

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**Filozofická fakulta**

**Katedra romanistiky**

**La teoría del humor y la traducción del humor audiovisual  
en el largometraje La vida de Brian por Los Python**

**The theory of humor and audiovisual translation of humor  
in Monty Python's Life of Brian**

Bakalářská diplomová práce

Autor: Bc. Anna Morales

Vedoucí práce: Mgr. Radim Zámeč, Ph.D.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením pana Mgr. Radima Zámce, Ph.D. a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem pro vypracování práce použila.

V Olomouci dne 17. května 2018

**Anna Morales**

## **Agradecimientos**

A mi tutor, señor Mgr. Radim Zámeč, Ph.D. por su colaboración, inmensa paciencia y gran afabilidad durante el desarrollo de este proceso de tesis.

Además, me gustaría agradecer a mi novio Jan, mis hermanos Ester y Armando y a mis amigas Veronika y Simona su gran apoyo durante todo el proceso de la producción de esta tesis y su motivación siempre que lo necesitaba.

# ÍNDICE

1	Introducción.....	6
2	Definición de humor.....	7
2.1	Prefacio .....	7
2.2	Significado denotativo de humor .....	8
2.3	Humor verbal .....	12
2.3.1	Chiste .....	13
2.3.2	Juego de palabras .....	14
2.4	Humor audiovisual .....	14
3	Traducción audiovisual .....	19
3.1	Prefacio .....	19
3.2	Texto audiovisual.....	19
3.3	Traducción audiovisual .....	20
3.3.1	Subtitulación .....	21
3.3.2	Doblaje .....	22
3.4	Dificultades .....	23
4	Los Python.....	25
4.1	El humor de los Python.....	26
4.1.1	Sitcom .....	27
4.1.2	Sátira .....	29
4.1.3	Humor absurdo o surrealista .....	29
5	La vida de Brian – análisis de la película.....	31
5.1	Prefacio .....	31
5.2	La vida de Brian .....	31
5.3	Locaciones y tiempo .....	32
5.4	Nombres romanos .....	33
5.5	Canciones .....	34
5.5.1	Las traducciones propuestas.....	36

5.6	Títulos de las escenas .....	38
5.7	Escenas basadas en humor absurdo.....	39
5.7.1	Escenas 4 y 5: <i>Stonings: How to Find that Perfect Rock y Premature Ejection</i> .....	39
5.7.2	Escena 14: <i>Lucky Aliens</i> .....	41
5.8	Extractos con chistes culturales o históricos .....	42
5.8.1	Escena 10: <i>Before the Romans Things Were Smelly</i> .....	42
5.9	Extractos con juegos de palabras .....	43
5.9.1	Escena 3: <i>Jesus' Lack of Crowd Control on the Mount</i> .....	43
5.9.2	Escena 20: <i>Individualism Can't Beat a Good Crowd Riot</i> .....	44
5.10	Extractos con chistes lingüísticos .....	44
5.10.1	Escena 9: <i>Brian Learns to Conjugate</i> .....	45
5.10.2	Escena 13 y 25: <i>What's So Funny About Biggus Dickus? y Pilate's Speech Impediment Becomes a Pwoblem</i> .....	47
6	Conclusión.....	48
7	Bibliografía.....	51
	ANOTACE.....	57
	ANNOTATION .....	58

# 1 INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de fin de grado investiga sobre el tema de humor y sobre la traducción audiovisual del humor. En la última década en el ambiente hispánico, cada vez más investigadores concentran sus estudios sobre la traducción audiovisual de varios idiomas, aunque especialmente de inglés. El tema sigue siendo un rato, sobre todo en España, donde la traducción audiovisual ha sido muy poco estudiada. Otro tanto puede decirse sobre la traducción del humor audiovisual, que tampoco es un tema agotado. Con el presente trabajo queremos aunar e investigar estos dos campos señalados anteriormente.

La estructura de la tesis puede ser dividida en dos partes. En la primera parte examinamos varios enfoques teóricos hacia el humor, incluso las más importantes teorías y definiciones elaboradas a lo largo de los últimos siglos. Introducimos el concepto del humor en su significado más básico y examinamos las teorías de varios autores, investigadores, lingüistas y traductores. Porque el estudio de la teoría del humor es un asunto relativamente reciente que no se había considerado una actividad seria hasta los años 80 o 90 del siglo XX, creemos que es importante abordar el tema desde distintos puntos de vista. Entre los autores, sobre cuyos trabajos nos apoyamos y quienes rompieron el desinterés en los estudios del humor, podemos mencionar por ejemplo a W. Nash, H. Bergson, P. Zabalbeascoa, V. Raskin o J. V. Bečka.

La primera parte también caracteriza distintos tipos y formas de humor. Los tipos de humor, en cuales nos concentramos lo más, son el humor verbal y el humor audiovisual. En consecuencia con el humor audiovisual, nos interesamos también en la traducción audiovisual y en las dificultades que tal traducción conlleva.

En la segunda parte de este trabajo pretendemos analizar la traducción audiovisual del humor en el doblaje de la comedia *La vida de Brian* (1985) del grupo humorista británico Los Python y lo comparamos con la versión original *Monty Python's Life of Brian* (1979).

El comentario del doblaje se concentra en todos los aspectos de la película que puedan resultar humorísticos, es decir en la letra de las canciones, en los títulos de las escenas, etc., y no solo en los diálogos, es decir no solo en el humor verbal.

El análisis es ejecutado con el fin de comprobar si realmente el doblaje ha dejado de ser fiel a la versión original para no sacrificar la comicidad de la película en la lengua meta, e identificar como los traductores han llevado a cabo el efecto humorístico deseado. Nos gustaría subrayar que esta tesis no pretende traducir la versión original o crear un nuevo doblaje, sino averiguar sobre la versión doblada existente.

## 2 DEFINICIÓN DE HUMOR

### 2.1 Prefacio

Para empezar, es importante ser consciente de que hablar del *humor* y de su traducción es un tema bien resbaladizo y nuestra tesis es consciente de este problema. Su significado connotativo (como el significado de cada otra palabra abstracta) es remoto y en cada persona puede individualmente evocar una imagen diferente. Este significado muchas veces depende y surge de nuestro fondo cultural y familiar. Bergson afirma que *humor* es una cualidad innata que no existe fuera de la esfera de los seres humanos. Su teoría se basa en la noción de que el ser humano se ríe de cosas que «creó» o «inventó» el mismo. Además, menciona que muchos han denominado al ser humano «el animal que sabe reírse».<sup>1</sup> Esta teoría no fue presentada sólo por Bergson en su obra *La Risa*<sup>2</sup>, pero también por Raskin en su obra *Semantic Mechanisms of Humor*<sup>3</sup> y muchos otros. No obstante, estas teorías poco a poco quedan atrás y existen muchas pruebas científicas que los animales, y sobre todo los simios, perciben y producen *humor*.<sup>4</sup>

El estudio de la teoría de *humor* es un asunto relativamente reciente que no se había considerado una actividad seria hasta los años 80 o 90 del siglo XX. Este desinterés en la teoría y estudios del *humor* rompieron los autores como W. Nash (1985), H. Bergson (1900), P. Zabalbeascoa (1993) o V. Raskin (1994). Como menciona Fuentes Luque: «[...] la mayoría de los análisis sobre el humor se suelen centrar en los aspectos psicológicos, fisiológicos y sociológicos del humor, pero comparativamente se han dedicado muy pocos trabajos a abordar los aspectos lingüísticos o idiomáticos del humor».<sup>5</sup>

Puede ser que, por motivo de este persistente desinterés, en las últimas décadas el estudio del *humor* atrae atención especialmente entre los universitarios y los licenciados. Estos,

---

<sup>1</sup> Henri BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Éditions Alcan, 1924, 10.

