's all I've got apart from the overalls.	PAPÁ: Vaya, qué bonito tu traje. ¿Así es cómo vestís en las cuencas ? KEN: Es un traje normal y corriente. No iba a venir con el mono de la mina.	<i>Mismo tipo de elemento</i> <i>Generalización</i>

Tabla 49: Ejemplo de elemento de la comunidad

Hasta este momento del *sketch*, no sabemos ni podemos deducir la profesión de los personajes. Los espectadores británicos pueden deducirla de este fragmento porque Yorkshire es una zona minera, pero para los espectadores del TM esto se vuelve un poco más complicado. Además, el efecto humorístico de la intervención hace que se busque aún más una buena comprensión de la ECR. Es por ello que se ha decidido hacer una generalización más cercana a la cultura española, que también tiene su cultura minera, y usar «cuencas» dando a entender «cuencas mineras». Puede que esta solución no sea tan explícita como en el TO, sobre todo teniendo en cuenta que «cuenca» es una palabra polisémica; pero la referencia de la minería se ve reforzada por la respuesta de Ken (esta, sin embargo, se considera un *elemento del sentido de humor de la comunidad*).

En el mismo *sketch*, se vuelven a repetir topónimos un par de veces:

Entrada	TO	TM	Estrategia
---------	----	----	------------

18:01	DAD: You're all bloody fancy since you left London.	PAPÁ: Te has vuelto muy pomposo desde que te fuiste.	<i>Sin efecto especial Omisión</i>
18:36	DAD: Aye, ' ampstead wasn't good enough for you, was it? ... you had to go poncing off to Barnsley , you and yer coal-mining friends.	PAPÁ: Ay, Londres no era lo suficiente para ti. Tuviste que irte a perder a Yorkshire , tú y tus amigos mineros.	<i>Mismo tipo de elemento Generalización</i>

Tabla 50: Ejemplos de elementos de la comunidad

En el primer ejemplo, como hemos visto en el apartado de restricciones formales, se ha tenido que omitir la ECR para preservar la isocronía. Esta ECR, sin embargo, se ha recuperado más tarde en la conversación mediante una *generalización*, al igual que Yorkshire. «Hampstead» es un barrio elitista de Londres, y tal vez sustituyéndolo por «Londres» se pierda esta referencia, pero se ha considerado que es más probable perder el efecto humorístico con una ECR que no es tan conocida en la cultura meta. Por otra parte, se ha sustituido «Barnsley» por «Yorkshire» ya que Barnsley es una ciudad que se encuentra en la región de Yorkshire que tal vez sea un nombre un poco más familiar para los espectadores de la TM.

En el siguiente fragmento del mismo *sketch*, se hace una referencia a un lugar que no es un topónimo:

Entrada	TO	TM	Estrategia
18:16	DAD: What do you know about getting up at five o'clock in t'morning to fly to Paris... back at the Old Vic for drinks at twelve, (...)	PAPÁ: ¡No sabes qué es levantarse a las cinco de la mañana para volar a París... volver a las doce para tomarte unas cañas , (...)	<i>Táctica compensatoria, compensación mediante el uso de unidades fraseológicas. Sustitución, paráfrasis con transferencia del sentido</i>

Tabla 51: Ejemplo de elemento de la comunidad

En este caso tan particular, por un lado, al no poder traducir el elemento, se ha usado una *táctica compensatoria* mediante el uso de una unidad fraseológica. Sin embargo, desde el punto de vista de traducción de las referencias culturales, se trata de una *paráfrasis con transferencia del sentido*: se sustituye el nombre de lo que es probablemente un bar «Old Vic» por una paráfrasis que mantiene el sentido de la ECR y que, a su vez, es una expresión coloquial: «tomarte unas cañas».

Por último, para acabar este análisis de los *elementos de la comunidad*, es preciso hacer mención de las ECR de lucha libre presentes en *La lucha de El Epílogo*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
21:46	The existence, or non-existence, to be determined by two falls , two submissions , or a knockout .	La existencia o no existencia será decidida por dos falls , dos sumisiones o un nocaut .	<i>Mismo elemento</i> <i>Equivalente</i> <i>oficial</i>

Tabla 52: Ejemplo de elementos de la comunidad

En este fragmento, el entrevistador anuncia que los invitados pelearán por la existencia o no existencia de Dios. En este caso particular, no hay ningún problema a la hora de traducir ya que tenemos *equivalentes oficiales*, siendo estos una *retención* y dos *calcos*, por lo que las sincronías están aseguradas. Sin embargo, en los casos como el siguiente, se ha optado por diferentes estrategias:

Entrada	TO	TM	Estrategia
22:43	INTERVIEWER: Now Dr Jack's got a flying mare there. A flying mare there.	ENTREVISTADOR 2: El Doctor Jack ha usado el flying mare. Flying mare .	<i>Mismo elemento</i> <i>Retención</i>
22:49	INTERVIEWER: And this is going to be a full body slam .	INTERVIEWER: Y lo remata tirándole otra vez al suelo .	<i>Sin efecto</i> <i>especial</i> <i>Sustitución,</i> <i>paráfrasis con</i> <i>transferencia</i> <i>del sentido</i>

Tabla 53: Ejemplo de elementos de la comunidad

Aquí vemos que el entrevistador pasa a tener el papel de comentarista mientras describe lo que ocurre en el *ring* donde los invitados luchan. En el primer caso, se ha decidido mantener la ECR tal y como está en el TO, lo que bien se podría considerar un equivalente oficial, ya que en la terminología de la lucha libre estos movimientos no se traducen. Sin embargo, sí que podría resultar ser un poco artificial el hecho de usar tanta terminología en inglés en tan poco espacio, por lo que se ha decidido sustituir la ECR en el segundo ejemplo por una descripción de lo que ocurre en pantalla.

4.3.3. Elementos del sentido de humor de la comunidad

Dada la cercanía de ambas culturas, pocos han sido los casos en los que los *elementos del sentido de humor de la comunidad* han generado problemas a la hora de traducir. Sin embargo, vamos a comentar algunos de ellos. En el siguiente ejemplo de *Terapia matrimonial*, se ha optado por utilizar un *mismo tipo de elemento*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
12:55	PEWTEY: I'm not by nature a suspicious person - far from it - though in fact I have something of a reputation as an after-dinner speaker , if you take my meaning...	PEWTEY: No soy normalmente desconfiado, más bien al contrario. Suelo darlo todo en las fiestas , si es que me entiende.	<i>Mismo tipo de elemento</i>

Tabla 54: Ejemplo de elemento del sentido de humor de la comunidad

En este ejemplo, Pewtey se define como un «after-dinner speaker», una persona que cobra por hacer un discurso entretenido en una fiesta. Esta persona debería ser segura de sí misma y tener una buena labia, algo que, como podemos observar durante el *sketch*, Pewtey no tiene; por este motivo se produce el efecto cómico. No obstante, al no existir este papel en la cultura meta, se ha decidido sustituir por otro elemento que produzca el mismo tipo de efecto: que Pewtey hable de sí mismo como alguien seguro de sí mismo.

En el siguiente fragmento de *La lucha de El Epílogo*, se presenta a los dos invitados en dos ocasiones diferentes: la primera, en el plató, y la segunda, en el *ring*;

Entrada	TO	TM	Estrategia
21:29	And opposite him we have Dr Tom Jack: humanist, broadcaster, lecturer and author of the book ' Hello Sailor '.	En el lado contrario tenemos al Doctor Tom Jack: humanista, locutor, profesor y autor del libro <i>Poséeme</i> .	<i>Mismo tipo de elemento</i>
22:08	Introducing on my right in the blue corner, appearing for Jehovah - the ever-popular Monsignor Eddie Gay .	Aquí a mi derecha, en la zona azul, testigo de Jehová , el famoso Monseñor Eddie Gay .	<i>Mismo elemento</i>

Tabla 55: Ejemplo de elementos del sentido de humor de la comunidad

En el primer ejemplo, el título del libro «Hello Sailor» es una frase que en inglés tiene una connotación sexual. A falta de un equivalente en español, en el que se mezcle una connotación sexual con el ambiente marítimo, se ha optado por una solución más general, con una connotación sexual y religiosa que se adecúa a la situación, pues están discutiendo la existencia de Dios. En el segundo ejemplo, en la presentación del pastor, se mezcla su rigurosidad religiosa con su apellido «Gay», lo que sugiere un contraste que hoy en día sigue siendo cómico. En este caso, se ha podido mantener la función del texto sin mayores complicaciones.

4.3.4. Elementos lingüísticos

Entre los *elementos lingüísticos* podemos encontrar diversos tipos de recursos. En el siguiente ejemplo de *Un hombre con tres nalgas*, se juega con los sinónimos y los eufemismos:

Entrada	TO	TM	Estrategia
06:22	INTERVIEWER: Er, Mr Frampton... vis-à-vis...your... rump . FRAMPTON: I beg your pardon?	ENTREVISTADOR 2: Eh... Señor Frampton... vis-à-vis, su pompis . FRAMPTON: ¿Perdón, qué?	<i>Mismo chiste</i>

INTERVIEWER: Er, your rump. FRAMPTON: What? INTERVIEWER: Your posterior... derriere... sit upon. FRAMPTON: What's that? INTERVIEWER: ... Butto cks. FRAMPTON: Oh, me bum!	ENTREVISTADOR 2: Pompis. FRAMPTON: ¿Qué? ENTREVISTADOR 2: Su... pandero... trasero... posaderas. FRAMPTON: ¿El qué? ENTREVISTADOR 2: Nalgas. FRAMPTON: ¡Ah, mi culo!	
---	--	--

Tabla 56: Ejemplo de elemento lingüístico

Ante la incomodidad del tema tratado, el entrevistador no sabe cómo abordarlo y, para ello, cuenta con varios eufemismos que, finalmente, resultan ser inútiles ante las palabras que tanto temía pronunciar, como «buttocks» y «bum». Este *elemento lingüístico* es muy particular, pues necesita recrear la misma situación en el TM, buscando eufemismos o sinónimos poco frecuentes para acabar con palabras más coloquiales. La particularidad del habla del entrevistador sigue generando *elementos lingüísticos* como el siguiente:

Entrada	TO	TM	Estrategia
06:44	Well Mr. Frampton I understand Mr Frampton, you have a... 50% bonus in the... in the region of what you said.	Bueno, señor Frampton, entiendo que tiene un... eh... plus de bonificación en la... en la región que ha mencionado.	<i>Mismo elemento</i>

Tabla 57: Ejemplo de elemento lingüístico

En este caso, evitando una vez más ser explícito, presenta una metáfora que se traduce con un ligero cambio.

Entrada	TO	TM	Estrategia
07:23	INTERVIEWER: It's perfectly easy for somebody just to come along here to the BBC	ENTREVISTADOR 2: Debe de ser muy fácil para usted venir a la BBC jactándose de tener un	<i>Táctica compensatoria, compensación mediante el</i>

	simply claiming... that they have a bit to spare in the botty department.	supuesto trasero dividido en tres partes.	<i>uso de adjetivos</i>
--	---	--	-----------------------------

Tabla 58: Ejemplo de elemento lingüístico

En este otro ejemplo, vemos que el entrevistador usa expresiones particularmente cómicas para añadirle grandilocuencia a un tema vulgar. En este caso, ya sea por restricciones formales o por falta de oralidad, no se ha podido hacer una traducción semejante al TO. Por ello, se han añadido adjetivos que dotan al texto de esa formalidad que pretende buscar.

Como hemos podido ver, estos casos no presentan unas soluciones muy complicadas. Básicamente, la mayor preocupación de la traducción ha sido crear un mensaje que suene natural y que encaje con la situación. En el siguiente ejemplo, sin embargo, se ha solucionado un problema tal vez más complejo:

Entrada	TO	TM	Estrategia
09:23	COMPÈRE: Ladies and gentlemen, my very great privilege to introduce Arthur Ewing, and his musical mice.	PRESENTADOR 2: Señoras y señores, tengo el honor de presentarles a Arthur Ewing y sus roedores cantores.	<i>Mismo tipo de elemento</i>

Tabla 59: Ejemplo de elemento lingüístico

En este ejemplo de *Los ratones cantores* tenemos un caso de aliteración: **musical mice**. Este recurso no se puede reproducir en español, pero se ha sustituido por una rima: **roedores cantores**. Esta solución se vuelve a utilizar en otra oración como *táctica compensatoria*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
10:07	EWING: Ladies and gentlemen, I give you on the mouse organ ' The Bells of St Mary's '.	Señoras y señores, prepárense para escuchar hoy a los roedores cantores.	<i>Táctica compensatoria, compensación mediante un recurso estilístico</i>

Tabla 60: Ejemplo de elemento lingüístico en el TM

En este caso, por falta de isocronía se omite el título de la canción, lo que se compensa con un recurso estilístico que había aparecido previamente en el texto.

En otras ocasiones se hace uso de expresiones que son cómicas en sí, que se usan típicamente para añadir un toque humorístico a un texto:

Entrada	TO	TM	Estrategia
15:28	TENNYSON: And who's the other fella?	TENNYSON: ¿Y quién la acompaña?	<i>Sin efecto especial</i>
15:31	TENNYSON: And when these two way-out wacky characters get together there's fun a-plenty.	TENNYSON: Cuando estos dos locos se juntan , la diversión no para nunca.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
15:35	TENNYSON: And uh-oh! There's a hosepipe! This means trouble for somebody!	TENNYSON: Y, oh-oh. Una manguera, esto significa que alguien se la va a llevar.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
15:58	TENNYSON: Well, doggone it, where's the water?	TENNYSON: Vaya, ¿dónde estará el agua?	<i>Sin efecto especial</i>

Tabla 61: Ejemplos de elementos lingüísticos

Desafortunadamente, el primer ejemplo y el último quedan *sin efecto especial* por falta de espacio, quedando el efecto cómico de la narración en manos de la interpretación del actor. Sin embargo, en el segundo y el tercer ejemplo, se ha podido plasmar esa oralidad cómica del TO al TM.

En el siguiente ejemplo de *La lucha de El epílogo*, se introduce una interjección popular en un contexto serio:

Entrada	TO	TM	Estrategia
21:13	INTERVIEWER: On the programme this evening we have Monsignor Edward Gay, visiting Pastoral Emissary of the Somerset	ENTREVISTADOR 2: Tenemos hoy en el programa a Monseñor Edward Gay , Pastor de la Universidad Teológica de	<i>Mismo elemento</i>

	Theological College and author of a number of books about belief, the most recent of which is the best seller ' My God '.	Somerset y autor de numerosos libros sobre fe. Uno de los últimos fue el best seller <i>Dios mío</i> .	
--	--	---	--

Tabla 62: Ejemplo de elemento lingüístico

Como podemos observar, se atribuye como título del libro una interjección que produce una respuesta cómica remarcada por las risas enlatadas presentes en la banda sonora. Al igual que en ejemplos anteriores, este reto no ha supuesto precisamente un grave problema a la hora de traducir.

4.3.5. Elementos complejos con elementos gráficos

Hay varios *elementos gráficos* que son destacables, pero estos se combinan con otros elementos, sobre todo elementos lingüísticos, como los siguientes ejemplos de *El problema de los ratones*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
25:07	END DISCRIMINATION MICE IS NICE	NO DISCRIMINEN LOS RATONES TIENEN CORAZONES	<i>Mismo tipo de elemento</i>
25:07	HO HO HO! TRAPS MUST GO	EA, EA, LAS TRAMPAS FUERA	<i>Mismo tipo de elemento</i>

Tabla 63: Ejemplos de elementos complejos con elementos gráficos y lingüísticos

En este caso, se muestran diversas pancartas de una manifestación entre las que se encuentran estas dos que contienen rimas. Además, encontramos casos similares en los nombres de bares que se muestran a continuación:

Entrada	TO	TM	Estrategia
25:29	SQEAKERAMA	CHILLARAMA	<i>Mismo elemento</i>
25:34	EEK EEK SRIPTEASE Club	IIC IIC CLUB DE ESTRIPTIS	<i>Mismo elemento</i>

Tabla 64: Ejemplos de elementos complejos con elementos gráficos y lingüísticos

En estos ejemplos, se juega con las onomatopeyas y los nombres de los sonidos que emiten los ratones para crear nombres de clubes o bares.



Figura 4: Fotograma de la manifestación a favor de los ratones



Figura 5: Fotograma de uno de los clubes de roedores

Con los *elementos gráficos* se mezclan otros, como *elementos de la comunidad*, *elementos internacionales*, etc. Sin embargo, estos no presentan ningún tipo de complicación para la traducción, por lo que se han decidido omitir para este análisis y se incluirán en los anexos.

4.3.6. Elementos complejos con elementos lingüísticos

Aquí nos encontramos precisamente con dos casos en los que un *elemento lingüístico* está estrechamente ligado a la imagen. Ambos son de *La reina de las locuras*:

Entrada	TO	TM	Estrategia
15:40	Uh-oh, Charlie Gardener's fallen for that old trick.	Oh-oh, el jardinero se ha dejado engañar.	<i>Sin efecto especial</i>
15:42	The Queen has put him in a heap of trouble!	La reina le ha dejado con un montón de problemas.	<i>Mismo elemento</i>

Tabla 65: Ejemplo de elementos complejos con elementos lingüísticos y visuales

En este fragmento, la reina empuja a su jardinero a una carreta con hierba. En el primer caso, el verbo «fallen» tiene un doble sentido, pues hace referencia al hecho de que se deja engañar y, a su vez, hace referencia a la caída. Desafortunadamente, esto no se ha podido transmitir al TM, sobre todo por motivos de isocronía, como habíamos comentado en el apartado de restricciones formales. En el segundo ejemplo, no obstante, sí se ha logrado transmitir el juego de palabras al TM: «heap» hace referencia tanto a la cantidad de problemas como a la pila sobre la que ha caído el jardinero, al igual que «montón».