<sup>2</sup> Henri BERGSON, *La risa*, trad. Amalia Aydée Raggio, Madrid: Altamira, S. A., 1985.

<sup>3</sup> Victor RASKIN, *Semantic Mechanisms of Humor*, Boston: D. Riedel, 1985.

<sup>4</sup> Jenny Z. QUEZADA ZEVALLOS y Lorena G. GADEA, «El sentido del humor: Más allá de la risa», en *Consensus*, vol. 20, núm. 1, 83-98, Lima: Grafimag S.R.L., 2015, 85.

<sup>5</sup> Adrián FUENTES LUQUE, *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*, Granada: Universidad de Granada, 2000, 23.

dedicando sus tesis doctorales al estudio del *humor* y a la traducción de *humor*, contribuyen a la teoría del *humor* que es constantemente en formación. Entre estos investigadores, quienes dedicaron sus estudios a esta problemática, podemos mencionar A. Fuentes Luque (2000), J. Vandaele (2002), S. M. Hernández Muñoz (2008) o G. Padilla Castillo y P. Requeijo Rey (2010).

Los siguientes apartados presentan las teorías y definiciones propuestas por los autores ya mencionados, pero también por algunos lingüistas o críticos literarios checos, quienes contribuyeron a la teoría del *humor*. Entre estos autores pertenecen Jan Mukařovský y Josef V. Bečka.

Sin embargo, tengan en consideración que el objetivo de este capítulo no es presentar una relación exhaustiva y cronológica de la teoría y de la clasificación de *humor*, sino presentar unas cuantas tendencias y términos que nos ayudarán a la hora del análisis.

## 2.2 Significado denotativo de humor

Como menciona Martínez Sierra en su tesis doctoral, «hasta hace relativamente poco tiempo, el estudio del humor no se había considerado una actividad seria». <sup>6</sup> Por lo tanto creemos que a comienzos de esta tesis es importante presentar y explicar el significado denotativo de *humor*.

En el *Diccionario de la lengua española* (más adelante DLE) la *Real Academia Española* (más adelante RAE) nos ofrece las definiciones subsiguientes <sup>7</sup> de la palabra *humor*:

---

<sup>6</sup> Juan J. MARTÍNEZ SIERRA, *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson.*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, 187.

<sup>7</sup> Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, «humor», en *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa, 2014. [dle.rae.es/?id=KpO2OpY](http://dle.rae.es/?id=KpO2OpY), [consulta: 29/04/2018]

## humor

Del lat. *humor*, -ōris 'líquido', 'humor del cuerpo humano'.

1. *m.* Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente.
2. *m.* Jovialidad, agudeza. *Hombre de humor.*
3. *m.* Disposición en que alguien se halla para hacer algo.
4. *m.* Buena disposición para hacer algo. *¡Qué humor tiene!*
5. *m.* **humorismo** (|| modo de presentar la realidad).
6. *m.* Cada uno de los líquidos de un organismo vivo.
7. *m.* *Psicol.* Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo.

El concepto y término *humor* proviene del latín y desde el principio está conectado con el ser humano, desde su lado físico y espiritual. En la antigüedad, el *humor* fue el término para «la humedad» y «los líquidos de un organismo vivo», determinando el temperamento de una persona, lo que también es el significado presentado por el DLE: «genio», «índole». El término consiguió su carácter cómico durante la época del Renacimiento y del Barroco.

En el «*Diccionario de la lengua checa*»<sup>8</sup> el *humor*<sup>9</sup> tiene dos entradas. Las definiciones de las dos entradas están conformes con las definiciones presentadas por el DLE. La primera entrada define el *humor* como «buen y alegre ánimo o divertimento con la tendencia de bromas o de bondadoso cachondeo». La segunda entrada determina el significado de *humor* como «el líquido tisular, el líquido corporal». En español, el significado para los «líquidos de un organismo vivo», se aplica todavía, en checo no.

Uno de los primeros teóricos quienes escribieron sobre *humor* y *comedia* fue Aristóteles, el filósofo y científico greco. En su obra *Poética* define la *comedia* de la siguiente manera:

La comedia es, tal como dijimos, imitación de personas de baja estofa, pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo. Efectivamente, lo cómico es un defecto y una fealdad que no contiene

---

<sup>8</sup> En original «Slovník spisovného jazyka českého».

<sup>9</sup> Bohuslav HAVRÁNEK, «humor», en *Slovník spisovného jazyka českého*, Praha: Academia, 2011. [ssjc.ujc.cas.cz](http://ssjc.ujc.cas.cz), [consulta: 29/04/2018]

ni dolor ni daño, del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor.<sup>10</sup>

En otras palabras, el *humor* es producido gracias a la imitación, utilizando la combinación de *humor verbal* y *humor gestual*. El *humor gestual*, talmente como la imitación, parodia de una forma excesiva las acciones humanas, lo feo, lo defectivo, lo mal visto por la sociedad o lo, que no corresponde a los códigos culturales.

Jeroen Vandaele de la Universidad de Oslo en su trabajo *Humor in translation* define el *humor* como algo que produce el entretenimiento, alegría, una sonrisa espontánea y risa. Vandaele también subraya que la risa no tiene necesidad de mente humana desarrollada porque la risa es uno de los primeros sonidos que el ser humano (el bebé) produce.<sup>11</sup>

La teoría de *humor* fue elaborada también en los círculos lingüísticos checos, concretamente por Josef V. Bečka y por Jan Mukařovský. El crítico literario y teórico checo Jan Mukařovský define lo cómico o el *humor* como «un conjunto de fenómenos que producen la risa. La risa no es el signo de lo cómico, sino un síntoma».<sup>12</sup>

Según Bečka<sup>13</sup> dividimos el *humor* en tres grupos: *humor situacional*, *humor verbal* y *humor mental (del pensamiento)*. Aunque los tres grupos diferencian uno del otro en forma y en efecto, raramente nos encontramos puramente con la aplicación de uno o de otro, si no, muchas veces nos encontramos con una combinación de los tres grupos mencionados. Por lo tanto, la línea entre los tres tipos es muy fina y a veces hasta invisible.

- a) *humor situacional* no es nada más que una situación cómica descrita a manera sugestiva y con animación
- b) *humor verbal* usa solamente los recursos verbales y le encontramos muchas veces en combinación de los dos tipos restantes

---

<sup>10</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Alicia Villar Lecumberri, Madrid: Alianza Editorial, 2013, 45.

<sup>11</sup> Jeroen VANDAELE, «Humor in translation», en *Handbook of translation studies*, Oslo: John Benjamins, 2010, 147.

<sup>12</sup> *Ottův slovník naučný nové doby*, vol. 3, tomo 1, Praha: J. Otto, 661, 1934.

<sup>13</sup> Josef V. BEČKA, «Komika a humor v jazyce», en *Naše řeč*, vol. 30, núm. 6-7, 111-120, Praga: Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i., 1946, 112-113.

- c) *humor mental* es basado sobre la formulación o estilización de los pensamientos formulados con intención de la manera ad absurdo, lo que después crea el efecto cómico

Así como Bečka, Mukařovský<sup>14</sup> también identifica tres tipos de *humor*: *humor mental*, *humor situacional* y *humor verbal*. Según Mukařovský, los tres tipos pueden ser contruidos con ayuda del idioma. Mukařovský acentúa que en todos casos hablamos de *humor verbal*, aunque en concepto más amplio. Las definiciones de Mukařovský son muy parecidas a las de Bečka. Mukařovský de nuevo subraya que el *humor situacional* y el *humor verbal* usan el idioma como instrumento principal (en el caso de *humor situacional* de una manera sugestiva para describir la situación cómica). Sobre el *humor verbal* dice que éste utiliza y trabaja con los instrumentos sintácticos para crear entre los pensamientos una conexión contrastante, hasta a veces una conexión ilógica o absurda.

Según Fuentes Luque, la clasificación del *humor* y las formas de manifestación del *humor* ofrecen infinitas posibilidades:

En el humor, como en otros géneros, existe un amplio abanico de posibilidades y gradaciones, desde la más fina ironía a la más directa, más cruel y descarnada de las sátiras. El humor puede ser visual o verbal, una combinación de ambos, puede ser humor del absurdo, sátira social, humor cultural, juegos de palabras, crítica política, chistes, humor de payasadas (*slapstick*), etc. En realidad, quizá el único rasgo que compartan los distintos tipos de humor sea su función o efecto, eso es, hacer reír o sonreír.

En todo idioma, el humor se puede expresar de diversas maneras. Por tanto, las posibles taxonomías del humor pueden seguir distintos criterios, más o menos definidos.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> *Ottův slovník naučný nové doby*, vol. 3, tomo 1, Praha: J. Otto, 661, 1934.

<sup>15</sup> Adrián FUENTES LUQUE, *La recepción del humor audiovisual traducido*, 28.

En esta tesis entendemos la palabra *humor* como «el modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas».<sup>16</sup> Lo importante es que puede causar la risa, aunque el resultado no es siempre requerido o conseguido. No es requerido, porque a veces el *humor* puede ser usado con la intención de sarcasmo y no tiene que ser conseguido, porque la comicidad puede ser basada en la cultura, en el *humor* nacional o en el juego de palabras, que funciona en la lengua original pero no en la lengua meta.

### 2.3 Humor verbal

Casi todos los autores contemporáneos mencionados, cuyos trabajos hemos consultado, apoyan sus análisis sobre las siguientes teorías: *La Teoría General del Humor Verbal* (más adelante GTVH)<sup>17</sup> y la *Semantic Script Theory of Humor* (más adelante SSTH)<sup>18</sup>. Ambas teorías se ocupan de un análisis estrictamente lingüístico de chistes. Como citan Alvarado Ortega y Ruiz Gurillo:

La GTVH explica el humor a partir de seis fuentes de conocimiento que se aplican de manera jerarquizada [...].

En primer lugar, aparece la oposición de guiones que ya encontrábamos en la SSTH. Dichos guiones son los que crean la situación humorística. En segundo lugar, el mecanismo lógico por el cual el humor es detectado. [...] En tercer lugar, la situación donde se desencadena el chiste, es decir, aquellos aspectos del marco donde se desarrolla la broma que no son humorísticos. En cuarto lugar, la meta u objetivo al que va dirigido el chiste, esto es, el blanco de la broma. En quinto lugar, la estrategia narrativa, es decir, las características del género que se esté analizando, en nuestro caso, los rasgos característicos de la comedia de situación. Y, por último, el lenguaje, los elementos lingüísticos elegidos. Siguiendo este modelo podremos determinar si un texto es humorístico.

---

<sup>16</sup> Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, «humorismo», en *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa, 2014. [dle.rae.es/?id=KpX41VX](http://dle.rae.es/?id=KpX41VX), [consulta: 29/04/2018]

<sup>17</sup> Se trata de una ampliación de SSTH, realizada por Salvatore Attardo y Victor Raskin en 1991.

<sup>18</sup> Publicada en *Semantic Mechanisms of Humor* por Victor Raskin (1985).

Por otra parte, la *GTVH* introduce un nuevo concepto a la hora de explicar los mecanismos humorísticos que crean el efecto hilarante en textos largos. Se trata del *gancho* (*jab line*), esto es, bromas menores que nos sitúan en la trama. [...] <sup>19</sup>

El *humor verbal* es aquel que se crea a través de los distintos recursos que ofrece la lengua. Podemos decir que gracias al conocimiento de cómo funciona un idioma, y más precisamente como funciona la gramática de este idioma, podemos producir el *humor verbal*. Ya que se trata de *chistes verbales o lingüísticos, juegos de palabras* hasta el uso de *ironía*. Halliday afirma que hasta cuando tenemos el conocimiento de la gramática, somos libres de expresar la ambigüedad con intención. <sup>20</sup> Fuentes Luque subraya que el lenguaje es el vehículo y «el instrumento con el que juega el humorista, a través del cual manifiesta su ingenio, cuya extensión y resultado es el humor». <sup>21</sup>

Los dos apartados que siguen definen más en detalle las dos realizaciones más frecuentes del *humor verbal*, i.e. el *chiste* y *juego de palabras*.

### 2.3.1 Chiste

Igualmente, como en el caso de la definición de *humor*, no hay unanimidad en cuanto a la definición del *chiste*. Serrano escribe: «[l]os chistes son, en su mayoría, comunicaciones lingüísticas que, como tales, utilizan la lengua. Para que esas comunicaciones se consideren un chiste, ha de haber un uso especial de la lengua». <sup>22</sup> Freud <sup>23</sup> divide los *chistes* según la técnica y según la intención. Así que, desde el punto de vista de Freud, hay *chistes verbales* o *intelectuales* y hay *chistes tendenciosos* o *inocentes*.

---

<sup>19</sup> M. Belén ALVARADO ORTEGA y Leonor RUIZ GURILLO, *Humor, ironía y géneros textuales*, Alicante: Universidad de Alicante, 2013, 15-16.

<sup>20</sup> Michael A. K. HALLIDAY, *Learning How to Mean*, Londres: Edward Arnold, 1975, 30.

<sup>21</sup> Adrián FUENTES LUQUE, *La recepción del humor audiovisual traducido*, 28.

<sup>22</sup> Joaquín SERRANO SERRANO, «El uso de la lengua en los chistes. Ejemplificación de la teoría de Freud.», en *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 38, 195-222, León: Universidad de León, 2016, 196.

<sup>23</sup> Sigmund FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, 77.