Figura 6: Fotograma que muestra al jardinero en la carreta y a la reina riéndose con Gladstone

Tenemos, además, un caso muy particular en el que *elementos lingüísticos* se mezclan con *elementos paralingüísticos, visuales, sonoros* y *del sentido de humor de la comunidad* en un *sketch* en el que es complicado aislar estos elementos y diferenciar a unos de otros: se trata de la *Lección francesa sobre aviación ovina*, en la que aparecen dos franceses estereotipados que a veces hablan francés, a veces dicen palabras en inglés, a veces balbucean algo que suena a francés, hacen gestos y sonidos cómicos y presentan un esquema de una oveja voladora. El *sketch* comienza así:

Entrada	TO	TM	Estrategia
03:42	FIRST FRENCHMAN: Bonsoir - ici nous avons les diagrammes modernes d'un mouton anglo-français ... maintenant ... baa-aa, baa-aa... nous avons, dans la tête, le cabine.	FRANCÉS 1: Bonsoir. Ici nous avons les diagrammes modernes d'un mouton anglo-français (BALBUCEA IMITANDO EL HABLA FRANCESA). Maintenant que le (BALBUCEA) (HELICÓPTERO) et le (BALEA) comme ça, nous avons dans la tête le cabine.	<i>Mismo elemento</i>

Tabla 66: Ejemplo de L3 en un contexto humorístico

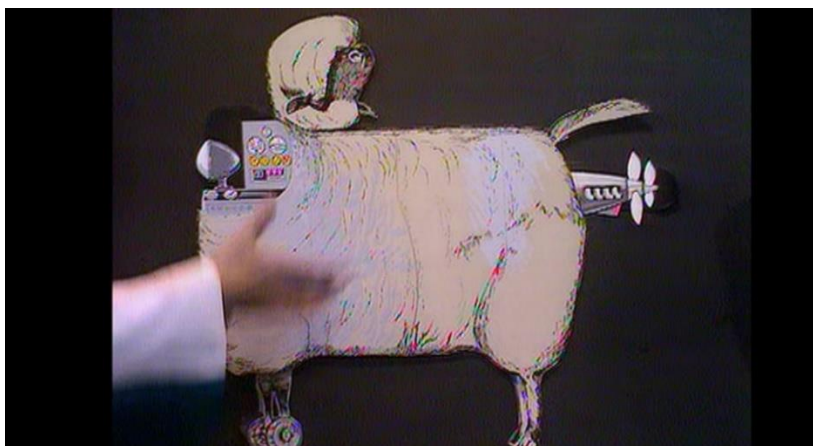


Figura 7: Fotograma del esquema sobre aviación ovina

Se trata, por lo tanto, de un caso bastante particular en el que se emplea una L3 para crear una situación humorística. Afortunadamente, ambas culturas son cercanas a Francia y presentan estigmas similares de la cultura francesa, por lo que podríamos afirmar que tanto la L3 como el *sentido de humor de la comunidad* no están alterados en este *sketch*. Sin embargo, se trata de un tipo de L3 bastante curiosa: en el modelo de Zabalbeascoa podríamos definirla como una lengua que existe pero es una pseudolengua (1.2.2.), que no coincide con la L2 (2.2.) y que es una lengua próxima a la L2 (3.2.). Pero el resto de definiciones del modelo de Zabalbeascoa se vuelven más ambiguas: si la lengua vehicula un mensaje comprensible (punto 4) es relativo, ya que a veces es comprensible y otras veces no; en cuanto al punto 5, si activamos los subtítulos en inglés en Netflix, aparece una traducción de algunas palabras, lo que no sirve de gran ayuda, ya que son palabras

bastante sencillas y su comprensión total tampoco es necesaria para disfrutar de la escena; por último, el punto 6 contempla la posibilidad de que la L3 no esté disponible si no que se obvie por el aspecto de los personajes, su tono de voz, etc., pero aquí, además de que la L3 está presente, también está presente el aspecto estereotipado de los personajes y la fonética francesa en los balbuceos que no contienen ningún valor semántico. En este caso en el que se presenta una L3 con tan pocas restricciones, el texto puede desenvolverse en el sentido en el que quiera sin tener que procurar mantener un orden lógico. Esto se puede notar en un ejemplo como el siguiente, en el que se introduce una palabra inglesa en medio del discurso:

Entrada	TO	TM	Estrategia
04:13	<p>SECOND FRENCHMAN: Merci beaucoup. Maintenant, le mouton, l'atterrissage, pourtant les wheels. Bon.</p> <p>FIRST FRENCHMAN: Bon, les wheels, ici.</p>	<p>FRANCÉS 2: Merci beaucoup. Maintenant, le mouton l'atterrissage, pourtant les ruedas. Bon.</p> <p>FRANCÉS 1: Bon, les ruedas, ici.</p>	<i>Mismo elemento</i>

Tabla 67: Ejemplo de L3 en un contexto humorístico

Ya que el texto presenta tanta libertad, también se ha decidido dotar a la traducción de ciertos elementos de manipulación de la L3 para mejorar la comprensión del texto y, de paso, contribuir al efecto humorístico:

Entrada	TO	TM	Estrategia
04:37	<p>SECOND FRENCHMAN: Mais, où sont les bagage?</p>	<p>FRANCÉS 2: Mais, où sont les «equipage»?</p>	<i>Táctica compensatoria, manipulación de la L3 para mejorar la comprensión</i>

Tabla 68: Ejemplo de L3 en un contexto humorístico

En el TO, «bagage» es perfectamente comprensible ya que esa misma palabra se utiliza en inglés para «equipaje», por lo que los espectadores del TO saben en este momento perfectamente de qué están hablando los personajes, tengan o no conocimientos de francés. Es por ello que se ha decidido cambiar este término en el TM, aprovechando la manipulación que permite la presencia de este ambiente lingüístico-absurdo. Se ha

decidido, por tanto, usar la palabra española «equipaje» y añadirle un final francés «-age», similar al de «bagage»; de este modo, este momento podrá ser comprensible para todos los espectadores del TM tengan o no conocimientos de francés, además de añadirle un toque cómico más al texto.

5. Conclusiones

En este trabajo, hemos podido ver de primera mano cómo el humor de los Monty Python se puede desenvolver en una segunda lengua. Al tratarse de un humor tan universal, que rompe con las normas, los tabúes y las expectativas y lo hace de una manera tan naturalmente absurda, en muchos casos se ha logrado reflejarlo en el TM por medio de *traducciones literales* (como hemos visto en la Tabla 1). De este modo, podemos observar cómo el humor de la serie se basa en elementos universales que se pueden llegar a entender más allá de las barreras culturales, de ahí el gran éxito de los cómicos.

Sin embargo, como hemos visto en el análisis del doblaje, hemos podido comprobar que en muchos casos en los que una *traducción literal* podría funcionar, se ha rechazado debido a que impediría respetar las sincronías, un elemento calificado como *imprescindible* por varios autores, dentro de esta modalidad de TAV. De ahí que casi todas las decisiones que se han tomado durante la traducción han tenido como primer criterio respetar la isocronía. También, hemos podido comprobar cómo se usaban diferentes estrategias para respetar las restricciones formales: las *traducciones literales*, las *equivalencias funcionales*, la *modulación*, la *transposición*, la *ampliación*, la *síntesis* y la *compensación*. Ha sido especialmente destacable el uso de la *equivalencia funcional* en casos en los que la isocronía y la función del texto prevalecían ante cualquier fidelidad semántica. Además, hemos podido observar cómo una misma frase repetida tres veces se ha traducido de dos maneras distintas debido a la *sincronía cinética* y cómo los primeros planos y las articulaciones exageradas han resultado ser casos en los que era preciso tener especial cuidado con la *sincronía fonética*.

Desde el punto de vista de las restricciones lingüísticas, hemos visto cómo se ha moldeado el texto en los distintos niveles lingüísticos para dotarlo de más oralidad y respetar el proteccionismo lingüístico que propone Chaume. Sin embargo, muchas veces, se han tenido que sacrificar estas recomendaciones en situaciones en las que ciertos elementos eran imprescindibles: se han preservado titubeos en escenas en las que tenían

una carga informativa muy importante, se han conservado palabras malsonantes que definían a un personaje y se han dejado unas pocas marcas prosódicas, que también eran determinantes para el humor y para describir a ciertos personajes. Por otro lado, se han empleado muchas veces las recomendaciones de Chaume en el ámbito léxico-semántico para evitar el exceso de marcas prosódicas, la inclusión de expresiones populares, marcas estilísticas, términos coloquiales, marcas orales, etc.; utilizando la estrategia de *compensación*. También se han incluido varias herramientas sintácticas de las recomendadas por Chaume, como la adición de marcas de apertura propias del lenguaje oral (usando la estrategia de *ampliación*) o el cambio en el orden sintáctico para dotar al texto de más expresividad (usando la *modulación*). Por último, se han traducido fragmentos evitando cosificaciones y procurando mantener un lenguaje inclusivo para preservar un lenguaje correcto dentro de una parodia de un género televisivo.

En cuanto al humor, podemos confirmar al menos una teoría que describen Buijzen y Vankelburg: la teoría de la incongruencia, que es la que rompe con esquemas lógicos y normas sociales, como mismamente es el humor de *Monty Python's Flying Circus*; lo vemos en esa caótica representación de la televisión, en la forma cómica de presentar a personajes históricos, en cambiar los estereotipos de distintas profesiones, en escoger una manera totalmente inesperada de llevar a cabo un debate, en la presencia de temas violentos en situaciones completamente fuera de lugar. Esto se puede observar con más detenimiento en los elementos humorísticos, entre los que prevalecían los visuales y, seguidamente, los internacionales. En consecuencia, la estrategia más utilizada para la traducción del humor ha sido *mismo elemento*. Esto se muestra en la Tabla 68, de la que se restaron los elementos humorísticos no verbales, ya que estos no pueden presentar ninguna estrategia de traducción por sí mismos:

Estrategia	Mismo elemento	Mismo tipo de elemento	Otro tipo de elemento	Táctica compensatoria	Sin efecto especial	Total de elementos verbales
Número de veces que se ha usado	173	55	3	4	14	249

Tabla 69: Número de estrategias de traducción del humor verbal usadas

En cuanto a los *elementos internacionales* hemos visto que, la mayoría de las veces, los cambios que se han realizado en la traducción eran más relevantes a nivel lingüístico

que a nivel puramente humorístico. Lo mismo ha pasado con muchos *elementos lingüísticos*. Los elementos que más cambios han requerido en el TM son los *elementos de la comunidad*, mientras que los *elementos del sentido de la comunidad* a menudo coincidían entre ambas culturas, salvo en las pocas excepciones que hemos mencionado en el análisis. En la siguiente tabla se muestran las estrategias de traducción de las ECR en los *elementos de la comunidad*:

Estrategias		Número de veces que se ha usado
Equivalente oficial		3
Retención		11
Especificación	Explicitación	1
	Adición	0
Traducción directa		1
Generalización		4
Sustitución	Sustitución cultural	2
	Paráfrasis con transferencia del sentido	2
	Paráfrasis situacional	1
Omisión		3
Total		28

Tabla 70: Número de estrategias de traducción del humor con ECR usadas

Hemos visto cómo las ECR a menudo se mantenían mediante una *retención*, otras veces pasaban por una *sustitución cultural* o por una *paráfrasis situacional* o de *transferencia del sentido*. En estos casos, las *sustituciones culturales* han pretendido mantener el origen de la cultura, mientras que en pocas excepciones esto no ha resultado ser tan importante (como la sustitución de Hillaire Belloc, un escritor británico, por Alan Poe, un escritor americano). También hemos visto la utilidad de las *generalizaciones* y las *especificaciones* para facilitar la comprensión de elementos más propios de la cultura origen. En ocasiones, los *equivalentes oficiales* resultaban ser útiles y, otras veces, sin embargo, se sustituían para evitar cargar el texto de anglicismos; como vimos en la terminología de lucha libre de *La lucha de El Epílogo*.

En cuanto a los *elementos complejos*, ha sido destacable el papel que cumplían los *elementos gráficos* y los *elementos lingüísticos* juntos, formando mensajes escritos con distintos recursos lingüísticos. Además, como era de esperar en un producto audiovisual de humor, ha sido reveladora la unión entre *elementos visuales* y *elementos lingüísticos*, especialmente en los casos en los que se producía un juego de palabras con referencia a un *elemento visual*. Por último, hemos visto el caso característico de humor con una L3 medio inventada, que a veces respetaba las normas del idioma real, otras veces no, otras veces solo mantenía la fonética del idioma; ha sido un caso particularmente especial que ha permitido disponer de más libertad a la hora de traducir, con el fin de que el texto sea más comprensible y, ante todo, genere un efecto cómico.

Es preciso también destacar que, tanto en el análisis del humor como en el del doblaje, se han añadido otras técnicas de *compensación* que no venían incluidas en el análisis de Baños, entre las que se encuentran: *compensación mediante el uso de términos vulgares*, *mediante el uso de adjetivos*, *mediante un recurso estilístico*. No es de extrañar que se hayan creado nuevos tipos de compensación, pues casi se podría decir que las posibilidades son ilimitadas.

En resumen, hemos visto cómo se aplicaban las recomendaciones lingüísticas de Chaume, cómo se usaban diferentes estrategias de doblaje para respetar las sincronías, cómo ha prevalecido el aspecto lingüístico en la traducción del humor, las diferentes estrategias usadas para traducir las referencias culturales y cómo han surgido nuevos tipos de *compensación* durante el análisis de la traducción. De este modo, se ha conseguido tener una visión completa de cómo sería un encargo profesional y de las adversidades que podría conllevar en el ámbito de la traducción para doblaje con humor. Gracias a los modelos de análisis seleccionados, que incluían diversas estrategias de traducción; hemos podido observar cómo exactamente actúa un profesional a la hora de traducir, la razón detrás de los cambios y de las traducciones directas. Con todo ello, esperamos que este trabajo sirva de ejemplo para el estudio de caso en la traducción audiovisual de humor para doblaje y que pueda ser una referencia útil para trabajos futuros, al igual que esperamos que sirva de gran ayuda para ser más conscientes de los procesos que se llevan a cabo en un encargo profesional y tener una idea más clara de los retos que hay que confrontar. Por último, cabe agradecer todo lo aprendido durante este proyecto que ha permitido no solo ver la traducción como una labor, si no como un arte complejo en el que cada movimiento tiene su fascinante razón de ser.

6. Bibliografía

- Baños, R. (2013). La compensación como estrategia para recrear la conversación espontánea en el doblaje. *Trans*, 17, 71-84.
- Boondoggle Studios (s.f.). *Monty Python's The Ministry of Silly Walks*.
<https://www.thesillywalk.com/>
- Buijzen, M., & Vankelburg, P. M. (2004). Developing a Typology of Humor in Audiovisual Media. *Media Psychology*, 6, 147-167.
- Chapman, M. & Redhead, M. (Directores). (1990) *Life of Python* [Película]. Tiger Aspect Productions.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Ediciones Cátedra.
- Chaume, F. (2005). Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje. En R. Merino-Álvarez, E. Pajares Fuente, & J.M. Santamaría López (Eds.), *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción 4* (pp. 103-132). Palgrave Macmillan.
- Chaume, F. (2020). Dubbing. En M. Deckert & L. Bogucki (Eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 103–132). Palgrave Macmillan.
- Chaves García, M. J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Universidad de Huelva.
- Chiaro, D. (2014). Preface. Laugh and the world laughs with you: ticking people's (transcultural) fancy. En G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (Eds.), *Translating Humour in Audiovisual Texts* (pp. 15-24). Peter Lang AG, International Publishers.
- Cleese, J., Palin, M., Chapman, G., Jones, T., Idle, E. & Gilliam, T. (Guionistas). Davies, J. H. & MacNaughton, I. (Directores). (1969). Sex and Violence (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de serie de televisión]. En MacNaughton, I., Davies, J. H. & Saltzberg, I. C. (Productores), *Monty Python's Flying Circus*. BBC tv; Eagle Vision.

- Di Pietro, G. (2014). It don't mean a thing if you ain't got that sync – An analysis of word order, kinesic synchrony and comic timing in dubbed humour. En G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (Eds.), *Translating Humour in Audiovisual Texts* (pp. 15-24). Peter Lang AG, International Publishers.
- Fuentes Luque, A. (2000). *La recepción del humor audiovisual traducido: un estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película "Duck Soup", de los hermanos Marx* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. DIGIBUG.
- Gómez, P. (2019) Este es el verdadero spam. *La Voz de Galicia*.
https://www.lavozdegalicia.es/noticia/gastronomia/2019/01/27/verdadero-spam/0003_201901SH27P32991.htm
- IMDb (s.f.). *Monty Python's Flying Circus: Sex and violence*. Recuperado en 18 de junio de 2021 en https://www.imdb.com/title/tt0758094/trivia?ref_=tt_trv_trv
- Johnson, K. H. (1989). *The first 200 years of Monty Python*. St. Martin's Press.
- Landy, M. (2005). *Monty Python's Flying Circus*. Wayne State University Press.
- Martínez Sierra, J. J. (2014) Dubbing or subtitling humour: does it really make a difference?. En G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (Eds.), *Translating Humour in Audiovisual Texts* (pp. 15-24). Peter Lang AG, International Publishers.
- Netflix. (s.f.). *Monty Python's Flying Circus*. <https://www.netflix.com/title/70213238>
- Pedersen, J. (2005). How is Culture Rendered in Subtitles?, *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*.
- Romero-Fresco, P. (2009). Naturalness in the Spanish Dubbing Language: a Case of Not-so-close Friends, *Meta: Translators' Journal*, 54(1), 49-72.
- Romero-Fresco, P. (2020). The dubbing effect: an eye-tracking study on how viewers make dubbing work. *The Journal of Specialised Translation*, 33, 17-40.
- Ruiz Rosendo, L. (2014). La variación en la recepción del humor como elemento cultural en la traducción audiovisual: Un estudio de caso. En G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (Eds.), *Translating Humour in Audiovisual Texts* (pp. 15-24). Peter Lang AG, International Publishers.

- Sánchez-Monpeán, S. (2020). *The Prosody of Dubbed Speech: Beyond the Character's Words*. Palgrave Macmillan.
- Tuttle, W. (s.f.) *Monty Python's Flying Circus: Sex and Violence*. IMDb. Recuperado el 18 de junio de 2021 de https://www.imdb.com/title/tt0758094/?ref_=ttr_tr_tt
- Vandaele, J. (2010). Humor in translation. En Y. Gambier & L. Van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies. Volume 1*, (pp. 147-152). John Benjamin's Publishing Company.
- Zabalbeascoa, P. (1996). Translating Jokes fo Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator*, 2(2) 235-257.
- Zabalbeascoa, P. (2001). La traducción de humor en textos audiovisuales. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 251-263). Ediciones Cátedra.
- Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and translation, an interdiscipline. *Humor*, 18(2), 185-207.
- Zabalbeascoa, P (2014). Introducción. La combinación de lenguas como mecanismo de humor y problemas de traducción audiovisual. En G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (Eds.), *Translating Humour in Audiovisual Texts* (pp. 15-24). Peter Lang AG, International Publishers.