### 2.3.2 Juego de palabras

Freud en su obra *El chiste y su relación con lo inconsciente* explica que el *juego de palabras* es una de las técnicas más habituales basada sobre el doble sentido. Según Freud, el *juego de palabras* es «el caso ideal del múltiple empleo; la palabra no sufre aquí la menor violencia; no es dividida por sílabas ni sometida a modificación ninguna. Tampoco necesita abandonar la esfera a la que pertenece (por ejemplo, la de los nombres propios) e incluirse en otra diferente. Tal y como es y se halla dentro de la frase, debe, merced a determinadas circunstancias, expresar dos diferentes sentidos».<sup>24</sup>

También Bergson cita esta técnica como productora del *humor*. Bergson explica que «[s]e obtiene un efecto cómico si se finge entender una palabra en sentido propio, cuando se empleaba en sentido figurado». Y añade que cuando «nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resulta cómica».<sup>25</sup>

Fuentes Luque menciona la *paranomasia* o el *calambur* como las figuras relacionadas con el *juego de palabras*. También ofrece la traducción al castellano de la tipología de los *juegos de palabras*, originalmente elaborada por Nash. Somos completamente conforme con el autor, que la tipología es «interesante» pero «exhaustiva», y por estas razones no la citamos en nuestra tesis.<sup>26</sup>

## 2.4 Humor audiovisual

El *humor audiovisual* combina los aspectos verbales (como *chistes* o *juegos de palabras*), aspectos non-verbales o gestuales y los aspectos visuales (en forma de *gag*<sup>27</sup>). Estamos conforme con Fuentes Luque que «[e]s un tipo de humor marcado culturalmente, lo que a menudo hace difícil el proceso de traducción. Los juegos de palabras se entrecruzan con referencias culturales muy específicas, desde los mismos nombres propios a la más elaborada

---

<sup>24</sup> Sigmund FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, 32.

<sup>25</sup> Henri BERGSON, *La risa*, 43.

<sup>26</sup> Para más información cfr. Adrián Fuentes Luque, *La recepción del humor audiovisual traducido*, 19-22.

<sup>27</sup> *Gag* transmite el humor a través de imágenes, sin el uso de palabras (en la mayoría de los casos). Puede ser basado en ocurrencias «imposibles» o «inesperadas» y muchas veces ofrece interpretaciones alternativas.

de las filigranas verbo-culturales».<sup>28</sup> Igualmente, el aspecto non-verbal, conlleva la dificultad social porque «es difícil establecer una gramática de la gestualidad, ya que, en cada situación, contexto y cultura, los códigos del lenguaje no verbal, tienen sus características propias».<sup>29</sup>

L. A. Iglesias Gómez<sup>30</sup> elabora una clasificación básica (a fin de la traducción del humor en las películas) y define dos tipos principales del *humor lingüístico con apoyo visual*:

- a) *humor lingüístico con apoyo visual de imagen*: en el que, si por alguna razón se suprimiera su información lingüística, ya sea sonora o escrita, el elemento visual sería insuficiente para trasladar el chiste
- b) *humor lingüístico con apoyo visual de imagen e inserto textual*: que se transmite sin más apoyo que las palabras en torno a las que se articula

Iglesias Gómez propone el término «chiste viso-lingüístico», siendo el resultado de los dos tipos del *humor* que define, y cree que su término sea «quizá asimilabl[e] a los “chistes complejos” mencionados en la clasificación de Zabalbeascoa [...] por mezclar elementos informativos de distinta naturaleza [y por ser] fundamentalmente lingüísticos a pesar de contar con apoyo visual».<sup>31</sup>

Zabalbeascoa ofrece una clasificación más compleja.<sup>32</sup> La siguiente traducción al castellano, excepto el punto «f)», ha sido extraída del trabajo de Gor Ballester.<sup>33</sup> Zabalbeascoa demuestra cómo funciona su clasificación en ejemplos tomados de la *sitcom* británica *Sí*,

---

<sup>28</sup> Adrián FUENTES LUQUE, *La recepción del humor audiovisual traducido*, 139.

<sup>29</sup> Karina A. SANTOS LARA, «La “Güe’á” y la “Conchetumadre”: Transgresión lingüística y gestual en el humor callejero de los atletas de la risa», en *Perspectivas de la comunicación*, vol. 8, núm. 2, 95-117, Temuco: Universidad de La Frontera, 2015, 104.

<sup>30</sup> Luis A. IGLESIAS GÓMEZ, *Los doblajes en español de los clásicos Disney*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, 337.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Patrick ZABALBEASCOA, «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies», en *The Translator*, vol. 2, núm. 2, 235-257, Manchester: St Jerome Publishing, 1996, 251-255.

<sup>33</sup> Lucía GOR BALLESTER, *La traducción del humor en el doblaje: Caso práctico: La vida de Brian*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas ICAI-ICADE, 2015, 12.

*Ministro*,<sup>34</sup> comparando el original en inglés (más adelante VI) con la versión doblada en catalán. Para que las definiciones sean más claras, en algunos casos ofrecemos los ejemplos originalmente elegidos por Zabalbeascoa, pero con la traducción al castellano (más adelante VC).

- a) *Chistes internacionales*: Pueden operar al menos en un contexto bicultural y no plantean excesivas dificultades de traducción porque la reacción humorística no depende de un mecanismo exclusivo a lengua o cultura de origen.

Ejemplo<sup>35</sup>:

VI: A Minister with two ideas. I can't remember when we last had one of those.

VC: Un Ministro con dos ideas. No recuerdo quien fue el último.

- b) *Chistes basados en referentes culturales inherentes a la cultura de origen*: El efecto depende de referentes culturales pertenecientes a la esfera de conocimiento y al contexto sociocultural de origen, lo que requiere la adaptación de dichos referentes a la cultura meta.

Ejemplo<sup>36</sup>:

VI: It wasn't me who put it that way, it was *The Daily Mirror*.

VC: No fui yo quien lo presentó de esta manera, fue *El Mundo*.

- c) *Chistes derivados del sentido del humor nacional*: Están relacionados con la interpretación subjetiva que tiene del humor una determinada comunidad o grupo social. Los parámetros sobre los que se articula el sentido del humor de una nacionalidad son completamente diferentes a los chistes de otras nacionalidades. [...] Este tipo de humor añade complejidad en el caso de los estereotipos sobre otras nacionalidades. El texto humorístico audiovisual puede permitir la transposición a

---

<sup>34</sup> En la versión original *Yes, Minister*, la serie fue originalmente emitida por la BBC entre los años 1980 y 1984. Los ejemplos fueron extraídos del episodio 2 de la temporada 3, *The Challenge* (1982).

<sup>35</sup> Patrick ZABALBEASCOA, «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies», 251.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 252.

otros referentes de estereotipos propios del país o región, pero esta solución no es siempre viable, y puede plantear problemas de adecuación y corrección política.

Ejemplo<sup>37</sup>:

El protagonista Manuel es un imbécil de Barcelona, incapaz de articular dos palabras coherentes en inglés para salvarse la vida. Su comportamiento raro es siempre explicado por sus orígenes: «Well, he's from Barcelona» («Es que viene de Barcelona»). En el doblaje de TVE, Manuel pasó a ser italiano y a llamarse Paolo, en Cataluña, Manuel conservó su nombre, pero se volvió mexicano, y en el País Vasco Manuel conservó tanto su nombre como su nacionalidad original.

- d) *Chistes lingüísticos*: Parten de relaciones gramaticales, léxicas, fónicas, sintácticas, etc. Puede basarse exclusivamente en mecanismos lingüísticos, o combinarse con otros de carácter cultural. Los casos típicos son: la polisemia, homofonía o zeugma.

Ejemplo<sup>38</sup>:

El Ministro explica porque la gente ingresa en la política:

VI: ... the other half are in it for what they can get out of it.

La versión original pone en contraste las palabras *in* y *out* en *be in* vs. *get out* «entrar/ingresar» y «abandonar». Pero también juega con el significado de *get (something) out of it* «profitar».

VC: ... y los demás solamente quieren repletar sus bolsillos.

La traducción es fiel a la idea original, pero el efecto humorístico es completamente perdido.

- e) *Chistes visuales*: aquellos que dependen necesariamente de la imagen e incluyen el lenguaje gestual, el humor de payasadas, etc. Además, existe el humor que combina las palabras e imágenes, dónde el traductor se encuentra con problemas de concordancia entre el sistema verbal y el visual.

---

<sup>37</sup> En este caso Zabalbeascoa ofrece un ejemplo de la sitcom *Fawlty Towers* (1975) porque opina que la sitcom *Sí, Ministro* no ofrece ejemplos adecuados.

<sup>38</sup> Patrick ZABALBEASCOA, «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies», 253.

- f) *Chistes complejos*: esta categoría representa los chistes producidos de la combinación de dos o más diferentes características que pertenecen a los cinco tipos precedentes (a – e).

### 3 TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

#### 3.1 Prefacio

La *traducción audiovisual* ha cambiado mucho durante las últimas décadas, ascendiendo desde la periferia de la industria cinematográfica a su propio centro.<sup>39</sup> Cintas afirma que entre los factores los más importantes, que ayudaron y avanzaron la expansión de los *textos audiovisuales* en las últimas décadas del siglo XX, fue la ampliación y la accesibilidad aumentada de las cadenas internacionales de televisión, de los DVD, de la Internet, de los móviles y los iPod en el mundo.<sup>40</sup> Así que la *traducción audiovisual* es necesaria para transmitir la comunicación internacional en el mundo de hoy y en la sociedad multimedial.

#### 3.2 Texto audiovisual

El *texto audiovisual* es compuesto de dos tipos de signos: «signos verbales» y «non verbales» y de dos conductos: «conducto acústico» y «conducto visual».<sup>41</sup> Según Zabalbeascoa, cada uno de estos cuatro elementos tiene la misma importancia en la estructura global del *texto audiovisual*. Los elementos son inseparables y complementarios. El siguiente esquema muestra las cuatro formas del *texto audiovisual*: audio-verbal (palabras pronunciadas), audio-non-verbal (otros sonidos), visual-verbal (escritura), visual-non-verbal (otros signos visuales).

---

<sup>39</sup> Aline REMAEL, «Audiovisual Translation», en *Handbook of Translation Studies*, ed. Yves Gambier y Luc Van Doorslaer, 12-18, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, 12.

<sup>40</sup> Jorge DIAZ CINTAS, «Audiovisual Translation in the Third Millenium», en *Translation Today: Trends and Perspectives*, ed. Gunilla Anderman y Margaret Rogers, 192-204, Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2003, 193.

<sup>41</sup> Patrick ZABALBEASCOA, «The Nature of Audiovisual Text and its Parameters», en *The Didactics of Audiovisual Translation*, ed. Jorge Díaz Cintas, 21-37, Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 2008, 24.

	Audio	Visual
Verbal	Palabras pronunciadas	Palabras escritas
Non-verbal	Música Efectos especiales	Imagen Fotografía

### 3.3 Traducción audiovisual

Según Zabalbeascoa, la *traducción audiovisual* (más adelante TAV) es la traducción de un *texto audiovisual*. Zabalbeascoa define el *texto audiovisual* como «un acto de comunicación que incluye sonido e imágenes»<sup>42</sup>. Lo que no nos parece suficiente y aún el autor mismo, más tarde en el estudio, cuestiona su propia definición. Luyken inventó un término alternativo a la TAV, «transmisión audiovisual de la lengua»<sup>43</sup>, explicando que es un «proceso gracias al cual la película o la emisión se hace comprensible al público que no es enterado de la lengua original».<sup>44</sup> La dificultad de ambas definiciones es que no siempre se trata de un texto en el sentido literal, porque a veces el elemento verbal no es incluido y nos queda solo el elemento visual o el elemento gestual (non-verbal). Martínez Sierra ofrece la siguiente definición que nos parece adecuada y que es conforme con nuestras opiniones:

[La traducción audiovisual es] una modalidad general de traducción que se ocupa de los textos audiovisuales, los cuales se caracterizan porque se transmiten a través de dos canales simultáneos y complementarios (el acústico y el visual) y por presentar una combinación, también simultánea y complementaria, de varios códigos de significación (lingüístico, paralingüístico, visual, etc.) cuyos signos interactúan y construyen el entramado semántico del texto audiovisual. Se trata de una variedad de traducción que presenta una serie de características propias que la definen frente a la traducción escrita y a la interpretación,

---

<sup>42</sup> Patrick ZABALBEASCOA, «The Nature of Audiovisual Text and its Parameters», 21.

<sup>43</sup> En la versión original «audiovisual language transfer».

<sup>44</sup> Georg-Michael LUYKEN et al., *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and subtitling for the European Audience*, Manchester: The European Institute for the Media, 1991, 11.

y que tienen que ver principalmente con los condicionantes (internos y externos) que dicha modalidad presenta y las estrategias que requiere.<sup>45</sup>

«La TAV puede aparecer en diferentes maneras como el doblaje, la subtitulación, voice-over, traducción simultánea, narración, half-dubbing, etc.». <sup>46</sup> Los métodos más aplicados de la TAV son el *doblaje* y la *subtitulación*. Ambos métodos difieren uno del otro y tienen sus ventajas e inconvenientes. Como afirma Shih, «el hecho de decantarse por una u otra depende tanto de la tradición, la cultura o la costumbre que haya en un sitio por usar una de ellas».

Al realizar una traducción audiovisual, se tiene que aprender a “ver” y a “oír”: ver los gestos y la expresión de las caras, oír el tono de las voces y el ritmo de las palabras ya que las imágenes priman sobre las palabras y éstas hay que dosificarlas de acuerdo con el espacio disponible.<sup>47</sup>

### 3.3.1 Subtitulación

En cuanto a la *subtitulación*, la TAV «tiene que ser abreviada y resumida, ya que el público tiene que ver la imagen y los subtítulos y oír la voz a la vez, para un fácil y rápido entendimiento». <sup>48</sup> Así, «los subtítulos no constituyen en todos los casos una transcripción fiel del diálogo original, sino una adaptación que, en muchos casos, debe sacrificar parte de la información». <sup>49</sup> «También hay que conservar una coherencia con el contexto si es posible, ya que el efecto visual tiene un impacto fuerte en nuestra mente. Y en caso de las expresiones vacías o enfáticas innecesarias que queden claras en pantalla se tienden a eliminar en un texto subtitulado.» <sup>50</sup> Tanto como en el caso de palabras y expresiones difíciles, el objetivo es

---

<sup>45</sup> Juan J. MARTÍNEZ SIERRA, *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor*, 22.