7. Anexos

7.1. Estrategias de traducción para doblaje

TO	TM	Estrategia
<p>“IT’S” MAN: It's...</p> <p>VOICE OVER: Monty Python's Flying Circus.</p>	<p>HOMBRE “ES”: Es...</p> <p>VOZ INTRODUCCIÓN: La hora de <i>El circo volador de los Monty Python</i></p>	<i>Ampliación, amplificación</i>
CITY GENT: Good afternoon.	URBANITA: ¡Ah! Buenos días.	<i>Literal</i>
RUSTIC: Afternoon.	RÚSTICO: Buenas.	<i>Literal</i>
CITY GENT: A lovely day isn't it.	URBANITA: ¡Ay, qué buen día!	<i>Modulación</i>
RUSTIC: Eh, 'tis that.	RÚSTICO: Mmh. Pueh sí.	<i>Modulación</i>
CITY GENT: You here on holiday or...?	URBANITA: ¿Está de vacaciones o...?	<i>Síntesis</i>
RUSTIC: Nope, I live 'ere.	RÚSTICO: No, no, vivo aquí.	<i>Ampliación, amplificación</i>
CITY GENT: Oh, jolly good too.	URBANITA: Ah, pues qué bien	<i>Modulación</i>
CITY GENT: I say, those sheep aren't they?	URBANITA: ¡Ay, vaya! Eh... ¿Esas de ahí son ovejas, verdad?	<i>Literal</i> <i>Equivalencia funcional</i>
RUSTIC: Ar.	RÚSTICO: Seh.	<i>Equivalencia funcional</i>
CITY GENT: Yes, yes of course, I thought so...only...er why are they up in the trees?	URBANITA: Sí, sí, está claro . ¿Y están subidas a los árboles?	<i>Síntesis</i> <i>Modulación</i>
RUSTIC: A fair question and one that in recent weeks has been much on my mind.	RÚSTICO: Me he estado preguntando lo mismo estos últimos días	<i>Síntesis</i> <i>Transposición</i>
RUSTIC: It's my considered opinion that they're nesting.	RÚSTICO: He llegado a la conclusión de que anidan.	<i>Modulación</i>

CITY GENT: Nesting?	URBANITA: ¿Anidan?	<i>Literal</i>
RUSTIC: Ar.	RÚSTICO: Seh.	<i>Equivalencia funcional</i>
CITY GENT: Like birds?	URBANITA: ¿Cómo pájaros?	<i>Literal</i>
RUSTIC: Ar. Exactly.	RÚSTICO: Seh, exacto	<i>Literal</i>
RUSTIC: Birds is the key to the whole problem.	RÚSTICO: Los pájaros son la clave del problema.	<i>Síntesis</i>
RUSTIC: It's my belief that these sheep are laborin' under the misapprehension that they're birds.	RÚSTICO: Según mi opinión, estas ovejas están actuando bajo la presunción de que son pájaros.	<i>Literal</i>
RUSTIC: Observe their behavior.	RÚSTICO: Observe su conducta.	<i>Literal</i>
RUSTIC: Take for a start the sheeps' tendency to 'op about the field on their back legs.	RÚSTICO: Primero, es destacable su tendencia de caminar sobre las patas traseras	<i>Literal</i>
RUSTIC: Now witness their attempts to fly from tree to tree.	RÚSTICO: Además de sus intentos de volar de un árbol a otro	<i>Modulación</i>
RUSTIC: Notice that they do not so much fly as...plummet.	RÚSTICO: Cabe subrayar que no vuelan, sino que se desploman	<i>Compensación</i>
RUSTIC: Observe for example that ewe in that oak tree.	RÚSTICO: Mire, por ejemplo, esa oveja en el roble.	<i>Literal</i>
RUSTIC: She is clearly trying to teach her lamb to fly.	RÚSTICO: Está intentando enseñar a su codero a volar.	<i>Síntesis</i>
RUSTIC: Talk about the blind leading the blind.	RÚSTICO: Son ciegos guiando a ciegos.	<i>Síntesis</i>
CITY GENT: But why do they think they're birds?	RÚSTICO: Pero, ¿por qué piensan que son pájaros?	<i>Literal</i>

RUSTIC: Another fair question.	RÚSTICO: Curiosa pregunta.	<i>Modulación</i>
RUSTIC: One thing is for sure; a sheep is not a creature of the air.	RÚSTICO: Una cosa está clara: la oveja no es un animal de aire.	<i>Literal</i>
RUSTIC: They have enormous difficulty in the comparatively simple act of perchin'. As you see.	RÚSTICO: No tienen la anatomía necesaria para posarse en las ramas, / como puede ver.	<i>Compensación</i>
RUSTIC: As for flight, its body is totally unadapted to the problems of aviation.	RÚSTICO: En cuanto al vuelo, su cuerpo no está adaptado para el proceso de aviación.	<i>Síntesis</i>
RUSTIC: Trouble is, sheep are very dim.	RÚSTICO: La cuestión es que las ovejas son muy lardas.	<i>Literal</i>
RUSTIC: Once they get an idea in their heads, there's no shifting it.	RÚSTICO: Se les mete una idea en la cabeza y son imparables.	<i>Síntesis</i>
CITY GENT: But where did they get the idea from?	RÚSTICO: ¿Pero de dónde sacaron la idea?	<i>Literal</i>
RUSTIC: From Harold.	RÚSTICO: De Harold.	<i>Literal</i>
RUSTIC: He's that sheep there over under the elm.	RÚSTICO: Es esa oveja bajo el olmo.	<i>Literal</i>
RUSTIC: He's that most dangerous of animals, a clever sheep.	RÚSTICO: Es lo más peligroso de la granja, muy astuto.	<i>Modulación</i>
RUSTIC: He's the ring-leader.	RÚSTICO: Es el cabecilla.	<i>Literal</i>
RUSTIC: He has realized that a sheep's life consists of standing around for a few months and then being eaten.	RÚSTICO: Se ha dado cuenta de que la vida de una oveja consiste en acabar en nuestros platos,	<i>Síntesis</i> <i>Equivalencia funcional</i>

RUSTIC: And that's a depressing prospect for an ambitious sheep.	RÚSTICO: un futuro muy deprimente para tanta ambición.	<i>Síntesis</i>
RUSTIC: He's patently hit on the idea of escape.	RÚSTICO: Se ha aferrado con decisión a la idea de escapar.	<i>Literal</i>
CITY GENT: Well why don't you just get rid of Harold?	URBANITA: ¿Y por qué no te deshaces de él?	<i>Literal</i>
RUSTIC: Because of the enormous commercial possibilities should he succeed.	RÚSTICO: Porque tiene enormes posibilidades si se lanza hoy al mercado.	<i>Ampliación, amplificación. Modulación</i>
ANNOUNCER: And what exactly are the commercial possibilities of ovine aviation?	PRESENTADOR 1: ¿Cuáles son las posibilidades de la aviación ovina en el mercado?	<i>Ampliación, amplificación. Transposición</i>
FIRST PEPPERPOT: Oh yes, we get a lot of French people round here.	CHAPMAN PEPPERPOT: Muchos franceses pasan por aquí.	<i>Síntesis</i>
SECOND PEPPERPOT: Ooh Yes.	CLEESE PEPPERPOT: (P) Sí.	<i>Literal</i>
THIRD PEPPERPOT: Yes.	PALIN PEPPERPOT: (P) Sí.	<i>Literal</i>
FORTH PEPPERPOT: Oh, yes.	JONES PEPPERPOT: (P) ¡Uy, sí!	<i>Literal</i>
FORTH PEPPERPOT: All over yes.	JONES PEPPERPOT: Todos los días.	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: And how do you get on with these French people?	ENTREVISTADOR 1: ¿Y cómo es su relación con estos franceses?	<i>Modulación</i>
FIRST PEPPERPOT: Oh very well.	CHAPMAN PEPPERPOT: ¡Ay, muy buena!	<i>Equivalencia funcional</i>

SECOND PEPPERPOT: So do I.	CLEESE PEPPERPOT: ¡Desde luego!	<i>Equivalencia funcional</i>
FORTH PEPPERPOT: Me too.	JONES PEPPERPOT: Me llevo bien.	<i>Equivalencia funcional</i>
THIRD PEPPERPOT: So does MS Ape	PALIN PEPPERPOT: Y yo también.	<i>Equivalencia funcional</i>
SECOND PEPPERPOT: Yes, yes.	CLEESE PEPPERPOT: Sí, sí.	<i>Literal</i>
FIRST PEPPERPOT: Oh yes I like them.	CHAPMAN PEPPERPOT: ¡Sí, sí!	<i>Equivalencia funcional</i>
FIRST PEPPERPOT: I mean, they think well don't they?	CHAPMAN PEPPERPOT: Hay que decir que son muy buenos pensadores	<i>Modulación</i>
FIRST PEPPERPOT: I mean, be fair - Pascal.	CHAPMAN PEPPERPOT: Como, por ejemplo, Pascal.	<i>Equivalencia funcional</i>
SECOND PEPPERPOT: Blaise Pascal.	CLEESE PEPPERPOT: (P) ¡Qué grande!	<i>Equivalencia funcional</i>
FORTH PEPPERPOT: Jean-Paul Sartre.	JONES PEPPERPOT: Jean-Paul Sartre.	<i>Literal</i>
FIRST PEPPERPOT: Yes, Voltaire.	CHAPMAN PEPPERPOT: (P) Sí. ¡Voltaire!	<i>Literal</i>
SECOND PEPPERPOT: René Descartes.	CLEESE PEPPERPOT: (P) René Descartes.	<i>Literal</i>
ANNOUNCER: And now for something completely different, a man with three buttocks.	PRESENTADOR 1: Cambiando completamente de tema, un hombre con tres nalgas.	<i>Modulación</i>
INTERVIEWER: Good evening,	ENTREVISTADOR 2: Buenas tardes.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: I have with me, Mr Arthur Frampton, who has...	ENTREVISTADOR 2: Hoy os presento a Arthur Frampton, que tiene...	<i>Modulación</i>

INTERVIEWER: Mr. Frampton, I understand that you...er...as it were...have er...well, let me put it another way...	ENTREVISTADOR 2: Señor Frampton, entiendo que usted tiene, por así decirlo, esto... eh... cómo decirlo...	<i>Modulación</i>
INTERVIEWER: I believe Mr. Frampton that whereas most people have - er - two...two...you...you	ENTREVISTADOR 2: Creo, señor Frampton, que, mientras los demás tenemos, eh..., dos..., dos..., su..., su.	<i>Síntesis</i>
FRAMPTON: I'm sorry.	FRAMPTON: Mmh... No entiendo	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: Ah yes, yes I see...	ENTREVISTADOR 2: Ah, sí, claro	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: Um, Are you quite comfortable?	ENTREVISTADOR 2: Eh... ¿Está cómodo?	<i>Literal</i>
FRAMPTON: Yes fine, thank you.	FRAMPTON: Sí, sí, gracias.	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: Er, Mr. Frampton... vis-à-vis...your...rump.	ENTREVISTADOR 2: Eh... Señor Frampton... / vis-à-vis, su / pompis.	<i>Síntesis</i>
FRAMPTON: I beg your pardon?	FRAMPTON: ¿Perdón, qué?	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: Er, your rump.	ENTREVISTADOR 2: Pompis	<i>Literal</i>
FRAMPTON: What?	ENTREVISTADOR 2: ¿Qué?	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: Your posterior....derriere...sit upon.	ENTREVISTADOR 2: Su... pandero... trasero... posaderas.	<i>Literal</i>
FRAMPTON: What's that?	FRAMPTON: ¿El qué?	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: ...Buttocks.	ENTREVISTADOR 2: Nalgas.	<i>Literal</i>
FRAMPTON: Oh, me bum!	FRAMPTON: ¡Ah, mi culo!	<i>Literal</i>

INTERVIEWER: Well Mr. Frampton I understand Mr Frampton, you have a... 50% bonus in the...in the region of what you said.	ENTREVISTADOR 2: Bueno, señor Frampton, entiendo que tiene un... eh... plus de bonificación / en la... zona que ha mencionado.	<i>Modulación</i>
FRAMPTON: I got three cheeks.	FRAMPTON: Tres nalgas.	<i>Síntesis</i>
INTERVIEWER: Yes, yes, Splendid, splendid.	ENTREVISTADOR 2: Sí, sí. Espléndido, espléndido.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: Well...we were wondering, Mr Frampton, if you...could...see your way clear...	ENTREVISTADOR 2: Pues, nos preguntábamos, señor Frampton, si haría el favor de permitirnos...	<i>Equivalencia funcional</i>
FRAMPTON: Here?	FRAMPTON: ¡Oye!	<i>Equivalencia funcional</i>
FRAMPTON: What's that camera doing?	FRAMPTON: ¿Y esa cámara? ¿Qué está haciendo?	<i>Ampliación, amplificación</i>
INTERVIEWER: Er, nothing, nothing at all, sir.	ENTREVISTADOR 2: Eh... Nada, nada, no se preocupe, señor.	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: We were wondering if you could see your way clear...to giving us...a quick... a quick... visual...	ENTREVISTADOR 2: Nos preguntábamos si nos permitiría una rápida, eh... una rápida ojeada.	<i>Modulación</i>
INTERVIEWER: Mr Frampton, will you take your trousers down?	ENTREVISTADOR 2: Señor Frampton, ¿se bajaría los pantalones?	<i>Literal</i>
FRAMPTON: What?	FRAMPTON: ¿Qué?	<i>Literal</i>
FRAMPTON: 'Ere, get off!	FRAMPTON: ¡Quita!	<i>Literal</i>
FRAMPTON: I'm not taking me trousers down on television. Who do you think I am?	FRAMPTON: No me quitaré los pantalones en la televisión.	<i>Síntesis</i>

INTERVIEWER: Please take them down.	ENTREVISTADOR 2: Por favor.	<i>Síntesis</i>
FRAMPTON: No.	FRAMPTON: No.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: Just a little bit.	ENTREVISTADOR 2: Un poquito.	<i>Síntesis</i>
FRAMPTON: No.	FRAMPTON: No.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: No, er ahem... Now look here Mr Frampton...	ENTREVISTADOR 2: ¿No? Pues (TOSE) mire, señor Frampton,	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: It's perfectly easy for somebody just to come along here to the BBC simply claiming that they have a bit to spare in the booty department,	ENTREVISTADOR 2: debe de ser muy fácil para usted venir a la BBC jactándose de tener un supuesto trasero dividido en tres partes	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: but the point is Mr. Frampton... our viewers need proof.	ENTREVISTADOR 2: La cuestión, señor Frampton, es que necesitamos pruebas.	<i>Síntesis</i>
FRAMPTON: I've been on Persian Radio...	FRAMPTON: He estado en la radio persa	<i>Literal</i>
FRAMPTON: Get off!	FRAMPTON: ¡Quita!	<i>Literal</i>
FRAMPTON: Arthur Figgis knows I've got three buttocks.	FRAMPTON: Arthur Figgis sabe que tengo tres nalgas.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: How?	ENTREVISTADOR 2: ¿Cómo?	<i>Literal</i>
FRAMPTON: We go cycling together.	FRAMPTON: Hacemos ciclismo juntos.	<i>Literal</i>
FIGGIS: Strewth!	FIGGIS: ¡Jolines!	<i>Equivalencia funcional</i>
ANNOUNCER: And now for something completely different, a man with three buttocks.	PRESENTADOR 1: Cambiando completamente de tema, un hombre con tres nalgas.	<i>Modulación</i>

INTERVIEWER: Good evening, I have with me, Mr Arthur Frampton, who...	ENTREVISTADOR 2: Buenas tardes. Hoy os presento a Arthur Frampton, quien..	<i>Modulación</i>
INTERVIEWER: Mr. Frampton - I understand that you, as it were...well, let me put it another way...	ENTREVISTADOR 2: Señor Frampton entiendo que usted tiene, por así decirlo, esto... eh... cómo decirlo...	<i>Modulación</i>
INTERVIEWER: I believe Mr. Frampton that whereas most people...	ENTREVISTADOR 2: Creo, señor Frampton, que, mientras los demás tenemos...	<i>Modulación</i>
INTERVIEWER: Didn't we do this just now?	ENTREVISTADOR 2: ¿No hemos pasado ya por esto?	<i>Modulación</i>
FRAMPTON: Er...yes.	FRAMPTON: Eh... sí.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: Well why didn't you so?	ENTREVISTADOR 2: ¿Por qué no ha dicho nada?	<i>Modulación</i>
FRAMPTON: I thought it was the continental version.	FRAMPTON: Pensaba que era una toma falsa.	<i>Equivalencia funcional</i>
ANNOUNCER: And now for something completely the same - a man with three buttocks.	PRESENTADOR 1: Continuando completamente con el tema, un hombre con tres nalgas	<i>Modulación</i>
ANNOUNCER: Hullo?	PRESENTADOR 1: ¿Hola?	<i>Literal</i>
ANNOUNCER: ...Oh, did we.	PRESENTADOR 1: ¿Sí? ¡Vaya!	<i>Equivalencia funcional</i>
ANNOUNCER: And now for something completely different, a man with three noses.	PRESENTADOR 1: Cambiano completamente de tema, un hombre con tres narices.	<i>Modulación</i>
OFF-SCREEN VOICE: He's not here yet!	HOMBRE PLATÓ: Todavía no ha llegado.	<i>Literal</i>

ANNOUNCER: Two noses?	PRESENTADOR 1: ¿Dos narices?	<i>Literal</i>
COMPÈRE: Ladies and gentlemen isn't she just great eh, wasn't she just great.	PRESENTADOR 2: Señoras y señores, vaya actuación, ¿no? Simplemente impresionante.	<i>Equivalencia funcional</i>
COMPÈRE: Ha, ha, ha, and she can run as fast as she can sing, ha, ha, ha.	PRESENTADOR 2: Y eso que no lo han visto todo.	<i>Equivalencia funcional</i>
COMPÈRE: And I'm telling you - 'cos I know.	PRESENTADOR 2: Créedme, sé muy bien lo que digo .	<i>Modulación</i>
COMPÈRE: No, only kidding.	PRESENTADOR 2: No, era broma.	<i>Literal</i>
COMPÈRE: Seriously now, ladies and gentlemen, we have for you one of the most unique acts in the world today.	PRESENTADOR 2: Ahora, señoras y señores, hemos preparado para ustedes un espectáculo único en el mundo actual.	<i>Síntesis</i>
COMPÈRE: He's...well I'll say no more, just let you see for yourselves...	PRESENTADOR 2: Bueno, no diré más, vean por sí mismos	<i>Síntesis</i>
COMPÈRE: Ladies and gentlemen, my very great priviledge to introduce Arthur Ewing, and his musical mice.	PRESENTADOR 2: Señoras y señores, tengo el honor de presentarles / a Arthur Ewing y sus roedores cantores.	<i>Equivalencia funcional</i>
EWING: Thank you, thank you, thank you, thank you.	EWING: Gracias, gracias, gracias, gracias.	<i>Literal</i>
EWING: Ladies and gentlemen, I have in this box twenty-three white mice.	EWING: Señoras y señores, tengo en esta caja veintitrés ratones blancos.	<i>Literal</i>

EWING: Mice which have been painstakingly trained over the past few years, to squeak at a selected pitch.	EWING: Estos roedores han sido duramente entrenados / durante los últimos años / para chillar / en un tono concreto	<i>Literal</i>
EWING: This is E sharp... and this one is G.	EWING: Este es si bemol, y este de aquí es sol.	<i>Equivalencia funcional</i>
EWING: You get the general idea.	EWING: Eh, ya se hacen la idea.	<i>Literal</i>
EWING: Noe these mice are so arranged upon this rack, that when played in the correct order they will squeak 'The Bells of St Mary's'.	EWING: Estos ratones están colocados de tal manera que, tocando en el orden correcto, cantarán <i>Ya se van los pastores.</i>	<i>Adaptación</i>
EWING: Ladies and gentlemen, I give you on the mouse organ 'The Bells of St Mary's'.	EWING: Señoras y señores, prepárense para escuchar hoy a los roedores cantores.	<i>Equivalencia funcional</i>
EWING: Thank you.	EWING: Gracias.	<i>Literal</i>
Oh, my God!	HOMBRE PLATÓ: ¡Dios mío!	<i>Literal</i>
Oh, stop him!	HOMBRE PLATÓ: ¡Que alguien le pare!	<i>Equivalencia funcional</i>
Stop him!	HOMBRE PLATÓ: ¡Que alguien le pare!	<i>Equivalencia funcional</i>
Oh, no!	HOMBRE PLATÓ: ¡Dios mío!	<i>Literal</i>
Stop him!	HOMBRE PLATÓ: ¡Qué horror!	<i>Equivalencia funcional</i>
Stop him! Stop him!	HOMBRE PLATÓ: ¡Que alguien le pare de una vez!	<i>Equivalencia funcional</i>
COUNSELLOR: Next!	TERAPEUTA: Siguiete.	<i>Literal</i>

MAN: Are you the marriage guidance counsellor?	PEWTEY: ¿Es el terapeuta matrimonial?	<i>Literal</i>
COUNSELLOR: Yes.	TERAPEUTA: Sí.	<i>Literal</i>
COUNSELLOR: Good morning.	TERAPEUTA: Buenos días.	<i>Literal</i>
MAN: Good morning, sir	PEWTEY: Buenos días.	<i>Síntesis</i>
COUNSELLOR: And good morning to you madam.	TERAPEUTA: Buenos días, preciosa.	<i>Equivalencia funcional</i>
COUNSELLOR: ¿Name?	TERAPEUTA: ¿Nombre?	<i>Literal</i>
MAN: Mr and Mrs Arthur Pewtey, Pewtey.	PEWTEY: Señor y señora Arthur Pewtey. Pewtey.	<i>Literal</i>
COUNSELLOR: And what is the name of your ravishing wife?	TERAPEUTA: ¿Y el nombre de esta belleza de mujer?	<i>Equivalencia funcional</i>
COUNSELLOR: Wait.	TERAPEUTA: Espera.	<i>Literal</i>
COUNSELLOR: Don't tell me.	TERAPEUTA: ¿A qué lo adivino?	<i>Equivalencia funcional</i>
COUNSELLOR: It's something to do with moonlight - it goes with her eyes - it's soft and gentle, warm and yeilding,	TERAPEUTA: Seguro que tiene que ver con la luna, pega con sus ojos, es suave, reconfortante y dulce.	<i>Síntesis</i>
COUNSELLOR: deeply lyrical and yet tender and frightened like a tiny whit rabbit.	TERAPEUTA: Poético, pero tierno y aterrado, como un conejito silvestre.	<i>Síntesis Ampliación, amplificación</i>
MAN: It's Deirdre	PEWTEY: Es Deidre.	<i>Literal</i>
COUNSELLOR: Deirdre.	TERAPEUTA: Deidre.	<i>Literal</i>
COUNSELLOR: What a beautiful name.	TERAPEUTA: Qué nombre tan bonito.	<i>Literal</i>
COUNSELLOR: What a beautiful, beautiful name.	TERAPEUTA: Qué nombre tan, pero que tan bonito.	<i>Ampliación, amplificación</i>

COUNSELLOR: And what seems to be the trouble with your marriage Mr Pewtey?	TERAPEUTA: ¿Y qué problemas tiene su matrimonio, señor Pewtey?	<i>Modulación</i>
MAN: Well, it all started about five years ago when we started going on holiday to Brighton together.	PEWTEY: Bueno, todo comenzó hace cinco años cuando empezamos a veranear en Brighton.	<i>Transposición</i>
MAN: Deirdre, that's my wife, has always been a jolly good companion to me and I never particularly anticipated any marital strife.	PEWTEY: Deidre, mi esposa, siempre ha sido la alegría de mi vida y nunca se había mostrado disgustada.	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: Indeed, the very idea of consulting a professional marital adviser has always been of the greatest repugnance to me, although far be it from me to impugn the nature of your trade or profesión.	PEWTEY: Es más, jamás se me habría ocurrido tener que acudir a terapia matrimonial, siempre me ha parecido indignante, sin ánimo de ofender a su valiosa profesión.	<i>Equivalencia funcional</i>
COUNSELLOR: Do go on.	TERAPEUTA: Continúe.	<i>Literal</i>

<p>MAN: Well, as I say, we've always been good friends, sharing the interests, the gardening and so on, the model aeroplanes, the sixpenny bottle for the holiday money, and indeed twice a month settling down in the evenings doing the accounts, something which, er, Deirdre, Deirdre that's my wife, er, particularly looked forward to on account of her feet.</p>	<p>PEWTEY: Bueno, como decía, teníamos una buena relación, compartíamos los mismos intereses, la jardinería, la colección de figuras y, claro está, quedarnos sentados las tardes haciendo contabilidad, algo que Deidre. Deidre, esa es mi esposa. Eh, a ella siempre le ha gustado la contabilidad.</p>	<p><i>Síntesis</i> <i>Modulación</i></p>
<p>MAN: I should probably have said at the outset that I'm noted for having something of a sense of humour, although I have kept myself very much to myself over the last two years.</p>	<p>PEWTEY: También debo decir que tengo un sentido del humor bastante envidiable, aunque me he estado reservando para ocasiones mejores durante los últimos años.</p>	<p><i>Equivalencia funcional</i></p>
<p>MAN: Notwithstanding, as it were, and it's only as comparatively recently that I began to realize</p>	<p>PEWTEY: Pero hace relativamente poco he empezado a darme cuenta...</p>	<p><i>Modulación</i></p>
<p>MAN: well, er perhaps realize is not the correct word, er, imagine, imagine, that I was not the only thing in her life.</p>	<p>PEWTEY: Bueno, eh... tal vez no sea ese el término correcto. Eh, sentir... He empezado a sentir que no soy el único en su vida.</p>	<p><i>Modulación</i> <i>Equivalencia funcional</i></p>
<p>COUNSELLOR: You suspected your wife?</p>	<p>TERAPEUTA: ¿Cree que es infiel?</p>	<p><i>Modulación</i></p>

MAN: Well yes - at first, frankly yes .	PEWTEY: Sí, sí, sí. Sinceramente, sí.	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: Her behaviour did seem at the time to me, who after all was there to see, to be a little odd.	PEWTEY: Su comportamiento me parece, personalmente, desde mi punto de vista, un poquito raro.	<i>Equivalencia funcional</i>
COUNSELLOR: Odd?	TERAPEUTA: ¿Raro?	<i>Literal</i>
MAN: Yes well, I mean to a certain extent yes.	PEWTEY: Sí, claro. Eh, hasta cierto punto sí.	<i>Literal</i>
MAN: I'm not by nature a suspicious person - far from it.	PEWTEY: No soy normalmente desconfiado, más bien al contrario.	<i>Literal</i>
MAN: Though in fact I have something of a reputation as an after-dinner speaker, if you take my meaning....	PEWTEY: Suelo darlo todo en las fiestas, si es que me entiende.	<i>Equivalencia funcional</i>
COUNSELLOR: Yes I certainly do.	TERAPEUTA: Sí, claro que sí.	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: Yeah.	PEWTEY: Ya.	<i>Literal</i>
MAN: Anyway in the area where I'm known people in fact know me extremely well...	PEWTEY: De hecho, en nuestro barrio la gente me conoce bastante bien	<i>Equivalencia funcional</i>
COUNSELLOR: Oh yes.	TERAPEUTA: Claro.	<i>Equivalencia funcional</i>
COUNSELLOR: Would you hold this.	TERAPEUTA: ¿Me sujeta esto? Gracias.	<i>Literal</i>
MAN: Certainly yes.	PEWTEY: Por supuesto.	<i>Literal</i>
MAN: Anyway, as I said, I decided to face up to the facts and stop beating about the bush or I'd never look	PEWTEY: En fin, he decidido confrontar los hechos y dejar de echarme atrás para poder mirarme al	<i>Equivalencia funcional</i>

myself in the bathroom mirror again.	espejo con dignidad. Y bueno...	
COUNSELLOR: Er, look would you mind running along for ten minutes?	TERAPEUTA: ¿Bueno, le importaría largarse unos diez minutos?	<i>Literal</i>
COUNSELLOR: Make it half an hour.	TERAPEUTA: Eh, que sea media hora.	<i>Literal</i>
MAN: No, no, right-ho, fine.	PEWTEY: No, no importa.	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: Yes I'll wait outside shall I?...	PEWTEY: Vale. Sí, espero fuera en el pasillo...	<i>Ampliación, explicitación</i>
MAN: Yes, well that's p'raps the best things.	PEWTEY: Sí, puede que sea lo mejor.	<i>Literal</i>
MAN: Yes.	PEWTEY: Sí.	<i>Literal</i>
MAN: You've certainly put my mind at rest on one or two points, there.	PEWTEY: Sin duda me ha reordenado la cabeza en unos cuantos aspectos de esos.	<i>Modulación Ampliación, amplificación</i>
SOUTHENER: Now wait there stranger.	VAQUERO: Detente, forastero.	<i>Equivalencia funcional</i>
SOUTHENER: A man can run and run for year after year until he realizes that what he's running from...is hisself	VAQUERO: Un hombre puede correr y correr, año tras año, hasta que se de cuenta de que solo está huyendo de sí mismo.	<i>Modulación</i>
MAN: Gosh.	PEWTEY: ¡Ostras!	<i>Equivalencia funcional</i>
SOUTHENER: A man's got to do what a man's got to do, and there ain't no sense in runnin'.	VAQUERO: Un hombre tiene que enfrentarse a sus problemas, y no tiene sentido huir.	<i>Modulación</i>

SOUTHENER: Now you gotta turn, and you gotta fight, and you gotta hold your head up high.	VAQUERO: Tienes que volver, y luchar por lo tuyo y mantenerte firme.	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: Yes!	PEWTEY: Sí.	<i>Literal</i>
SOUTHENER: Now you go back in there my son and be a man.	VAQUERO: Ahora, vuelve ahí, hermano, y sé un hombre.	<i>Adaptación</i>
SOUTHENER: Walk tall.	VAQUERO: Muestra lo que vales.	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: Yes, I will.	PEWTEY: ¡Sí! ¡Oh, eso haré!	<i>Literal</i>
MAN: I will.	PEWTEY: ¡Eso haré!	<i>Literal</i>
MAN: I've been pushed around long enough.	PEWTEY: ¡Engañado durante tanto tiempo!	<i>Transposición</i>
MAN: This is it.	PEWTEY: ¡Ya basta!	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: This is your moment Arthur Pewtey.	PEWTEY: Este es tu momento, Arthur Pewtey,	<i>Literal</i>
MAN: This is it Arthur Pewtey.	PEWTEY: Allá vamos, Arthur Pewtey	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: At last you're a man!	PEWTEY: ¡Muestra que eres un hombre!	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: All right, Dierdre, come out of there	PEWTEY: Venga, Diedre, sal de ahí ahora.	<i>Ampliación, explicitación</i>
COUNSELLOR: Go away	TERAPEUTA: Que te vayas.	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: Right, right.	PEWTEY: Vale, vale.	<i>Literal</i>
VOICE OVER: So much for pathos.	VOZ 1: Basta ya de pathos.	<i>Literal</i>

VOICE OVER: These historic pictures of Queen Victoria, taken in 1880 at Osborne show the Queen with Gladstone.	NARRADOR: Estas imágenes históricas de la reina Victoria, grabadas en 1880 en Osborne, muestran a su majestad con el primer ministro Gladstone.	<i>Ampliación, explicitación</i>
VOICE OVER: This unique film provides a rare glimpse into the private world of a woman who ruled half the earth.	NARRADOR: Estas imágenes únicas suponen un vistazo a la vida privada de una mujer que dominaba medio mundo.	<i>Síntesis</i>
VOICE OVER: The commentary, recorded on the earliest wax cylinders, is spoken by Alfred Lord Tennyson, the Poet Laureate.	NARRADOR: El comentario, grabado en uno de los primeros fonógrafos, está proporcionado por Lord Alfred Tennyson, el poeta laureado.	<i>Literal</i>
TENNYSON: Well hello, it's the wacky Queen again!	TENNYSON: ¡Hola a todos! Pero si es la reina de las locuras.	<i>Equivalencia funcional</i>
TENNYSON: And who's the other fella?	TENNYSON: ¿Y quién la acompaña?	<i>Modulación</i>
TENNYSON: It's Willie Gladstone!	TENNYSON: ¡Es William Gladstone!	<i>Literal</i>
TENNYSON: And when these two way-out wacky characters get together there's fun a-plenty.	TENNYSON: Cuando estos dos locos se juntan, la diversión no para nunca.	<i>Equivalencia funcional</i>
TENNYSON: And uh-oh! There's a hosepipe!	TENNYSON: Y, oh-oh. Una manguera.	<i>Literal</i>
TENNYSON: This means trouble for somebody!	TENNYSON: Esto significa que alguien se la va a llevar.	<i>Equivalencia funcional</i>

TENNYSON: Uh-oh, Charlie Gardener's fallen for that old trick.	TENNYSON: Oh-oh, el jardinero se ha dejado engañar.	<i>Síntesis Modulación</i>
TENNYSON: The Queen has put him in a <i>heap</i> of trouble!	TENNYSON: La reina le ha dejado con un <i>montón</i> de problemas.	<i>Literal</i>
TENNYSON: Uh-oh that's one in the eye for Willie!	TENNYSON: Oh-oh, también va al ojo de Willie.	<i>Modulación</i>
TENNYSON: Here you have a look!	TENNYSON: Toma, ocúpate tú.	<i>Equivalencia funcional</i>
TENNYSON: Well, doggone it, where's the water?	TENNYSON: Vaya, ¿dónde estará el agua.	<i>Síntesis</i>
TENNYSON: Uh-oh there it is, all over his face!	TENNYSON: Oh-oh, ahí está, por toda su cara.	<i>Literal</i>
TENNYSON: Well, hello, what's Britain's wacky Queen up to now?	TENNYSON: Vaya, vaya. ¿Qué estará tramando la reina ahora?	<i>Literal</i>
TENNYSON: Well, she's certainly not on the fence.	TENNYSON: No se sentará en la valla,	<i>Literal</i>
TENNYSON: She's painting it.	TENNYSON: la está pintando.	<i>Literal</i>
TENNYSON: Surely nothing can go wrong here?	TENNYSON: Seguro que nada puede ir mal aquí.	<i>Literal</i>
TENNYSON: Uh-oh there's the PM coming back for more.	TENNYSON: Oh-oh, el primer ministro ha vuelto a por más.	<i>Literal</i>
TENNYSON: And he certainly gets it!	TENNYSON: Y lo ha conseguido.	<i>Literal</i>
TENNYSON: Well, that's one way to get the housework done!	TENNYSON: ¡Vaya manera de hacer las tareas de casa.	<i>Literal</i>

MUM: Oh dad... look who's come to see us...	MAMÁ: ¡Ay, papá! Mira quién ha venido a vernos	<i>Literal</i>
MUM: It's our Ken.	MAMÁ: Es nuestro Ken.	<i>Literal</i>
DAD: Aye, and about bloody time if you ask me.	PAPÁ: Ya era hora de que apareciera, hostia.	<i>Compensación</i>
KEN: Aren't you pleased to see me, father?	KEN: ¿No te alegras de verme?	<i>Síntesis</i>
MUM: Of course he's pleased to see you, Ken, he...	MAMÁ: Sí, claro que se alegra, Ken, él...	<i>Ampliación, amplificación</i>
DAD: All right, woman, all right I've got a tongue in my head - I'll do 'talkin'.	PAPÁ: Bueno, bueno, mujer, no hables por mí, me apaño solito.	<i>Equivalencia funcional</i>
DAD: Aye... I like yer fancy suit.	PAPÁ: Vaya, qué bonito tu traje.	<i>Modulación</i>
DAD: Is that what they're wearing up in Yorkshire now?	PAPÁ: ¿Así es cómo vestís en las cuencas?	<i>Adaptación</i>
KEN: It's just an ordinary suit, father...	KEN: Es un traje normal y corriente.	<i>Síntesis Ampliación, amplificación</i>
KEN: It's all I've got apart from the overalls.	KEN: No iba a venir con el mono de la mina.	<i>Equivalencia funcional</i>
MUM: How are you liking it down the mine, Ken?	MAMÁ: ¿Te está gustando tu trabajo en la mina ?	<i>Síntesis Ampliación, explicitación</i>
KEN: Oh it's not too bad, mum...	KEN: Pues no está nada mal.	<i>Equivalencia funcional</i>
KEN: We're using some new tungsten carbide drills for the preliminary coal-face scouring operations.	KEN: Estamos probando ahora unos nuevos taladros de carburo de wolframio.	<i>Síntesis</i>

MUM: Oh that sounds nice, dear...	MAMÁ: ¡Ay, qué interesante, cielo!	<i>Equivalencia funcional</i>
DAD: Tungsten carbide drills!	PAPÁ: ¿Taladros de carburo de wolframio	<i>Literal</i>
DAD: What the bloody hell's tungsten carbide drills?	PAPÁ: ¿Qué narices es carburo de wolframio?	<i>Síntesis</i>
KEN: It's something they use in coal-mining, father.	KEN Es algo que se usa en las minas de carbón.	<i>Síntesis</i>
DAD: 'It's something they use in coal-mining, father'.	PAPÁ: «Es algo que se usa en las minas de carbón».	<i>Síntesis</i>
DAD: You're all bloody fancy talk since you left London.	PAPÁ: Te has vuelto muy pomposo desde que te fuiste.	<i>Síntesis</i>
KEN: Oh not that again.	KEN: ¡Otra vez no!	<i>Literal</i>
MUM: He's had a hard day dear...	MAMÁ: Ha tenido un día complicado	<i>Literal</i>
MUM: His new play opens at the National Theatre tomorrow.	MAMÁ: Su obra se estrena mañana en el Teatro Nacional.	<i>Literal</i>
KEN: Oh that's good.	KEN: ¡Ay, qué bien!	<i>Literal</i>
DAD: Good! Good?	PAPÁ: ¡Bien! ¿Bien?	<i>Literal</i>
DAD: What do you know about it?	PAPÁ: ¡No tienes ni idea!	<i>Equivalencia funcional</i>
DAD: What do you know about getting up at five o'clock in t'morning to fly to Paris...	PAPÁ: ¡No sabes qué es levantarse a las cinco de la mañana para volar a París,	<i>Equivalencia funcional</i>
DAD: back at the Old Vic for drinks at twelve,	PAPÁ: volver a las doce para tomarte unas cañas,	<i>Adaptación</i>
DAD: sweating the day through press interviews, television interviews	PAPÁ: pasar el día de entrevista a entrevista,	<i>Síntesis</i>

DAD: and getting back here at ten to wrestle with the problem of a homosexual nymphomaniac drug-addict involved in the ritual murder of a well known Scottish footballer.	PAPÁ: y volver a casa a las diez para tener que lidiar con el homosexual drogadicto involucrado en el asesinato de un famoso futbolista.	<i>Síntesis</i>
DAD: That's a full working day, lad, and don't you forget it!	PAPÁ: ¡Eso sí que es una jornada laboral completa, que no se te olvide!	<i>Literal</i>
MUM: Oh, don't shout at the boy, father.	MAMÁ: No le grites así a nuestro hijo.	<i>Síntesis Ampliación, explicitación</i>
DAD: Aye, 'ampstead wasn't good enough for you, was it?	PAPÁ: Ay, Londres no era lo suficiente para ti.	<i>Adaptación</i>
DAD: You had to go poncing off to Barnsley, you and yer coal-mining friends.	PAPÁ: Te fuiste a perder a Yorkshire, tú y tus amigos mineros.	<i>Modulación</i>
KEN: Coal-mining is a wonderful thing father,	KEN: La minería es algo precioso, papá.	<i>Literal</i>
DAD: Yeah.	PAPÁ: Ya...	<i>Equivalencia funcional</i>
KEN: but it's something you'll never understand.	KEN: Pero es algo que nunca entenderás.	<i>Literal</i>
KEN: Just look at you!	KEN: ¡Mírate en el espejo!	<i>Equivalencia funcional</i>
MUM: Oh Ken!	MAMÁ: ¡Ay, Ken!	<i>Literal</i>
MUM: Be careful!	MAMÁ: Ten cuidado.	<i>Literal</i>
MUM: You know what he's like after a few novels.	MAMÁ: Sabes cómo se pone tras unas novelas.	<i>Literal</i>
DAD: Oh come on lad!	PAPÁ: ¿Qué, qué, qué?	<i>Literal</i>
DAD: Come on, out wi' it!	PAPÁ: ¡Venga, chico, venga!	<i>Equivalencia funcioanl</i>