<sup>46</sup> Roberto MAYORAL ASENSIO, «Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual», en *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, 19-46, Madrid: Cátedra, 2001, 20.

<sup>47</sup> Tien Lan SHIH, *Estudio sobre la traducción del humor audiovisual en el chino y español desde una perspectiva cultural*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006, 25.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Xosé CASTRO ROIG, «El traductor de películas», en *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, 267-298, Madrid: Cátedra, 2001, 282.

transmitir el máximo mensaje posible, utilizando el texto mínimo y limitado en cantidad. En la TAV hay que optar por palabras claras, corrientes y coloquiales, que sean comprensible al público meta sin gran dificultad.

### 3.3.2 Doblaje

Según Agost, «[L]a técnica del doblaje consiste en sustituir la banda sonora de un texto audiovisual por otra banda sonora».<sup>51</sup> Como menciona Botella Tejera en su trabajo:

Desde hace unos años hemos venido observando una nueva tendencia en los doblajes cinematográficos y televisivos. En un primer momento, esta innovación se hacía patente en las series cómicas norteamericanas, pero, poco a poco, se ha ido extendiendo a los largometrajes. La tendencia a la que nos estamos refiriendo es la preferencia de un doblaje adaptado al humor del país receptor (naturalización), sobre todo en lo que se refiere a los elementos culturales característicos, que serían los [elementos culturales específicos] en el mundo de la imagen.<sup>52</sup>

En España se prefiere el doblaje y ese hecho es fundamental para la traducción del humor, ya que permite que el que los nuevos receptores perciben les resulte cercano. Para la promoción de muchas de estas películas humorísticas se está tendiendo en la actualidad a buscar dobladores cómicos que adapten el guion una vez traducido, naturalizando los elementos para que puedan triunfar en nuestro país.<sup>53</sup>

Como dice la autora, la *naturalización* del *humor* en la versión doblada tiene un papel muy importante para el público. Si la traducción del *doblaje* no pone atención a la cultura meta, el efecto humorístico del *doblaje* puede desvanecer.

Shih avisa que:

---

<sup>51</sup> Rosa AGOST, Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes, Barcelona: Ariel, 1999, 58.

<sup>52</sup> Carla BOTELLA TEJERA, *La naturalización del humor en la traducción audiovisual (TAV):[...]*, Alicante: Universidad de Alicante, 2006, 1.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 6.

No obstante, el traductor de doblaje tiene que comprobar los movimientos de la boca de los actores y ajustar la traducción para adecuarse a ellos, y eso puede comportar mucha diferencia entre el texto meta y el original. A veces en el texto original el actor no termina toda la frase sino que hace un gesto para completarla, y si el gesto no transmite la información que se desea en el idioma meta y puesto que el traductor tampoco puede poner una explicación en la pantalla, se ha de cambiar el contenido o añadir otras palabras, o simplemente omitir el gesto y dejar que los espectadores meta se lo imaginen.<sup>54</sup>

### 3.4 Dificultades

Como ya hemos mencionado a través de nuestro trabajo, el *humor* y especialmente el *humor audiovisual* es un concepto muy complejo y su traducción «exige del traductor no solo una gran competencia lingüística y extralingüística, sino también un esfuerzo imaginativo y una creatividad especial».<sup>55</sup> Como expresa Vera Zaro, «la traducción de textos audiovisuales es una modalidad de traducción orientada claramente a la cultura meta».<sup>56</sup> El traductor tiene que poseer conocimientos tanto de la lengua y cultura original, pero también de la lengua y cultura meta. La cultura meta puede variar, y muchas veces varía, en sus costumbres, los tabús, las supersticiones y otros elementos. Todos estos factores diferentes pueden poner en peligro el *efecto humorístico* deseado en la traducción final.

A parte del aspecto sociocultural, el traductor no trabaja sólo con «lo verbal», pero es limitado también por la técnica (la duración de frases, el sonido, el espacio). A veces encontramos pasajes convenientes a lo largo de la película cuando podemos explicar algunas connotaciones o detalles, pero siempre somos limitados por el ritmo de la versión original. En cuanto a estas limitaciones, Martínez García propone dos estrategias: *la omisión de referencias*

---

<sup>54</sup> Tien Lan SHIH, Estudio sobre la traducción del humor audiovisual en el chino y español, 26.

<sup>55</sup> Lucía GOR BALLESTER, *La traducción del humor en el doblaje*, 13.

<sup>56</sup> Juan Jesús VERA ZARO, «Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación», en *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, 47-64, Madrid: Cátedra, 2001, 55.

*culturales innecesarias y la explicación de los referentes culturales* en los casos de alteridad para facilitar la comprensión.<sup>57</sup>

Zabalbeascoa afirma que «un traductor deberá estar atento a la posible existencia de elementos humorísticos en cualquier texto de partida, y, una vez detectados, deberá decidir sobre la importancia que tienen y la función que cumplen, y luego deberá decidir sobre la manera que va a tratarlos según las características y la función que se hayan determinado para el texto meta».<sup>58</sup>

Estamos también de acuerdo con el asiduo adaptador a la escena española, Enrique Llovet, quién dice:

Convertir un texto nacido en alemán, para espectadores alemanes, en un texto para españoles no es traducir. Tendrá que ser adaptar, buscando una y otra vez equivalencias, ritmos, modos, formas, compensaciones que se instalen en una audiencia para la que no nacieron, buscando obtener efectos similares a los producidos por el original.<sup>59</sup>

Es cierto, que la traducción del *humor audiovisual* presta varias dificultades y traducir una película basada casi exclusivamente en *humor* complejo, puede mostrarse problemático. «Sabido que el humor está estrechamente relacionado con la cultura no es de extrañar que en un sitio una cosa tenga gracia y que en otro sea tomado como un insulto. Por lo tanto debemos ser muy cuidadosos y tenemos que fijarnos en la clase de humor con el que nos enfrentamos a la hora de traducir».<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Adela MARTÍNEZ GARCÍA, «La importancia del entorno cultural en el doblaje y en la subtitulación: el paciente inglés», en *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, 147-160, Madrid: Cátedra, 2001, 159.

<sup>58</sup> Patrick ZABALBEASCOA, «La traducción del humor en textos audiovisuales», en *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, 251-266, Madrid: Cátedra, 2001, 257.

<sup>59</sup> Julio-César SANTOYO, «Traducciones y Adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 4, 95-112, 1989, 97.

<sup>60</sup> Tien Lan SHIH, Estudio sobre la traducción del humor audiovisual en el chino y español, 29.