DAD: What's wrong wi' me?...	PAPÁ: ¡Dímelo! ¿Cuál es mi problema?	<i>Ampliación, amplificación</i>
DAD: You tit!	PAPÁ: ¡Ca-gón!	<i>Equivalencia funcional</i>
KEN: I'll tell you what's wrong with you.	KEN: Te diré cuál es tu problema.	<i>Literal</i>
KEN: Your head's addled with novels and poems, you come home every evening reeling of Chateau La Tour...	KEN: Demasiadas novelas y poemas, llegas todas las tardes dando vueltas sin parar.	<i>Síntesis</i>
MUM: Oh don't, don't.	MAMÁ: No, no, por favor.	<i>Equivalencia funcional</i>
KEN: And look what you've done to mother!	KEN: ¡Mira lo que le has hecho a mamá.	<i>Literal</i>
KEN: She's worn out with meeting film stars, attending premieres and giving gala luncheons...	KEN: Está agotada de quedar con estrellas de cine, ver estrenos y servir comidas de gala.	<i>Literal</i>
DAD: There's nowt wrong wi' gala luncheons, lad!	PAPÁ: No hay nada malo en las comidas de gala, chaval.	<i>Literal</i>
DAD: I've had more gala luncheons than you've had hot dinners!	PAPÁ: He tenido más comidas de gala de lo que tú cenas.	<i>Síntesis</i>
MUM: Oh please!	MAMÁ: ¡Parad, parad!	<i>Equivalencia funcional</i>
MUM: Oh no!	MAMÁ: ¡Ay, no!	<i>Literal</i>
KEN: What is it?	KEN: ¿Qué es eso?	<i>Literal</i>
MUM: Oh, it's his writer's cramp!	MAMÁ: Espasmo del escritor.	<i>Síntesis</i>
KEN: You never told me about this...	KEN: No me lo habíais contado.	<i>Síntesis</i>
MUM: No, we didn't like to, Kenny.	MAMÁ: No queríamos que te preocuparas.	<i>Equivalencia funcional</i>
DAD: I'm all right! I'm all right, woman.	PAPÁ: Ya está bien, estoy bien.	<i>Equivalencia funcional</i>

DAD: Just get him out of here.	PAPÁ: Echa al crío.	<i>Equivalencia funcional</i>
MUM: Oh Ken!	MAMÁ: ¡Ay, Ken!	<i>Literal</i>
MUM: You'd better go ...	MAMÁ: Tienes que irte.	<i>Equivalencia funcional</i>
KEN: All right.	KEN: Está bien.	<i>Literal</i>
KEN: I'm going.	KEN: Me voy.	<i>Literal</i>
DAD: After all we've done for him...	PAPÁ: Vete y no vuelvas	<i>Equivalencia funcional</i>
KEN: One day you'll realize there's more to life than culture...	KEN: Hay más cosas en la vida que cultura.	<i>Síntesis</i>
KEN: There's dirt, and smoke, and good honest sweat!	KEN: También hay suciedad, polvo, humo y sudor.	<i>Síntesis Ampliación, amplificación</i>
DAD: Get out!	PAPÁ: ¡Fuera!	<i>Literal</i>
DAD: Get out!	PAPÁ: ¡Fuera!	<i>Literal</i>
DAD: Get OUT!	PAPÁ: ¡Vete!	<i>Literal</i>
DAD: You ... LABOURER!	PAPÁ: ¡Sucio obrero!	<i>Ampliación, amplificación</i>
DAD: Hey, you know, mother, I think there's a play there...	PAPÁ: ¡Oye! Esto me ha inspirado para escribir algo.	<i>Modulación</i>
DAD: Get t'agent on t'phone.	PAPÁ: Llama al agente.	<i>Modulación</i>
MUM: Aye I think you're right, Frank.	MAMÁ: ¡Ay! Seguro que tiene gancho, Frank.	<i>Modulación</i>
MUM: It could express, it could express a vital theme of our age...	MAMÁ: Puede ser un tema / un tema que interese mucho estos días.	<i>Equivalencia funcional</i>
DAD: Aye.	PAPÁ: Ya.	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: Oh shut up! Shut up!	VECINO: ¡Eh, más bajo! ¡Más bajo!	<i>Equivalencia funcional</i>
MAN: Oh, that's better.	VECINO: ¡Ay! Así mejor	<i>Literal</i>

MAN: And now for something completely different ... a man with three buttocks...	VECINO: Cambiando completamente de tema, un hombre con tres nalgas.	<i>Modulación</i>
MUM AND DAD: We've done that!	MAMÁ Y PAPÁ: Eso ya salió.	<i>Literal</i>
MAN: Oh all right. All right!	VECINO: Oh! Vale, vale.	<i>Literal</i>
MAN: A man with nine legs.	VECINO: Un hombre con nueve piernas.	<i>Literal</i>
VOICE OFF: He ran away.	HOMBRE PLATÓ: Se ha escapado.	<i>Literal</i>
MAN: Oh... Bloody Hell!	VECINO: ¡Ay, mecachis!	<i>Literal</i>
MAN: Er ... a Scotsman on a horse!	VECINO: Eh... un escocés a caballo.	<i>Literal</i>
VOICE OVER: Harold! Come back, Harold! Harold! Come back!	VOZ 2: ¡Harold! Harold, vuelve! ¡Harold! ¡Vuelve!	<i>Literal</i>
VOICE OVER: Oh, blast!	VOZ 2: ¡Ahí no!	<i>Equivalencia funcional</i>
VOICE OVER: Fire!	VOZ 3: ¡Fuego!	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: Good evening, and welcome once again to the Epilogue.	ENTREVISTADOR 2: Buenas tardes. Bienvenidos una vez más al Epílogo.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: On the programme this evening we have Monsignor Edward Gay, visiting Pastoral Emissary of the Somerset Theological College and author of a number of books about belief, the most recent of which is the best seller 'My God'.	ENTREVISTADOR 2: Tenemos hoy en el programa a Monseñor Edward Gay, Pastor de la Universidad Teológica de Somerset y autor de numerosos libros sobre fe. Uno de los últimos fue el best seller <i>Dios mío</i> .	<i>Literal</i> <i>Equivalencia funcional</i>

EDWARD GAY: Good evening.	EDWARD GAY: Buenas tardes.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: And opposite him we have Dr Tom Jack: humanist, broadcaster, lecturer and author of the book 'Hello Sailor'.	ENTREVISTADOR 2: En el lado contrario tenemos al Doctor Tom Jack: humanista, locutor, profesor y autor del libro <i>Poséeme</i> .	<i>Literal</i> <i>Adaptación</i>
TOM JACK: Good evening.	TOM JACK: Buenas tardes.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: Tonight, instead of discussing the existence or non-existence of God, they have decided to fight for it.	ENTREVISTADOR 2: Hoy... hoy en lugar de, eh... debatir sobre la existencia o no existencia de Dios, han decidido que van a luchar por ello.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: The existence, or non-existence, to be determined by two falls, two submissions, or a knockout.	ENTREVISTADOR 2: La existencia o no existencia será decidida por dos <i>falls</i> , dos sumisiones o un nocaut.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: All right boys, let's get to it.	ENTREVISTADOR 2: Muy bien, señores, prepárense.	<i>Modulación</i>
INTERVIEWER: Your master of ceremonies for this evening - Mr Arthur Waring.	ENTREVISTADOR 2: Su maestro de ceremonias esta tarde, Arthur Waring.	<i>Síntesis</i>
MC: Good evening ladies and gentlemen and welcome to a three-round contest of the Epilogue.	MC: Buenas tardes, señoras y señores. Bienvenidos a la lucha de tres asaltos de El Epílogo.	<i>Literal</i>
MC: Introducing on my right in the blue corner, appearing for Jehovah - the ever	MC: Aquí a mi derecha en la zona azul, testigo de Jehová, el famoso Monseñor Eddie Gay.	<i>Modulación</i>

popular Monsignor Eddie Gay.		
MC: And on my left in the red corner - author of the books 'The Problems of Kierkegaard' and 'Hello Sailor' and visiting Professor of Modern Theological Philosophy at the University of East Anglia - from Wigan - Dr Tom Jack!	MC: Y a mi izquierda, en la zona roja: autor de <i>Los problemas de Kierkegaard</i> y <i>Poséeme</i> y Profesor de Filosofía Teológica Moderna en la Universidad del Este, de Wigan; Doctor Tom Jack.	<i>Síntesis</i>
	MC: (AD LIBS) ¿Preparados? Muy bien. Cuando dé una palmada, empezáis, ¿vale? Venga.	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: Now Dr Jack's got a flying mare there. A flying mare there.	ENTREVISTADOR 2: El Doctor Jack ha usado el <i>flying mare</i> . El flying mare.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: Um, what's he doing?	ENTREVISTADOR 2: ¿Qué hace?	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: And this is going to be a full body slam.	ENTREVISTADOR 2: Y lo remata tirándole otra vez al suelo.	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: A full body slam, and he's laying it in there, and he's standing back.	ENTREVISTADOR 2: Le ha dado fuerte pero parece que se levanta.	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: Well... there we are leaving the Epilogue for the moment,	ENTREVISTADOR 2: Bueno, de momento dejamos aquí el episodio.	<i>Modulación</i>

INTERVIEWER: We'll be bringing you the result of this discussion later on in the programme.	ENTREVISTADOR 2: Les informaremos del resultado más tarde en el programa.	<i>Síntesis</i>
INTERVIEWER: Oh my God!	ENTREVISTADOR 2: ¡Ay! ¡Dios mío!	<i>Literal</i>
Oh! Isn't he an impressive figure of a man?	MUJER ANIMACIÓN: ¡Ay! ¡A que este hombre es un buen partido!	<i>Equivalencia funcional</i>
Now, people of the country, I want to say a word about defacement of public property.	HOMBRE ANIMACIÓN: Estimados compatriotas, quisiera hablarles sobre la desfiguración de la propiedad pública.	<i>Modulación</i>
Nanyway, this sort of thing has to be stopped.	HOMBRE ANIMACIÓN: Sin lugar a dudas, esto tiene que parar.	<i>Modulación</i>
Ebbing the destruction, defacement has got to be put to an end.	HOMBRE ANIMACIÓN: Hay que hacer algo contra la destrucción.	<i>Síntesis</i>
This country is not standing for vandals and hooligans running about.	HOMBRE ANIMACIÓN: Este país no va a ponerse de parte de vándalos y gamberros sin escrúpulos.	<i>Modulación</i>
But for the moment, things will probably be a little loud.	HOMBRE ANIMACIÓN: De momento, la noticia se expandirá rápido... ¡Auch!	<i>Modulación</i>
Oh, yes! That's much better.	MUJER ANIMACIÓN: ¡Ay, sí! Mucho mejor.	<i>Literal</i>
Oh, isn't he a lovely little? Oh, isn't he a lovely little? Oh, isn't he a lovely little?	ABUELA ANIMACIÓN: ¡Ay, qué criatura tan...! ¡Ay, qué criatura tan...! ¡Ay, qué criatura tan...!	<i>Equivalencia funcional</i>

Wait a minute, buckaroos.	VOZ 3: Un momento, vaqueros.	<i>Literal</i>
This has gone far enough.	VOZ 3: Esto ha ido demasiado lejos.	<i>Literal</i>
Oh, no!	ABUELO ANIMACIÓN: ¡No!	<i>Literal</i>
Take it away from me!	ANIMACIÓN ABUELO: ¡Que alguien le pare! ¡Que alguien le pare!	<i>Equivalencia funcional</i>
¡Oh, no! ¡No!	ABUELO ANIMACIÓN: ¡Ay, no!	<i>Literal</i>
Get it away! Get it away!	ABUELO ANIMACIÓN: ¡Fuera de aquí! ¡Fuera de aquí!	<i>Literal</i>
LINKMAN: Yes. The Mouse Problem.	PRESENTADOR 3: El problema de los ratones.	<i>Síntesis</i>
LINKMAN: This week 'The World Around Us' looks at the growing social phenomenon of Mice and Men.	PRESENTADOR 3: Hoy en <i>El mundo que nos rodea</i> hablaremos del fenómeno social del ratón y el humano.	<i>Modulación</i>
LINKMAN: What makes a man want to be a mouse.	PRESENTADOR 3: ¿Qué hace que una persona quiera ser un ratón?	<i>Modulación</i>
MR. A: Well it's not a question of wanting to be a mouse...	SEÑOR A: Bueno, eh... no es algo tan simple como querer	<i>Equivalencia funcional</i>
MR. A: It just sort of happens to you.	SEÑOR A: Es algo que crece dentro de ti	<i>Equivalencia funcional</i>
MR. A: All of a sudden you realize... that's what you want to be.	SEÑOR A: Eh... un día, te das cuenta de que es lo que quieres ser.	<i>Equivalencia funcional</i>

INTERVIEWER: And when did you first notice these... shall we say... tendencies?	ENTREVISTADOR 3: ¿Y cuándo empezaste a notar estas, digamos, tendencias?	<i>Literal</i>
MR. A: Well... I was about seventeen and some mates and me went to a party, and, er...	SEÑOR A: Tenía como diecisiete años, eh... fui a una fiesta con unos amigos / y...	<i>Literal</i>
MR. A: We had quite a lot to drink... and then some of the fellows there ... started handing ... cheese around ...	SEÑOR A: Eh... nos emborrachamos bastante y luego algunos chavales empezaron a pasar queso por ahí.	<i>Modulación</i>
MR. A: And well just out of curiosity I tried a bit ...	SEÑOR A: Y probé un poco, así por curiosidad.	<i>Síntesis</i>
MR. A: And well that was that.	SEÑOR A: Y ahí empezó todo.	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: And what else did these fellows do?	ENTREVISTADOR 3: ¿Qué más hacían estos tipos?	<i>Síntesis</i>
MR. A: Well some of them started dressing up as mice a bit ...	SEÑOR A: Pues eh... algunos empezaron a disfrazarse de ratones, em...	<i>Síntesis</i>
MR. A: And then when they'd got the costumes on they started ... squeaking	SEÑOR A: Y luego, cuando se pusieron los disfraces, empezaron a chillar.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: Yes. And was that all?	ENTREVISTADOR 3: ¿Y eso fue todo?	<i>Síntesis</i>
MR. A: That was all.	SEÑOR A: Sí, así es.	<i>Equivalencia funcional</i>
INTERVIEWER: And what was your reaction to this?	ENTREVISTADOR 3: ¿Y cómo reaccionaste a esto?	<i>Transposición</i>
MR. A: Well I was shocked.	SEÑOR A: Me quedé atónito.	<i>Síntesis</i>

MR. A: But, er... gradually I came to feel that I was more at ease ... with other mice	SEÑOR A: Pero eh... poco a poco empecé a sentirme mejor en compañía de ratones.	<i>Modulación</i>
LINKMAN: A typical case, whom we shall refer to as Mr A,	PRESENTADOR 3: Un caso típico, del que llamaremos el señor A.	<i>Modulación</i>
LINKMAN: Although his real name is this:	PRESENTADOR 3: Pero este es su nombre real.	<i>Literal</i>
VOICE OVER: Arthur Jackson, 32 A, Milton Avenue, Hounslow, Middlesex.	VOZ 4: Arthur Jackson, 32 A, Avenida Milton, Hounslow, Middlesex.	<i>Literal</i>
LINKMAN: What is it that attracts someone like mr. A to this way of life?	PRESENTADOR 3: ¿Qué es lo que atrae a gente como él a esta forma de vida?	<i>Modulación</i>
LINKMAN: I have with me a consultant psychiatrist.	PRESENTADOR 3: Preguntémosle a un profesional.	<i>Equivalencia funcional</i>
KARGOL: Well, we've just heard a typical case history.	KARGOL: Pues, se trata, claro, de un caso bastante común.	<i>Ampliación, amplificación</i>
KARGOL: I myself have over seven hundred similar histories, all fully documented.	KARGOL: He tenido en consulta cientos de historias como esta, todas documentadas.	<i>Síntesis Ampliación, explicitación</i>
KARGOL: Would you care to choose one?	KARGOL: ¿Le importaría escoger una?	<i>Literal</i>
KARGOL: Mr Arthur Aldridge of Leamington.	KARGOL: Señor Arthur Alridge de Leamington.	<i>Literal</i>
LINKMAN: Well, that's amazing, amazing.	PRESENTADOR 3: Eso ha sido impresionante, de verdad.	<i>Ampliación, amplificación</i>

LINKMAN: Thank you, Janet.	PRESENTADOR 3: Gracias, Janet.	<i>Literal</i>
LINKMAN: Kargol, speaking as a psychiatrist as opposed to a conjuror...	PRESENTADOR 3: Kargol, hablando como psiquiatra, no como ilusionista...	<i>Modulación</i>
LINKMAN: ...what makes certain men want to be mice?	PRESENTADOR 3: ¿Por qué algunas personas quieren ser ratones?	<i>Modulación</i>
KARGOL: Well, we psychiatrist have found that over 8% of the population will always be mice,	KARGOL: Bueno, los psiquiatras hemos descubierto que más del ocho por ciento de la población siempre serán ratones.	<i>Literal</i>
KARGOL: I mean, after all, there's something of the mouse in all of us.	KARGOL: Después de todo, hay algo de roedor en cada uno de nosotros.	<i>Literal</i>
KARGOL: I mean, how many of us can honestly say that at one time or another he hasn't felt sexually attracted to mice.	KARGOL: ¿Quién puede decir honestamente que nunca jamás se ha sentido atraído sexualmente por un ratón?	<i>Síntesis</i>
KARGOL: I know I have.	KARGOL: Yo no puedo	<i>Modulación</i>
KARGOL: I mean, most normal adolescents go through a stage of squeaking two or three times a day.	KARGOL: Y lo más normal durante la adolescencia es pasar por una fase dura de chillidos.	<i>Síntesis Ampliación, amplificación</i>
KARGOL: Most youngsters, on the other hand, some youngsters are attracted to it by its very illegality.	KARGOL: Por otro lado, algunos jóvenes están atraídos por su ilegalidad.	<i>Síntesis</i>