## 4 LOS PYTHON

En los apartados subsecuentes presentaremos brevemente los hechos del grupo en lo que concierne su creación en la televisión y su producción de los largometrajes. Aunque el grupo fue también muy productivo sobre las tablas, su obra de teatro no sea mencionada porque no es el objetivo del presente trabajo. Si no es dicho claramente de otro modo, todas las informaciones que siguen vienen de la página web oficial<sup>61</sup> del grupo o del libro autobiográfico *The Pythons Autobiography by The Pythons*.<sup>62</sup>

Los Python fue un grupo británico de humoristas creado en mayo 1969 en Hampstead por cinco británicos *Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin* y por un animador americano *Terry Gilliam*. Estos se han agrupado para crear juntos una serie de comedias para la televisión británica, la BBC. Pronto se han demostrado como la nueva ola del humor británico de los años 60 y 70, determinando la idiosincrasia británica de esta época.

Los Python lograron la fama gracias a su programa televisión *El Circo Ambulante de Monty Python* cuyo impacto fue comparado con el de los Beatles en la música. El programa de 45 episodios fue emitido en la BBC entre los años 1969 y 1974. Estaba estructurada como un programa de sketches<sup>63</sup>, pero con una técnica narrativa innovadora. La innovación fue lograda gracias a las animaciones de Gilliam, a los guiones, interpretación, forma y contenido que deshacía totalmente las reglas de la comedia televisiva. El impacto y la influencia del grupo en la comedia británica ha sido tan fuerte que hasta la palabra «pythonesque»<sup>64</sup>, ha entrado en el léxico inglés como sinónimo de «absurdo» o «surrealista».

Desde el año 1966 los cinco futuros miembros del grupo ya estaban todos participando en la producción de comedias (como guionistas o como intérpretes). Los cinco se han unido

---

<sup>61</sup> V&H Sistemas Informáticos, *Monty Python Official Site*, 2018. [www.montypython.com/landing/](http://www.montypython.com/landing/), [consulta: 29/04/2018]

<sup>62</sup> Graham CHAPMAN et al., *The Pythons Autobiography by The Pythons*, London: Orion Books, 2005.

<sup>63</sup> Escena breve, normalmente cómica, que con otras de las mismas características se integra en un conjunto teatral, cinematográfico o televisivo. Cf. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, «sketch», en *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa, 2014. [dle.rae.es/?id=Y32fnaH](http://dle.rae.es/?id=Y32fnaH), [consulta: 29/04/2018]

<sup>64</sup> Oxford University Press, «Pythonesque», en *English Oxford Living Dictionaries*, Oxford: Oxford University Press, 2018. [en.oxforddictionaries.com/definition/us/pythonesque](http://en.oxforddictionaries.com/definition/us/pythonesque), [consulta: 29/04/2018]

para derrocar las convenciones de la comedia tradicional. Les aburría la comedia sketch compuesta de un inicio, parte mitad y el fin con los remates, pausas y chistes. Su estrategia e idea de comedia fue que la comedia sea impredecible, agresiva e irreverente. Cada episodio debería ser una media hora de flujo de conciencia y así representar los rebeldes años sesenta. Así deconstruyeron la esencia de la televisión paso a paso. Parodiaron a los documentarios, programas de concursos, anuncios y programas de entrevistas. Parodiaron la esencia de la televisión al poner la apertura del programa en la mitad del episodio. Gracias a su originalidad y el atrevimiento fueron reconocidos bastante rápido en el mundo, sobre todo en Norteamérica y en Canadá.

Su primera película apareció en el 1971 *Y ahora algo completamente diferente* y fue orientada principalmente al público norteamericano.

El grupo quería explorar sus oportunidades creativas en los largometrajes más profundamente y cuatro años más tarde vinieron con la película *Los caballeros de la mesa cuadrada y los locos seguidores* (1975). Por falta de presupuesto, la película se rodó en tan solo un mes. Se trata de una parodia de la leyenda del rey Arturo y de sus caballeros, tanto como de Inglaterra medieval. En realidad, el ambiente les permite de ejecutar una fuerte crítica de la vida moderna y de sus estereotipos.

La película siguiente *La vida de Brian* (1979), que es el objetivo de nuestro análisis, fue su trabajo más controvertido y más criticado todavía antes de ser rodada.

En los años 80 sale *El sentido de la vida* (1983), una sinfonía oscura y llena de filosofía moral. Los años 80 marcaron el fin de la «edad del oro» con la muerte de Graham Chapman.

En 2013, casi cuarenta años después del fallecimiento de Chapman, los cinco Python restantes anunciaron teledifusión de su último espectáculo emitido en directo. *La última noche de los Python* fue seguida por 15,000 personas en el público y por 50 millones espectadores delante de sus pantallas.

#### 4.1 El humor de los Python

Los Python tocaron todos los géneros de *humor*, ya que sea la *parodia* de la propia televisión, la *ironía*, el *humor absurdo*, el *humor inglés* y los demás. La mayoría de los términos fue explicada en los capítulos y subcapítulos preliminares (cfr. Capítulo 2). En los subcapítulos más adelante pretendemos explicar los términos *sitcom*, *humor británico (inglés)*, *sátira* y

*humor absurdo*, que no han sido todavía claramente explicados, pero nos parece importante que lo sean, ya que juegan un papel significativo en la obra de Los Python.

#### 4.1.1 Sitcom

El término la *comedia de situación* o *sitcom* surge de la contracción de las palabras inglesas «situation» y «comedy». El origen de la *sitcom* se define en los años 50 y 60 en los seriales cinematográficos y sus características se mantienen hasta nuestros días. Aunque, nuestro análisis trata con un largometraje, creemos que es importante explicar los dichos términos, porque la obra general de Los Python es, en la mayoría, basada en la *comedia de situación*. La *sitcom* origina en los Estados Unidos y «ha sido siempre uno de los puntos fuertes de la televisión tanto comercial como pública norteamericana»<sup>65</sup>. En el Reino Unido, la BBC define la *sitcom* formalmente como:

Comedia en serie de televisión que presenta el mismo conjunto de personajes en cada episodio, en situaciones divertidas que son similares a las de la vida cotidiana.<sup>66</sup>

Como subraya Culebras, «[e]s importante no confundir formato con género, pues *sitcom* entraría a ser parte del formato y el género, en este caso, sería la comedia».<sup>67</sup> Talmente, la RAE no introduce el término *sitcom* en el DLE, pero debajo de la entrada «comedia», encontramos la definición de la *comedia de situación*:<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Olga ÁLVAREZ DE ARMAS, *La televisión en Estados Unidos. Organización, modelos y programación*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, 1989, 72.

<sup>66</sup> Natxo LÓPEZ, *Manual de guionista de comedias televisivas*, Madrid: T&B Editores, 2008, 17.

<sup>67</sup> Paloma CORPAS CULEBRAS, *Sitcom, crisis y sociedad norteamericana: análisis de la ficción televisiva estadounidense desde los años 80 hasta la actualidad*, Valencia: Universitat de València, 2017, 17.

<sup>68</sup> Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, «comedia», en *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa, 2014. [dle.rae.es/?id=9uLvYvj](http://dle.rae.es/?id=9uLvYvj), [consulta: 29/04/2018]

## comedia de situación

1. f. **comedia** en que se da más importancia a las situaciones que al carácter de los personajes.
2. f. En televisión, **comedia** que forma parte de una serie que se desarrolla en el mismo lugar y con los mismos personajes.