KARGOL: It's like murder - make a thing illegal and it acquires a mystique.	KARGOL: Como el asesinato: haz algo ilegal y se convertirá en algo místico.	<i>Síntesis</i>
KARGOL: Look at arson - I mean, how many of us can honestly say that at one time or another he hasn't set fire to some great public building.	KARGOL: Como incendiar. ¿Quién puede decir honestamente que nunca jamás ha incendiado algún buen edificio público?	<i>Síntesis</i>
KARGOL: I know I have.	KARGOL: Yo lo he hecho.	<i>Modulación</i>
KARGOL: The only way to bring the crime figures down is to reduce the number of offences - get it out in the open.	KARGOL: La única manera, la única manera de deshacerse de estos criminales es reducir el número de infracciones, que salgan a lucirse.	<i>Modulación</i>
KARGOL: I know I have.	KARGOL: Yo lo he hecho.	<i>Modulación</i>
LINKMAN: The Amazing Kargol And Janet.	PRESENTADOR 3: Hmm... El increíble Kargol y Janet.	<i>Literal</i>
LINKMAN: What a lot of people don't realize is that a mouse, once accepted, can fulfil a very useful role in society.	PRESENTADOR 3: Lo que poca gente ha considerado es que un ratón aceptado puede ser de gran utilidad para la sociedad.	<i>Síntesis</i> <i>Modulación</i>
LINKMAN: Indeed there are examples throughout history of famous men now known to have been mice.	PRESENTADOR 3: Durante la historia, ha habido varias figuras importantes que fueron ratones.	<i>Síntesis</i>
<i>Veni, vidi, vinci</i>	JULIO CÉSAR: <i>Veni, vidi, vinci</i>	<i>Literal</i>
LINKMAN: And, of course, Hillaire Belloc.	PRESENTADOR 3: Y, además, Alan Poe.	<i>Adaptación</i>

LINKMAN: But what is the attitude...	PRESENTADOR 3: Pero, ¿cuál es la, cuál es la actitud...	<i>Literal</i>
VIKING: of the man in the street towards...	VIKINGO: ...de la gente común sobre...	<i>Equivalencia funcional</i>
LINKMAN: this growing social problem?	PRESENTADOR 3: ...este creciente problema social?	<i>Literal</i>
WINDOW CLEANER: Clamp down on them.	LIMPIADOR: Medidas drásticas.	<i>Síntesis</i>
VOICE OVER: How?	VOZ 4: ¿Como...?	<i>Modulación</i>
WINDOW CLEANER: I'd strangle them.	LIMPIADOR: Una buena paliza.	<i>Equivalencia funcional</i>
STOCKBROKER: Well speaking as a member of the Stock Exchange I would suck their brains out with a straw, sell the widows and orphans and go into South American Zinc.	CORREDOR DE BOLSA: Pues, hablando como miembro de la Bolsa de valores, les sacaría todos los sesos con una pajita, eh... vendería sus acciones y me quedaría con la minería.	<i>Síntesis</i> <i>Equivalencia funcional</i>
MAN: Yeh I'd, er, stuff sparrows down their throats, er, until the beaks stuck out through the, er, stomach walls.	HOMBRE CALLE 1: Ya. Yo les metería varios puñados de gorriones en la garganta, eh... hasta que sus picos lleguen al eh... estómago.	<i>Ampliación,</i> <i>amplificación</i>
ACCOUNTANT: Oh well I'm a chartered accountant, and consequently too boring to be of interest.	CONTABLE: Bueno, yo soy contable y soy demasiado aburrido para generar interés.	<i>Síntesis</i>
VICAR: I feel that these poor unfortunate people should be free to live the lives of their own choice.	PASTOR: Yo creo que está pobre y desafortunada gente, debería ser libre de elegir la vida que quieren vivir.	<i>Modulación</i>

PORTER: I'd, uh, split their nostrils open with a boat hook, uh, I think.	PORTERO: Yo les partiría la nariz en dos con un ancla de barco.	<i>Síntesis</i>
MAN: Well I mean, they can't help it, can they?	HOMBRE CALLE 2: Pues bueno, no pueden controlarlo, ¿no?	<i>Modulación</i>
MAN: But, er, there's nothing you can do about it.	HOMBRE CALLE 2: Pero, eh..., no hay nada que podamos hacer.	<i>Modulación</i>
MAN: So er, I'd kill 'em.	HOMBRE CALLE 2: Así que los mataría.	<i>Literal</i>
LINKMAN: Clearly the British public's view is a hostile one.	PRESENTADOR 3: La opinión del público es bastante hostil. Hostil.	<i>Síntesis</i>
VOICE OVER: 'HOSTILE'	VOZ MUJER: Hostil.	<i>Literal</i>
LINKMAN: But perhaps this is because so little is generally known of these mice men.	PRESENTADOR 3: Pero esto se debe a la desinformación que hay sobre estos roedores.	<i>Síntesis</i>
LINKMAN: We have some film now taken of one of the notorious weekend mouse parties, where these disgusting little perverts meet.	PRESENTADOR 3: Tenemos algunas imágenes inéditas de una fiesta típica de ratones, donde estos pervertidos se reúnen	<i>Síntesis Ampliación, amplificación</i>
LINKMAN: Mr A tells us what actually goes on at these mouse parties.	PRESENTADOR 3: El señor A nos explica qué ocurre en una de estas fiestas.	<i>Síntesis</i>
MR. A: Well first of all you get shown to your own private hole in the skirting board...	SEÑOR A: Pues, lo primero es que te asignan tu agujero privado en el rodapié.	<i>Modulación</i>

MR. A: Then you put the mouse skin on...	SEÑOR A: Eh, luego, te pones la piel de ratón.	<i>Literal</i>
MR. A: Then you scurry into the main room, and perhaps take a run in the wheel.	SEÑOR A: Eh... Luego, nos reunimos en el salón, y nos ponemos a correr en la rueda.	<i>Síntesis Modulación</i>
LINKMAN: The remainder of this film was taken secretly at one of these mouse parties by a BBC cameraman posing as a vole.	PRESENTADOR 3: Estas imágenes fueron grabadas sigilosamente en una fiesta de ratones por un cámara disfrazado de topillo.	<i>Síntesis Equivalencia funcional</i>
LINKMAN: As usual we apologize for the poor quality of the film.	PRESENTADOR 3: Les pedimos disculpas por la baja calidad del vídeo.	<i>Síntesis Modulación</i>
MR. A: Well, er, then you steal some cheese, Brie or Camembert, or Cheddar or Gouda, if you're on the harder stuff.	SEÑOR A: Luego, pues, eh... robábamos unos quesos, Brie o Camembert, o Cheddar o Gouda, si te iba lo más duro.	<i>Síntesis Modulación</i>
MR. A: You might go and see one of the blue cheese films...	SEÑOR A: Eh, también podéis ver el vídeo del queso azul.	<i>Modulación</i>
MR. A: There's a big clock in the middle of the room, and about 12:50 you climb up it and then ...eventually, it strikes one... and you all run down.	SEÑOR A: Ahí hay un gran reloj en el medio de la sala y sobre la una menos diez lo trepábamos y, cuando llegaba la una, nos tirábamos al suelo.	<i>Modulación</i>
INTERVIEWER: And what's that?	ENTREVISTADOR 3: ¿Y quién es ella?	<i>Modulación</i>
MR. A: That's the farmer's wife.	SEÑOR A: Es la mujer del granjero.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: Yes.	ENTREVISTADOR 3: Ya.	<i>Equivalencia funcional</i>

LINKMAN: Perhaps we need to know more of these mice men before we can really judge them.	PRESENTADOR 3: Puede que necesitemos saber más sobre ellos antes de juzgarlos.	<i>Síntesis</i>
LINKMAN: Perhaps not.	PRESENTADOR 3: Puede que no.	<i>Literal</i>
LINKMAN: Anyway, our thirty minutes are up.	PRESENTADOR 3: Pero ya hemos acabado.	<i>Equivalencia funcional</i>
LINKMAN: Goodnight.	PRESENTADOR 3: Buenas noches.	<i>Literal</i>
INTERVIEWER: And here is the result of the Epilogue: God exists by two falls to a submission	PRESENTADOR 2: Y este el resultado de El Epílogo: por dos <i>falls</i> a una sumisión, Dios existe.	<i>Literal</i>

7.2. Estrategias de traducción del humor

TO	TM	Estrategias
RUSTIC: Eh, 'tis that.	RÚSTICO: Mmh. Pueh sí.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
RUSTIC: Nope, I live 'ere.	RÚSTICO: No, no, vivo aquí.	<i>Sin efecto especial</i>
RUSTIC: Ar.	RÚSTICO: Seh.	<i>Mismo elemento</i>
CITY GENT: Yes, yes of course, I thought so...only...er why are they up in the trees?	URBANITA: Sí, sí, está claro . ¿Y están subidas a los árboles?	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: A fair question and one that in recent weeks has been much on my mind.	RÚSTICO: Me he estado preguntando lo mismo estos últimos días	<i>Mismo tipo de elemento</i>
RUSTIC: It's my considered opinion that they're nesting.	RÚSTICO: He llegado a la conclusión de que anidan.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
CITY GENT: Nesting?	URBANITA: ¿Anidan?	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: Ar.	RÚSTICO: Seh.	<i>Mismo elemento</i>

RUSTIC: Ar. Exactly.	RÚSTICO: Seh, exacto.	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: Birds is the key to the whole problem.	RÚSTICO: Los pájaros son la clave del problema.	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: It's my belief that these sheep are laborin' under the misapprehension that they're birds.	RÚSTICO: Según mi opinión, estas ovejas están actuando bajo la presunción de que son pájaros.	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: Observe their behavior.	RÚSTICO: Observe su conducta.	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: Take for a start the sheeps' tendency to 'op about the field on their back legs.	RÚSTICO: Primero, es destacable su tendencia de caminar sobre las patas traseras.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
RUSTIC: Now witness their attempts to fly from tree to tree.	RÚSTICO: Además de sus intentos de volar de un árbol a otro.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
RUSTIC: Notice that they do not so much fly as...plummet.	RÚSTICO: Cabe subrayar que no vuelan, sino que se desploman.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
RUSTIC: Observe for example that ewe in that oak tree.	RÚSTICO: Mire, por ejemplo, esa oveja en el roble.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
RUSTIC: She is clearly trying to teach her lamb to fly.	RÚSTICO: Está intentando enseñar a su codero a volar.	<i>Sin efecto especial</i>
RUSTIC: Talk about the blind leading the blind.	RÚSTICO: Son ciegos guiando a ciegos.	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: Another fair question.	RÚSTICO: Curiosa pregunta.	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: One thing is for sure; a sheep is not a creature of the air.	RÚSTICO: Una cosa está clara: la oveja no es un animal de aire.	<i>Mismo elemento</i>

RUSTIC: They have enormous difficulty in the comparatively simple act of perchin'. As you see.	RÚSTICO: No tienen la anatomía necesaria para posarse en las ramas, como puede ver.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
RUSTIC: As for flight, its body is totally unadapted to the problems of aviation.	RÚSTICO: En cuanto al vuelo, su cuerpo no está adaptado para el proceso de aviación.	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: He's that most dangerous of animals, a clever sheep.	RÚSTICO: Es lo más peligroso de la granja, muy astuto.	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: He has realized that a sheep's life consists of standing around for a few months and then being eaten.	RÚSTICO: Se ha dado cuenta de que la vida de una oveja consiste en acabar en nuestros platos,	<i>Mismo tipo de elemento</i>
RUSTIC: And that's a depressing prospect for an ambitious sheep.	RÚSTICO: un futuro muy deprimente para tanta ambición.	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: He's patently hit on the idea of escape.	RÚSTICO: Se ha aferrado con decisión a la idea / de escapar.	<i>Mismo elemento</i>
RUSTIC: Because of the enormous commercial possibilities should he succeed.	RÚSTICO: Porque tiene enormes posibilidades si se lanza hoy al mercado.	<i>Mismo elemento</i>
ANNOUNCER: And what exactly are the commercial possibilities of ovine aviation?	PRESENTADOR 1: ¿Cuáles son las posibilidades de la aviación ovina en el mercado?	<i>Mismo elemento</i>

FIRST FRENCHMAN: Nous avons, dans la tête, le cabine.	FRANCÉS 1: Nous avons, dans la tête, le cabine.	<i>Mismo elemento</i>
FIRST FRENCHMAN: Ici, on se trouve le petit capitaine Anglais, Monsieur Trubshawe.	FRANCÉS 1: Ici, on se trouve le petit capitaine Anglais, Monsieur Trubshawe.	<i>Mismo elemento</i>
FIRST FRENCHMAN: Maintenant, je vous présente mon collègue, le pouf célèbre, Jean-Brian Zatapathique.	FRANCÉS 1: Maintenant, je vous présente mon collègue, le pouf célèbre, Jean-Brian Zatapathique.	<i>Mismo elemento</i>
SECOND FRENCHMAN: Maintenant, le mouton, le landing, les wheels, bon.	FRANCÉS 2: Maintenant, le mouton, le landing, les ruedas, bon.	<i>Mismo elemento</i>
SECOND FRENCHMAN: De la machine, de la avion, de la pe-pe-pe, de la uh-uh-uh, peee, de la derrière de botton, bo-bon-bon	FRANCÉS 2: (BALBUCEA) De la machine, de la avion, de la pe-pe-pe, de la uh-uh-uh, peee, de la derrière de botton, bo-bon-bon	<i>Mismo elemento</i>
SECOND FRENCHMAN: Ah, chuc-chuc-chuc.	FRANCÉS 2: Ah, chuc-chuc-chuc.	<i>Mismo elemento</i>
SECOND FRENCHMAN: Mais, où sont les equipage?	FRANCÉS 2: Mais, où sont les equipage	<i>Compensación</i>
SECOND FRENCHMAN: Où est les voyageurs?	FRANCÉS 2: Où est les voyageurs?	<i>Mismo elemento</i>
SECOND FRENCHMAN: Gaspar.	FRANCÉS 2: Gaspar	<i>Mismo elemento</i>
FIRST FRENCHMAN: Prèmier classe, seconde, troisième.	FRANCÉS 1: Prèmier classe, seconde, troisième	<i>Mismo elemento</i>

FIRST FRENCHMAN: Et maintenant, qu'on a la , que la , que la , demonstration, fantastique.	FRANCÉS 1: Et maintenant, qu'on a la , que la , que la , demonstration, fantastique	<i>Mismo elemento</i>
FIRST FRENCHMAN: Ici, avec moi, un deux, trois.	FRANCÉS 1: Ici, avec moi, un deux, trois	<i>Mismo elemento</i>
FIRST PEPPERPOT: Oh yes, we get a lot of French people round here.	CHAPMAN PEPPERPOT: Muchos franceses pasan por aquí.	<i>Mismo elemento</i>
FORTH PEPPERPOT: All over yes.	JONES PEPPERPOT: Todos los días.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
FIRST PEPPERPOT: Oh very well.	CHAPMAN PEPPERPOT: ¡Ay, muy buena!	<i>Mismo tipo de elemento</i>
FORTH PEPPERPOT: Me too.	JONES PEPPERPOT: Me llevo bien.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
THIRD PEPPERPOT: So does MS Ape	PALIN PEPPERPOT: Y yo también.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
FIRST PEPPERPOT: Oh yes I like them.	CHAPMAN PEPPERPOT: ¡Sí, sí!	<i>Mismo tipo de elemento</i>
FIRST PEPPERPOT: I mean, they think well don't they?	CHAPMAN PEPPERPOT: Hay que decir que son muy buenos pensadores	<i>Mismo elemento</i>
FIRST PEPPERPOT: I mean, be fair - Pascal.	CHAPMAN PEPPERPOT: Como, por ejemplo, Pascal.	<i>Mismo elemento</i>
SECOND PEPPERPOT: Blaise Pascal.	CLEESE PEPPERPOT: ¡Viva Pascal!	<i>Mismo elemento</i>
FORTH PEPPERPOT: Jean-Paul Sartre.	JONES PEPPERPOT: Jean-Paul Sartre.	<i>Mismo elemento</i>
FIRST PEPPERPOT: Yes, Voltaire.	CHAPMAN PEPPERPOT: Sí. ¡Voltaire!	<i>Mismo elemento</i>
SECOND PEPPERPOT: René Descartes.	CLEESE PEPPERPOT: René Descartes.	<i>Mismo elemento</i>

CAPTION: I think, therefore I exist!	INSERTO: Pienso luego existo.	<i>Mismo elemento</i>
ANNOUNCER: And now for something completely different, a man with three buttocks.	PRESENTADOR 1: Cambiando completamente de tema, un hombre con tres nalgas.	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: I have with me, Mr Arthur Frampton, who has...	ENTREVISTADOR 2: Hoy os presento a Arthur Frampton, que tiene...	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: Mr. Frampton, I understand that you...er...as it were...have er...well, let me put it another way...	ENTREVISTADOR 2: Señor Frampton, entiendo que usted tiene, por así decirlo, esto... eh... cómo decirlo...	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: I believe Mr. Frampton that whereas most people have - er - two...two...you...you.	ENTREVISTADOR 2: Creo, señor Frampton, que, mientras los demás tenemos, eh..., dos..., dos..., su..., su.	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: Ah yes, yes I see...Um, Are you quite comfortable?	ENTREVISTADOR 2: Ah, sí, claro. Eh... ¿Está cómodo?	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: Er, Mr. Frampton... vis-à-vis...your...rump.	ENTREVISTADOR 2: Eh... Señor Frampton... vis-à-vis, su pompis.	<i>Mismo elemento</i>
FRAMPTON: I beg your pardon?	FRAMPTON: ¿Perdón, qué?	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: Er, your rump.	ENTREVISTADOR 2: Pompis.	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: Your posterior... derriere... sit upon ...Buttocks.	ENTREVISTADOR 2: Su... pandero... trasero... posaderas... nalgas.	<i>Mismo elemento</i>

FRAMPTON: Oh, me bum!	FRAMPTON: ¡Ah, mi culo!	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: Well Mr. Frampton I understand Mr Frampton, you have a... 50% bonus in the...in the region of what you said.	ENTREVISTADOR 2: Bueno, señor Frampton, entiendo que tiene un... eh... plus de bonificación en la... zona que ha mencionado.	<i>Mismo elemento</i>
FRAMPTON: I got three cheeks.	FRAMPTON: Tres nalgas.	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: Well...we were wondering, Mr Frampton, if you...could...see your way clear...	ENTREVISTADOR 2: Pues, nos preguntábamos, señor Frampton, si haría el favor de permitirnos...	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: Er, nothing, nothing at all, sir.	ENTREVISTADOR 2: Eh... Nada, nada, no se preocupe, señor.	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: We were wondering if you could see your way clear...to giving us...a quick... a quick... visual...	ENTREVISTADOR 2: Nos preguntábamos si nos permitiría una rápida, eh... una rápida ojeada.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
INTERVIEWER: Mr Frampton, will you take your trousers down?	ENTREVISTADOR 2: Señor Frampton, ¿se bajaría los pantalones?	<i>Mismo elemento</i>
FRAMPTON: I'm not taking me trousers down on television. Who do you think I am?	FRAMPTON: No me quitaré los pantalones en la televisión.	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: It's perfectly easy for somebody just to come along here to the BBC	ENTREVISTADOR 2: Debe de ser muy fácil para usted venir a la BBC	<i>Mismo elemento</i>

INTERVIEWER: simply claiming that they have a little to spare in the booty department.	ENTREVISTADOR 2: jactándose de tener un supuesto trasero dividido en tres partes	<i>Compensación</i>
INTERVIEWER: But the point is Mr. Frampton... our viewers need proof.	ENTREVISTADOR 2: La cuestión, señor Frampton, es que necesitamos pruebas.	<i>Mismo elemento</i>
FRAMPTON: I've been on Persian Radio...Get off!	FRAMPTON: He estado en la radio persa	<i>Mismo elemento</i>
FRAMPTON: We go cycling together.	FRAMPTON: Hacemos ciclismo juntos.	<i>Mismo elemento</i>
FIGGIS: Strewth!	FIGGIS: ¡Jolines!	<i>Mismo tipo de elemento</i>
ANNOUNCER: And now for something completely the same - a man with three buttocks.	PRESENTADOR 1: Cambiando completamente de tema, un hombre con tres nalgas.	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: Didn't we do this just now?	ENTREVISTADOR 2: ¿No hemos pasado ya por esto?	<i>Mismo elemento</i>
FRAMPTON: I thought it was the continental version.	FRAMPTON: Pensaba que era una toma falsa.	<i>Otro elemento</i>
ANNOUNCER: And now for something completely different, a man with three noses.	PRESENTADOR 1: Cambiando completamente de tema, un hombre con tres narices.	<i>Mismo elemento</i>
ANNOUNCER: Two noses?	PRESENTADOR 1: ¿Dos narices?	<i>Mismo elemento</i>
COMPÈRE: Ladies and gentlemen isn't she just great eh, wasn't she just great.	PRESENTADOR 2: Señoras y señores, vaya actuación, ¿no? Simplemente impresionante.	<i>Sin efecto especial</i>

COMPÈRE: Ha, ha, ha, and she can run as fast as she can sing, ha, ha, ha.	PRESENTADOR 2: Y eso que no lo han visto todo.	<i>Sin efecto especial</i>
COMPÈRE: And I'm telling you - 'cos I know.	PRESENTADOR 2: Créedme, sé muy bien lo que digo .	<i>Sin efecto especial</i>
COMPÈRE: Ladies and gentlemen, my very great privilege to introduce Arthur Ewing, and his musical mice.	PRESENTADOR 2: Señoras y señores, tengo el honor de presentarles a Arthur Ewing y sus roedores cantores.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
EWING: Mice which have been painstakingly trained over the past few years, to squeak at a selected pitch.	EWING: Estos roedores han sido duramente entrenados durante los últimos años para chillar en un tono concreto.	<i>Mismo elemento</i>
EWING: This is E sharp... and this one is G.	EWING: Este es si bemol, y este de aquí es sol.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
EWING: Noe these mice are so arranged upon this rack, that when played in the correct order they will squeak 'The Bells of St Mary's'.	EWING: Estos ratones están colocados de tal manera que, tocando en el orden correcto, cantarán “Ya se van los pastores”.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
EWING: Ladies and gentlemen, I give you on the mouse organ 'The Bells of St Mary's'.	EWING: Señoras y señores, prepárense para escuchar hoy a los roedores cantores.	<i>Compensación</i>
COUNSELLOR: And good morning to you madam.	TERAPEUTA: Buenos días, preciosa.	<i>Mismo tipo de elemento</i>

COUNSELLOR: And what is the name of your ravishing wife?	TERAPEUTA: ¿Y el nombre de esta belleza de mujer?	<i>Mismo tipo de elemento</i>
COUNSELLOR: It's something to do with moonlight - it goes with her eyes - it's soft and gentle, warm and yeilding,	TERAPEUTA: Seguro que tiene que ver con la luna, pega con sus ojos, es suave, reconfortante y dulce.	<i>Mismo elemento</i>
COUNSELLOR: Deeply lyrical and yet tender and frightened like a tiny whit rabbit.	TERAPEUTA: Poético, pero tierno y aterrado, como un conejito silvestre.	<i>Mismo elemento</i>
PEWTEY: It's Deirdre.	PEWTEY: Es Deidre.	<i>Mismo elemento</i>
PEWTEY: Deirdre, that's my wife, has always been a jolly good companion to me and I never particularly anticipated any marital strife.	PEWTEY: Deidre, mi esposa, siempre ha sido la alegría de mi vida y nunca se había mostrado disgustada.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
PEWTEY: Indeed the very idea of consulting a professional marital adviser has always been of the greatest repugnance to me although far be it from me to impugn the nature of your trade or profesión.	PEWTEY: Es más, jamás se me habría ocurrido tener que acudir a terapia matrimonial, siempre me ha parecido indignante, sin ánimo de ofender a su valiosa profesión.	<i>Mismo elemento</i>
COUNSELLOR: Do go on.	TERAPEUTA: Continúe.	<i>Mismo elemento</i>

<p>PEWTEY: Well, as I say, we've always been good friends, sharing the interests, the gardening and so on, the model aeroplanes, the sixpenny bottle for the holiday money, and indeed twice a month settling down in the evenings doing the accounts, something which, er, Deirdre, Deirdre that's my wife, er, particularly looked forward to on account of her feet.</p>	<p>PEWTEY: Bueno, como decía, teníamos una buena relación, compartíamos los mismos intereses, la jardinería, la colección de figuras y, claro está, quedarnos sentados las tardes haciendo contabilidad, algo que Deidre. Deidre, esa es mi esposa. Eh, a ella siempre le ha gustado la contabilidad.</p>	<p><i>Mismo tipo de elemento</i></p>
<p>PEWTEY: I should probably have said at the outset that I'm noted for having something of a sense of humour, although I have kept myself very much to myself over the last two years.</p>	<p>PEWTEY: También debo decir que tengo un sentido del humor bastante envidiable, aunque me he estado reservando para ocasiones mejores durante los últimos años.</p>	<p><i>Mismo elemento</i></p>

<p>PEWTEY: Notwithstanding, as it were, and it's only as comparatively recently that I began to realize - well, er perhaps realize is not the correct word, er, imagine, imagine, that I was not the only thing in her life.</p>	<p>PEWTEY: Pero hace relativamente poco he empezado a darme cuenta... Bueno, eh... tal vez no sea ese el término correcto. Eh, sentir... He empezado a sentir que no soy el único en su vida.</p>	<p><i>Mismo tipo de elemento</i></p>
<p>PEWTEY: Her behaviour did seem at the time to me, who after all was there to see, to be a little odd..</p>	<p>PEWTEY: Su comportamiento me parece, personalmente, desde mi punto de vista, un poquito raro.</p>	<p><i>Mismo elemento</i></p>
<p>PEWTEY: Well yes - at first, frankly yes.</p>	<p>PEWTEY: Sí, sí, sí. Sinceramente, sí.</p>	<p><i>Mismo elemento</i></p>
<p>PEWTEY: I'm not by nature a suspicious person - far from it - though in fact I have something of a reputation as an after-dinner speaker, if you take my meaning....</p>	<p>PEWTEY: No soy normalmente desconfiado, más bien al contrario. Suelo darlo todo en las fiestas, si es que me entiende.</p>	<p><i>Mismo tipo de elemento</i></p>
<p>PEWTEY: Anyway, as I said, I decided to face up to the facts and stop beating about the bush or I'd never look myself in the bathroom mirror again.</p>	<p>PEWTEY: En fin, he decidido confrontar los hechos y dejar de echarme atrás para poder mirarme al espejo con dignidad. Y bueno...</p>	<p><i>Mismo tipo de elemento</i></p>
<p>COUNSELLOR: Er, look would you mind running along for ten minutes?</p>	<p>TERAPEUTA: ¿Bueno, le importaría largarse unos diez minutos?</p>	<p><i>Mismo elemento</i></p>

PEWTEY: Yes, well that's p'raps the best things.	PEWTEY: Sí, puede que sea lo mejor.	<i>Mismo elemento</i>
PEWTEY: You've certainly put my mind at rest on one or two points, there.	PEWTEY: Sin duda me ha reordenado la cabeza en unos cuantos aspectos de esos.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
SOUTHENER: Now wait there stranger.	VAQUERO: Detente, forastero.	<i>Mismo elemento</i>
SOUTHENER: A man can run and run for year after year until he realizes that what he's running from...is hisself.	VAQUERO: Un hombre puede correr y correr, año tras año, hasta que se de cuenta de que solo está huyendo de sí mismo.	<i>Mismo elemento</i>
PEWTEY: Gosh.	PEWTEY: ¡Ostras!	<i>Mismo tipo de elemento</i>
SOUTHENER: A man's got to do what a man's got to do, and there ain't no sense in runnin'.	VAQUERO: Un hombre tiene que enfrentarse a sus problemas, y no tiene sentido huir.	<i>Mismo elemento</i>
SOUTHENER: Now you gotta turn, and you gotta fight, and you gotta hold your head up high.	VAQUERO: Tienes que volver, y luchar por lo tuyo y mantenerte firme.	<i>Mismo elemento</i>
SOUTHENER: Now you go back in there my son and be a man.	VAQUERO: Ahora, vuelve ahí, hermano, y sé un hombre.	<i>Mismo elemento</i>
SOUTHENER: Walk tall.	VAQUERO: Muestra lo que vales.	<i>Mismo elemento</i>
PEWTEY: Yes, I will.	PEWTEY: ¡Sí! ¡Oh, eso haré!	<i>Mismo elemento</i>
PEWTEY: I've been pushed around long enough.	PEWTEY: ¡Engañado durante tanto tiempo!	<i>Mismo tipo de elemento</i>
PEWTEY: This is it.	PEWTEY: ¡Ya basta!	<i>Mismo tipo de elemento</i>

PEWTEY: This is your moment Arthur Pewtey - this is it Arthur Pewtey.	PEWTEY: Este es tu momento, Arthur Pewtey, allá vamos, Arthur Pewtey	<i>Mismo elemento</i>
PEWTEY: At last you're a man!	PEWTEY: ¡Muestra que eres un hombre!	<i>Mismo tipo de elemento</i>
COUNSELLOR: Go away	TERAPEUTA: Que te vayas.	<i>Mismo elemento</i>
PEWTEY: Right, right.	PEWTEY: Vale, vale.	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: So much for pathos.	VOZ 1: Basta ya de pathos.	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: Jimmy Greaves		<i>Sin efecto especial</i>
VOICE OVER: These historic pictures of Queen Victoria, taken in 1880 at Osborne show the Queen with Gladstone.	NARRADOR: Estas imágenes históricas de la reina Victoria, grabadas en 1880 en Osborne, muestran a su majestad con el primer ministro Gladstone.	<i>Mismo elemento</i>
VOICE OVER: The commentary, recorded on the earliest wax cylinders, is spoken by Alfred Lord Tennyson, the Poet Laureate.	NARRADOR: El comentario, grabado en uno de los primeros fonógrafos, está proporcionado por Lord Alfred Tennyson, el poeta laureado.	<i>Mismo elemento</i>
TENNYSON: Well hello, it's the wacky Queen again!	TENNYSON: ¡Hola a todos! Pero si es la reina de las locuras.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
TENNYSON: And who's the other fella?	TENNYSON: ¿Y quién la acompaña?	<i>Sin efecto especial</i>
TENNYSON: And when these two way-out wacky characters get together there's fun a-plenty.	TENNYSON: Cuando estos dos locos se juntan, la diversión no para nunca.	<i>Mismo tipo de elemento</i>

TENNYSON: And uh-oh! There's a hosepipe!	TENNYSON: Y, oh-oh. Una manguera,	<i>Mismo elemento</i>
TENNYSON: This means trouble for somebody!	TENNYSON: esto significa que alguien se la va a llevar.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
TENNYSON: Uh-oh, Charlie Gardener's fallen for that old trick.	TENNYSON: Oh-oh, el jardinero se ha dejado engañar.	<i>Sin efecto especial</i>
TENNYSON: The Queen has put him in a <i>heap</i> of trouble!	TENNYSON: La reina le ha dejado con un <i>montón</i> de problemas.	<i>Mismo elemento</i>
TENNYSON: Uh-oh that's one in the eye for Willie!	TENNYSON: Oh-oh, también va al ojo de Willie.	<i>Mismo elemento</i>
TENNYSON: Well, doggone it, where's the water?	TENNYSON: Vaya, ¿dónde estará el agua	<i>Sin efecto especial</i>
TENNYSON: Uh-oh there it is, all over his face!	TENNYSON: Oh-oh, ahí está, por toda su cara.	<i>Mismo elemento</i>
TENNYSON: Uh-oh there's the PM coming back for more.	TENNYSON: Oh-oh, el primer ministro ha vuelto a por más.	<i>Mismo elemento</i>
TENNYSON: And he certainly gets it!	TENNYSON: Y lo ha conseguido.	<i>Mismo elemento</i>
TENNYSON: Well, that's one way to get the housework done!	TENNYSON: ¡Vaya manera de hacer las tareas de casa	<i>Mismo tipo de elemento</i>
DAD: Aye, and about bloody time if you ask me.	PAPÁ: Ya era hora de que apareciera, hostia.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
DAD: All right, woman, all right I've got a tongue in my head - I'll do 'talkin'.	PAPÁ: Bueno, bueno, mujer, no hables por mí, me apaño solito.	<i>Sin efecto especial</i>

DAD: Is that what they're wearing up in Yorkshire now?	PAPÁ: ¿Así es cómo vestís en las cuencas?	<i>Mismo tipo de elemento</i>
KEN: It's all I've got apart from the overalls.	KEN: No iba a venir con el mono de la mina.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
DAD: What the bloody hell's tungsten carbide drills?	PAPÁ: ¿Qué narices es carburo de wolframio?	<i>Mismo elemento</i>
DAD: 'It's something they use in coal-mining, father'.	PAPÁ: ‘‘Es algo que se usa en las minas de carbón’’	<i>Mismo elemento</i>
DAD: You're all bloody fancy talk since you left London.	PAPÁ: Te has vuelto muy pomposo desde que te fuiste.	<i>Sin efecto especial</i>
MUM: His new play opens at the National Theatre tomorrow.	MAMÁ: Su obra se estrena mañana en el Teatro Nacional.	<i>Mismo elemento</i>
DAD: What do you know about it?	PAPÁ: ¡No tienes ni idea	<i>Mismo elemento</i>
DAD: What do you know about getting up at five o'clock in t'morning to fly to Paris...	PAPÁ: No sabes qué es levantarse a las cinco de la mañana para volar a París...	<i>Mismo elemento</i>
DAD: back at the Old Vic for drinks at twelve,	PAPÁ: volver a las doce para tomarte unas cañas,	<i>Compensación</i>
DAD: sweating the day through press interviews, television interviews	PAPÁ: pasar el día de entrevista a entrevista	<i>Sin efecto especial</i>

DAD: and getting back here at ten to wrestle with the problem of a homosexual nymphomaniac drug-addict involved in the ritual murder of a well known Scottish footballer.	PAPÁ: y volver a casa a las diez para tener que lidiar con el homosexual drogadicto involucrado en el asesinato de un famoso futbolista.	<i>Mismo elemento</i>
DAD: That's a full working day, lad, and don't you forget it!	PAPÁ: ¡Eso sí que es una jornada laboral completa, que no se te olvide!	<i>Mismo elemento</i>
DAD: Aye, 'ampstead wasn't good enough for you, was it?	PAPÁ: Ay, Londres no era lo suficiente para ti.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
DAD: You had to go poncing off to Barnsley, you and yer coal-mining friends.	PAPÁ: Te fuiste a perder a Barnsley, tú y tus amigos mineros.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
KEN: Coal-mining is a wonderful thing father, but it's something you'll never understand.	KEN: La minería es algo precioso, papá. Pero es algo que nunca entenderás.	<i>Mismo elemento</i>
MUM: You know what he's like after a few novels.	MAMÁ: Sabes cómo se pone tras unas novelas.	<i>Mismo elemento</i>
DAD: You tit!	PAPÁ: ¡Ca-gón!	<i>Mismo tipo de elemento</i>
KEN: Your head's addled with novels and poems, you come home every evening reeling of Chateau La Tour...	KEN: Demasiadas novelas y poemas, llegas todas las tardes dando vueltas sin parar.	<i>Sin efecto especial</i>

KEN: She's worn out with meeting film stars, attending premieres and giving gala luncheons...	KEN: Está agotada de quedar con estrellas de cine, ver estrenos y servir comidas de gala.	<i>Mismo elemento</i>
DAD: I've had more gala luncheons than you've had hot dinners!	PAPÁ: He tenido más comidas de gala de lo que tú cenas.	<i>Mismo elemento</i>
MUM: Oh, it's his writer's cramp!	MAMÁ: Espasmo del escritor.	<i>Mismo elemento</i>
KEN: One day you'll realize there's more to life than culture... There's dirt, and smoke, and good honest sweat!	KEN: Hay más cosas en la vida que cultura. También hay suciedad, polvo, humo y sudor.	<i>Mismo elemento</i>
DAD: You ... LABOURER!	PAPÁ: ¡Sucio obrero!	<i>Mismo elemento</i>
MAN: And now for something completely different ... a man with three buttocks...	VECINO: Cambiando completamente de tema, un hombre con tres nalgas.	<i>Mismo elemento</i>
MUM AND DAD: We've done that!	MAMÁ Y PAPÁ: Eso ya salió.	<i>Mismo elemento</i>
MAN: A man with nine legs.	VECINO: Un hombre con nueve piernas.	<i>Mismo elemento</i>
VOICE OVER: He ran away.	HOMBRE PLATÓ: Se ha escapado.	<i>Mismo elemento</i>
MAN: Er ... a Scotsman on a horse!	VECINO: Eh... un escocés a caballo.	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: THE EPILOGUE A QUESTION OF BELIEF'	INSERTO: EL EPÍLOGO UNA CUESTIÓN DE FE	<i>Mismo elemento</i>

<p>INTERVIEWER: On the programme this evening we have Monsignor Edward Gay, visiting Pastoral Emissary of the Somerset Theological College and author of a number of books about belief, the most recent of which is the best seller 'My God'.</p>	<p>ENTREVISTADOR 2: Tenemos hoy en el programa a Monseñor Edward Gay, Pastor de la Universidad Teológica de Somerset y autor de numerosos libros sobre fe. Uno de los últimos fue el best seller <i>Dios mío</i>.</p>	<p><i>Mismo elemento</i></p>
<p>INTERVIEWER: And opposite him we have Dr Tom Jack: humanist, broadcaster, lecturer and author of the book 'Hello Sailor'.</p>	<p>ENTREVISTADOR 2: En el lado contrario tenemos al Doctor Tom Jack: humanista, locutor, profesor y autor del libro <i>Poséeme</i>.</p>	<p><i>Mismo tipo de elemento</i></p>
<p>INTERVIEWER: Tonight, instead of discussing the existence or non-existence of God, they have decided to fight for it.</p>	<p>ENTREVISTADOR 2: Hoy... hoy en lugar de, eh... debatir sobre la existencia o no existencia de Dios, han decidido que van a luchar por ello.</p>	<p><i>Mismo elemento</i></p>
<p>INTERVIEWER: The existence, or non-existence, to be determined by two falls, two submissions, or a knockout.</p>	<p>ENTREVISTADOR 2: La existencia o no existencia será decidida por dos <i>falls</i>, dos sumisiones o un nocaut.</p>	<p><i>Mismo elemento</i></p>
<p>MC: Introducing on my right in the blue corner, appearing for Jehovah - the ever popular Monsignor Eddie Gay.</p>	<p>MC: Aquí a mi derecha en la zona azul, testigo de Jehová, el famoso Monseñor Eddie Gay.</p>	<p><i>Mismo elemento</i></p>

MC: And on my left in the red corner - author of the books 'The Problems of Kierkegaard' and 'Hello Sailor' and visiting Professor of Modern Theological Philosophy at the University of East Anglia - from Wigan - Dr Tom Jack!	MC: Y a mi izquierda, en la zona roja: autor de <i>Los problemas de Kierkegaard</i> y <i>Poséeme</i> y Profesor de Filosofía Teológica Moderna en la Universidad del Este, de Wigan; Doctor Tom Jack.	<i>Otro elemento</i>
INTERVIEWER: Now Dr Jack's got a flying mare there. A flying mare there.	ENTREVISTADOR 2: El Doctor Jack ha usado el <i>flying mare</i> . <i>El flying mare</i> .	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: and this is going to be a full body slam. A full body slam, and he's laying it in there, and he's standing back.	ENTREVISTADOR 2: Y lo remata tirándole otra vez al suelo. Le ha dado fuerte pero parece que se levanta.	<i>Sin efecto especial</i>
INTERVIEWER: Oh my God!	ENTREVISTADOR 2: ¡Ay! ¡Dios mío!	<i>Mismo elemento</i>
Now, people of the country, I want to say a word about defacement of public property.	HOMBRE ANIMACIÓN: Estimados compatriotas, quisiera hablarles sobre la desfiguración de la propiedad pública.	<i>Mismo elemento</i>
Anyway, this sort of thing has to be stopped.	HOMBRE ANIMACIÓN: Sin lugar a dudas, esto tiene que parar.	<i>Mismo elemento</i>
Ebbing the destruction, defacement has got to be put to an end.	HOMBRE ANIMACIÓN: Hay que hacer algo contra la destrucción.	<i>Mismo elemento</i>

This country is not standing for vandals and hooligans running about.	HOMBRE ANIMACIÓN: Este país no va a ponerse de parte de vándalos y gamberros sin escrúpulos.	<i>Mismo elemento</i>
But for the moment, things will probably be a little loud.	HOMBRE ANIMACIÓN: De momento, la noticia se expandirá rápido... ¡Auch!	<i>Mismo elemento</i>
Oh, isn't he a lovely little? Oh, isn't he a lovely little? Oh, isn't he a lovely little?	ABUELA ANIMACIÓN: ¡Ay, qué criatura tan...! ¡Ay, qué criatura tan...! ¡Ay, qué criatura tan...!	<i>Mismo tipo de elemento</i>
CAPTION: HANDS OFF MICE	INSERTO: RATONES LIBRES	<i>Mismo tipo de elemento</i>
CAPTION: END DISCRIMINATION MICE IS NICE	INSERTO: NO DISCRIMINEN. LOS RATONES TIENEN CORAZONES	<i>Mismo tipo de elemento</i>
CAPTION: REPEAL!! ANTI-MOUSE LAWS NOW!	INSERTO: ¡¡ABOLICIÓN!! DE LAS LEYES ANTI-RATONES AHORA	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: HO HO HO! TRAPS MUST GO	INSERTO: EA, EA, LAS TRAMPAS FUERA	<i>Mismo tipo de elemento</i>
CAPTION: 'THE WORLD AROUND US'	INSERTO: EL MUNDO QUE NOS RODEA	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: POP STARS IN MOUSE SCANDAL	INSERTO: ESTRELLAS DEL POP EN ESCÁNDALO DE RATONES	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: PEER FACES RODENT CHARGES	INSERTO: FAMOSOS CON CARGOS DE ROEDOR	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: THE MOUSE PROBLEM	INSERTO: EL PROBLEMA DE LOS RATONES	<i>Mismo elemento</i>

CAPTION: MOUSE CLUBS ON THE INCREASE	INSERTO: AUMENTA EL NÚMERO DE CLUBES DE RATONES	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: SQUEAKERAMA	INSERTO: CHILLARAMA	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: The Little WHITE RODENT Room	INSERTO: El pequeño ROEDOR BLANCO Salón	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: EEK EEK SRIPTEASE Club	INSERTO: Iiic iiic club de estriptis.	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: Caerphilly a Gogo	INSERTO: Como un queso	<i>Otro elemento</i>
LINKMAN: This week 'The World Around Us' looks at the growing social phenomenon of Mice and Men.	PRESENTADOR 3: Hoy en El mundo que nos rodea hablaremos del fenómeno social del ratón y el humano.	<i>Mismo elemento</i>
LINKMAN: What makes a man want to be a mouse.	PRESENTADOR 3: ¿Qué hace que una persona quiera ser un ratón?	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: Well it's not a question of wanting to be a mouse...	SEÑOR A: Bueno, eh... no es algo tan simple como querer.	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: It just sort of happens to you.	SEÑOR A: Es algo que crece dentro de ti.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
MR. A: All of a sudden you realize... that's what you want to be.	SEÑOR A: Eh... un día, te das cuenta de que es lo que quieres ser.	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: And when did you first notice these... shall we say... tendencies?	ENTREVISTADOR 3: ¿Y cuándo empezaste a notar estas, digamos, tendencias?	<i>Mismo elemento</i>

MR. A: We had quite a lot to drink... and then some of the fellows there ... started handing ... cheese around ...	SEÑOR A: eh... nos emborrachamos bastante y luego algunos chavales empezaron a pasar queso por ahí.	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: And well just out of curiosity I tried a bit...	SEÑOR A: Y probé un poco, así por curiosidad.	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: Well some of them started dressing up as mice a bit...	SEÑOR A: Pues eh... algunos empezaron a disfrazarse de ratones, em...	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: And then when they'd got the costumes on they started ... squeaking	SEÑOR A: y luego, cuando se pusieron los disfraces, empezaron a chillar.	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: Well I was shocked.	SEÑOR A: Me quedé atónito.	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: But, er... gradually I came to feel that I was more at ease ... with other mice	SEÑOR A: Pero eh... poco a poco empecé a sentirme mejor en compañía de ratones.	<i>Mismo elemento</i>
LINKMAN: Although his real name is this: VOICE OVER: Arthur Jackson, 32 A, Milton Avenue, Hounslow, Middlesex.	PRESENTADOR 3: Pero este es su nombre real: VOZ 4: Arthur Jackson, 32 A, Avenida Milton, Hounslow, Middlesex.	<i>Mismo elemento</i>
LINKMAN: What is it that attracts someone like mr. A to this way of life?	PRESENTADOR 3: ¿Qué es lo que atrae a gente como él a esta forma de vida.	<i>Mismo elemento</i>
CAPTION: THE AMAZING KARGOL AND JANET	INSERTO: EL INCREÍBLE KARGOL Y JANET.	<i>Mismo elemento</i>

KARGOL: I myself have over seven hundred similar histories, all fully documented.	KARGOL: He tenido en consulta cientos de historias como esta, todas documentadas.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
KARGOL: Would you care to choose one?	KEN: ¿Le importaría escoger una?	<i>Mismo elemento</i>
KARGOL: Mr Arthur Aldridge of Leamington.	KARGOL: Señor Arthur Alridge de Leamington.	<i>Mismo elemento</i>
LINKMAN: Kargol, speaking as a psychiatrist as opposed to a conjuror...	PRESENTADOR 3: Kargol, hablando como psiquiatra, no como ilusionista,...	<i>Mismo elemento</i>
KARGOL: Well, we psychiatrist have found that over 8% of the population will always be mice,	KARGOL: Bueno, los psiquiatras hemos descubierto que más del ocho por ciento de la población siempre serán ratones.	<i>Mismo elemento</i>
KARGOL: I mean, after all, there's something of the mouse in all of us.	KARGOL: Después de todo, hay algo de roedor en cada uno de nosotros.	<i>Mismo elemento</i>
KARGOL: I mean, how many of us can honestly say that at one time or another he hasn't felt sexually attracted to mice.	KARGOL: ¿Quién puede decir honestamente que nunca jamás se ha sentido atraído sexualmente por un ratón?	<i>Mismo elemento</i>
KARGOL: I know I have.	KARGOL: Yo no puedo	<i>Mismo tipo de elemento</i>
KARGOL: I mean, most normal adolescents go through a stage of squeaking two or three times a day.	KARGOL: Y lo más normal durante la adolescencia es pasar por una fase dura de chillidos.	<i>Mismo elemento</i>

KARGOL: Most youngsters, on the other hand, some youngsters on the other hand, are attracted to it by its very illegality.	KARGOL: Por otro lado, algunos jóvenes están atraídos por su ilegalidad.	<i>Mismo elemento</i>
KARGOL: It's like murder - make a thing illegal and it acquires a mystique.	KARGOL: Como el asesinato: haz algo ilegal y se convertirá en algo místico.	<i>Mismo elemento</i>
KARGOL: Look at arson - I mean, how many of us can honestly say that at one time or another he hasn't set fire to some great public building.	KARGOL: Como incendiar. ¿Quién puede decir honestamente que nunca jamás ha incendiado algún buen edificio público?	<i>Mismo elemento</i>
KARGOL: I know I have.	KARGOL: Yo lo he hecho	<i>Mismo tipo de elemento</i>
KARGOL: The only way to bring the crime figures down is to reduce the number of offences - get it out in the open.	KARGOL: La única manera, la única manera de deshacerse de estos criminales es reducir el número de infracciones, que salgan a lucirse.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
KARGOL: I know I have.	KARGOL: Yo lo he hecho.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
LINKMAN: What a lot of people don't realize is that a mouse, once accepted, can fulfil a very useful role in society.	PRESENTADOR 3: Lo que poca gente ha considerado es que un ratón aceptado puede ser de gran utilidad para la sociedad.	<i>Mismo elemento</i>
LINKMAN: Indeed there are examples throughout history of famous men now known to have been mice.	PRESENTADOR 3: Durante la historia, ha habido varias figuras importantes que fueron ratones.	<i>Mismo elemento</i>

LINKMAN: And, of course, Hillaire Belloc.	PRESENTADOR 3: Y, además, Alan Poe.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
WINDOW CLEANER: I'd strangle them.	LIMPIADOR: Una buena paliza.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
STOCKBROKER: Well speaking as a member of the Stock Exchange I would suck their brains out with a straw, sell the widows and orphans and go into South American Zinc.	CORREDOR DE BOLSA: Pues, hablando como miembro de la Bolsa de valores, les sacaría todos los sesos con una pajita, eh... vendería sus acciones y me quedaría con la minería.	<i>Mismo tipo de elemento</i>
MAN: Yeh I'd, er, stuff sparrows down their throats, er, until the beaks stuck out through the, er, stomach walls.	HOMBRE CALLE 1: Ya. Yo les metería varios puñados de gorriones en la garganta, eh... hasta que sus picos lleguen al eh... estómago.	<i>Mismo elemento</i>
ACCOUNTANT: Oh well I'm a chartered accountant, and consequently too boring to be of interest.	CONTABLE: Bueno, yo soy contable y soy demasiado aburrido para generar interés.	<i>Mismo elemento</i>
VICAR: I feel that these poor unfortunate people should be free to live the lives of their own choice.	PASTOR: Yo creo que está pobre y desafortunada gente, debería ser libre de elegir la vida que quieren vivir.	<i>Mismo elemento</i>
PORTER: I'd split their nostrils open with a boat hook, I think.	PORTERO: Yo les partiría la nariz en dos con un ancla de barco.	<i>Mismo elemento</i>

MAN: Well I mean, they can't help it, can they? But, er, there's nothing you can do about it. So er, I'd kill 'em.	HOMBRE CALLE 2: Pues bueno, no pueden controlarlo, ¿no? Pero, eh..., no hay nada que podamos hacer. Así que los mataría.	<i>Mismo elemento</i>
VOICE OVER: 'HOSTILE'	VOZ MUJER: Hostil.	<i>Mismo elemento</i>
LINKMAN: But perhaps this is because so little is generally known of these mice men.	PRESENTADOR 3: Pero esto se debe a la desinformación que hay sobre estos roedores.	<i>Mismo elemento</i>
LINKMAN: We have some film now taken of one of the notorious weekend mouse parties, where these disgusting little perverts meet.	PRESENTADOR 3: Tenemos algunas imágenes inéditas de una fiesta típica de ratones, donde estos pervertidos se reúnen.	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: Well first of all you get shown to your own private hole in the skirting board...	SEÑOR A: Pues, lo primero es que te asignan tu agujero privado en el rodapié.	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: Then you put the mouse skin on...	SEÑOR A: Eh, luego, te pones la piel de ratón.	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: Then you scurry into the main room, and perhaps take a run in the wheel.	SEÑOR A: Eh... Luego, nos reunimos en el salón, y nos ponemos a correr en la rueda.	<i>Mismo elemento</i>
LINKMAN: The remainder of this film was taken secretly at one of these mouse parties by a BBC cameraman posing as a vole.	PRESENTADOR 3: Estas imágenes fueron grabadas sigilosamente en una fiesta de ratones por un cámara disfrazado de topillo.	<i>Mismo elemento</i>

MR. A: Well, er, then you steal some cheese, Brie or Camembert, or Cheddar or Gouda, if you're on the harder stuff.	SEÑOR A: Luego, pues, eh... robábamos unos quesos, Brie o Camemebert, o Cheddar o Gouda, si te iba lo más duro.	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: There's a big clock in the middle of the room, and about 12:50 you climb up it and then ...eventually, it strikes one... and you all run down.	SEÑOR A: Ahí hay un gran reloj en el medio de la sala y sobre la una menos diez lo trepábamos y, cuando llegaba la una, nos tirábamos al suelo.	<i>Mismo elemento</i>
MR. A: That's the farmer's wife.	SEÑOR A: Es la mujer del granjero.	<i>Mismo elemento</i>
LINKMAN: Perhaps we need to know more of these mice men before we can really judge them. Perhaps not. Anyway, our thirty minutes are up.	PRESENTADOR 3: Puede que necesitemos saber más sobre ellos antes de juzgarlos. Puede que no. Pero ya hemos acabado.	<i>Mismo elemento</i>
INTERVIEWER: And here is the result of the Epilogue: God exists by two falls to a submission	ENTREVISTADOR 2: Y este el resultado de El Epílogo: por dos <i>falls</i> a una sumisión, Dios existe.	<i>Mismo elemento</i>

7.3. Estrategias de traducción de las ECR

TO	TM	Estrategias
FIRST FRENCHMAN: Maintenant, je vous présente mon collègue, le pouf célèbre, Jean-Brian Zatapathique.	FRANCÉS 1: Maintenant, je vous présente mon collègue, le pouf célèbre, Jean-Brian Zatapathique.	<i>Retención</i>

SECOND FRENCHMAN: Gaspar.	FRANCÉS 2: Gaspar	<i>Retención</i>
FIRST PEPPERPOT: I mean, be fair - Pascal.	CHAPMAN PEPPERPOT: Como, por ejemplo, Pascal.	<i>Retención</i>
FORTH PEPPERPOT: Jean- Paul Sartre.	JONES PEPPERPOT: Jean- Paul Sartre.	<i>Retención</i>
FIRST PEPPERPOT: Yes, Voltaire.	CHAPMAN PEPPERPOT: Sí. ¡Voltaire!	<i>Retención</i>
SECOND PEPPERPOT: René Descartes.	CLEESE PEPPERPOT: René Descartes.	<i>Retención</i>
CAPTION: I think, therefore I exist!	INSERTO: Pienso luego existo.	<i>Equivalente oficial</i>
INTERVIEWER: It's perfectly easy for somebody just to come along here to the BBC	ENTREVISTADOR 2: Debe de ser muy fácil para usted venir a la BBC	<i>Retención</i>
FRAMPTON: I've been on Persian Radio...Get off!	FRAMPTON: He estado en la radio persa	<i>Generalización</i>
FRAMPTON: I thought it was the continental version.	FRAMPTON: Pensaba que era una toma falsa.	<i>Sustitución, paráfrasis situacional</i>
EWING: Noe these mice are so arranged upon this rack, that when played in the correct order they will squeak 'The Bells of St Mary's'.	EWING: Estos ratones están colocados de tal manera que, tocando en el orden correcto, cantarán “Ya se van los pastores”.	<i>Sustitución cultural</i>
EWING: Ladies and gentlemen, I give you on the mouse organ 'The Bells of St Mary's'.	EWING: Señoras y señores, prepárense para escuchar hoy a los roedores cantores.	<i>Omisión</i>

CAPTION: So much for pathos.	VOZ 1: Basta ya de pathos.	<i>Retención</i>
CAPTION: Jimmy Greaves		<i>Omisión</i>
VOICE OVER: These historic pictures of Queen Victoria, taken in 1880 at Osborne show the Queen with Gladstone.	NARRADOR: Estas imágenes históricas de la reina Victoria, grabadas en 1880 en Osborne, muestran a su majestad con el primer ministro Gladstone.	<i>Especificación, explicitación</i>
VOICE OVER: The commentary, recorded on the earliest wax cylinders, is spoken by Alfred Lord Tennyson, the Poet Laureate.	NARRADOR: El comentario, grabado en uno de los primeros fonógrafos, está proporcionado por Lord Alfred Tennyson, el poeta laureado.	<i>Retención</i>
DAD: Is that what they're wearing up in Yorkshire now?	PAPÁ: ¿Así es cómo vestís en las cuencas?	<i>Generalización</i>
DAD: You're all bloody fancy talk since you left London.	PAPÁ: Te has vuelto muy pomposo desde que te fuiste.	<i>Omisión</i>
MUM: His new play opens at the National Theatre tomorrow.	MAMÁ: Su obra se estrena mañana en el Teatro Nacional.	<i>Directa</i>
DAD: back at the Old Vic for drinks at twelve,	PAPÁ: volver a las doce para tomarte unas cañas,	<i>Sustitución, paráfrasis con transferencia del sentido</i>
DAD: Aye, 'ampstead wasn't good enough for you, was it?	PAPÁ: Ay, Londres no era lo suficiente para ti.	<i>Generalización</i>

DAD: You had to go poncing off to Barnsley, you and yer coal-mining friends.	PAPÁ: Te fuiste a perder a Barnsley, tú y tus amigos mineros.	<i>Generalización</i>
INTERVIEWER: The existence, or non-existence, to be determined by two falls, two submissions, or a knockout.	ENTREVISTADOR 2: La existencia o no existencia será decidida por dos <i>falls</i> , dos sumisiones o un nocaut.	<i>Equivalente oficial</i>
MC: And on my left in the red corner - author of the books 'The Problems of Kierkegaard' and 'Hello Sailor' and visiting Professor of Modern Theological Philosophy at the University of East Anglia - from Wigan - Dr Tom Jack!	MC: Y a mi izquierda, en la zona roja: autor de <i>Los problemas de Kierkegaard</i> y <i>Poséeme</i> y Profesor de Filosofía Teológica Moderna en la Universidad del Este, de Wigan; Doctor Tom Jack.	<i>Retención</i>
INTERVIEWER: Now Dr Jack's got a flying mare there. A flying mare there.	ENTREVISTADOR 2: El Doctor Jack ha usado el <i>flying mare</i> . <i>El flying mare</i> .	<i>Retención</i>
INTERVIEWER: And this is going to be a full body slam. A full body slam, and he's laying it in there, and he's standing back.	ENTREVISTADOR 2: Y lo remata tirándole otra vez al suelo. Le ha dado fuerte pero parece que se levanta.	<i>Sustitución, paráfrasis con transferencia del sentido</i>
LINKMAN: And, of course, Hillaire Belloc.	PRESENTADOR 3: Y, además, Alan Poe.	<i>Sustitución cultural</i>

INTERVIEWER: And here is the result of the Epilogue: God exists by two falls to a submission.	ENTREVISTADOR 2: Y este el resultado de El Epílogo: por dos <i>falls</i> a una sumisión, Dios existe.	<i>Equivalente oficial</i>
---	---	----------------------------