Según Rosa Álvarez, en la *comedia de situación* el factor humorístico recae en la simbiosis de unos personajes principales y, o bien en una situación, o bien en una serie de sucesos faltos de coherencia. Además, situaciones y personajes se repiten en cada episodio, al menos los principales, los cuales experimentan situaciones cotidianas que pueden ser consideradas divertidas y dichos personajes se presentan estereotipados en mayor o menor medida. Al igual que la ambientación en lo doméstico y rutinario es un rasgo característico de la *comedia de situación*, también lo es su duración que suele ser poco más de veinte minutos por capítulo, los decorados fijos y reducidos en número, el rodaje en continuidad con tres o incluso con cuatro cámaras y el recurso extendido del final feliz.<sup>69</sup>

Un tipo particular de la *sitcom* es la *britcom*. *Britcom* es «comedia de situación realizada intencionalmente para la televisión británica»<sup>70</sup>. Lo que suele ser la única definición congruente que nos ofrecen los diccionarios. Opinamos, que el rasgo común y siempre presente, que diferencia la *britcom* de la *sitcom*, es la aplicación de *humor británico*.

El *humor británico* es una de las particularidades que no se puede agarrar y definir claramente. Creemos, sin embargo, que los siguientes rasgos definen el *humor británico* en su mayoría. El elemento más fuerte y más frecuente es la utilización de *sátira*. Ya que sea *sátira política* o *sátira social*. Otros métodos aplicados son la *ironía* y *humor absurdo* y *humor negro*. Se ridiculiza casi todo, lo que forma parte de la cultura y sociedad británica. Los temas clásicos son: la vida cotidiana; el sistema social de las clases y la burocracia en general; racismo; religión; estereotipos regionales y nacionales.

---

<sup>69</sup> Rosa ÁLVAREZ BERCIANO, *La comedia enlatada: de Lucille Ball a Los Simpson*, Barcelona: Gedisa, 1999, 17.

<sup>70</sup> El único diccionario que incluye *britcom* como una seria entrada es el *Oxford English Dictionary* en línea: [en.oxforddictionaries.com/definition/us/britcom](http://en.oxforddictionaries.com/definition/us/britcom), [consulta: 29/04/2018].

### 4.1.2 Sátira

Estrictamente la *sátira* es un género literario, pero también es un instrumento frecuentemente utilizado en artes gráficas, escénicas y audiovisuales. En la *sátira* los vicios individuales o colectivos, los abusos o las deficiencias se ponen de manifiesto por medio de la ridiculización, la farsa, la ironía y otros métodos; ideados todos ellos para lograr una mejora de la sociedad.<sup>71</sup> La sátira es sin duda también el ingrediente principal del *humor negro*<sup>72</sup>.

También en las dos entradas propuestas por la RAE en el DEL vemos que el objeto de *sátira* es sobre todo la ridiculización (que mueve o puede mover a risa y así producir el *humor*).<sup>73</sup>

#### sátira

Del lat. *satīra*, este de *satūra* 'sátira', 'composición literaria arcaica en verso y prosa, acompañada de danza'; propiamente 'plato de muchas viandas', y este de *satur*, -a, -um 'repleto, recargado, abundante', infl. por el gr. σατυρικός *satyrikós* 'relativo a los sátiros'.

1. f. Composición en verso o prosa cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo.
2. f. Discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a censurar o ridiculizar.

### 4.1.3 Humor absurdo o surrealista

---

<sup>71</sup> Robert C. ELLIOTT, «satire», en *Enciclopedia britannica*, Encyclopædia Britannica, inc., 2017.

[www.britannica.com/art/satire](http://www.britannica.com/art/satire), [consulta: 29/04/2018]

<sup>72</sup> Puede yuxtaponerse a la sátira, escenifica el dolor, la muerte y similares temas oscuros o dolorosos que generalmente suelen resultar controvertidos o polémicos. En otras palabras, cuestiona situaciones sociales que generalmente son serias. Para más información consulte: André Breton, *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama, 1972.

<sup>73</sup> Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, «sátira», en *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa, 2014. [dle.rae.es/?id=XKu25w9](http://dle.rae.es/?id=XKu25w9), [consulta: 29/04/2018]

Este tipo de *humor* se vale de las situaciones disparatadas y se basa en la irracionalidad y la falta de coherencia. Es alejado de la realidad, pero al mismo tiempo sumerge al espectador en lo esencial de ella. Muñoz concluye el *humor absurdo* de la manera siguiente:

Por una parte el absurdo designa aquellas expresiones o representaciones que son *imposibles* en la realidad objetiva [...]. Pero el término absurdo se aplica también a expresiones o representaciones que carecen de sentido, que se resisten a cualquier explicación racional. Lo absurdo es una incongruencia absoluta, de ahí su posibilidad de inclusión dentro del campo del humor.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Silvia M. HERNÁNDEZ MUÑOZ, *El humor como estrategia y reflexión en la publicidad española (2007 y 2008)*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2008, 33.

## 5 LA VIDA DE BRIAN – ANÁLISIS DE LA PELÍCULA

### 5.1 Prefacio

Esta parte de nuestra tesis es dedicada al análisis de algunas escenas escogidas de la película *La vida de Brian*. Para comenzar, introducimos brevemente los referentes y relaciones culturales, elementos y temas que forman la comicidad global de la película. Con respecto a todos estos factores, pretendemos examinar la dificultad de la traducción a la lengua meta (al castellano). La terminología general, utilizada para comentar las escenas elegidas, es basada en los términos mencionados y explicados en los capítulos preliminares de este trabajo.

### 5.2 La vida de Brian

*La vida de Brian* narra la historia de Brian, coetáneo de Jesucristo (ambos nacen el mismo día y a la misma hora). Desde la hora de su nacimiento, Brian suele ser confundido con Jesucristo, a pesar de que realmente es el hijo bastardo de un noble romano. Treinta tres años después, el joven se convierte en un ciudadano romano parte de un grupo radical judío que conspira contra la ocupación de los romanos. Por ser confundido con el Mesías y por conspirar contra los romanos, Brian es perseguido y condenado a morir por crucifixión. Como escribe Gor Ballester:

Aunque la trama es bastante sencilla y es un paralelismo a las narraciones del evangelio, la película parodia entre otras cosas la intolerancia, el sectarismo y el dogmatismo, de forma que se pueden relacionar con lo que sucede en la actualidad.<sup>75</sup>

Aunque la película es primariamente dedicada al público británico, opinamos que es una película internacional. Juzgamos así, porque se basa en la Judea del Imperio Romano, en Nuevo Testamento y en la vida de Jesucristo. Así que, el *humor* no es, según nosotros, dependiente de la cultura británica o angloparlante. Tomando en consideración todos estos factores, creemos,

---

<sup>75</sup> Lucía GOR BALLESTER, *La traducción del humor en el doblaje*, 42.

que el doblaje es capaz de mantener la fidelidad de la comicidad en la versión original. Creemos que el *género* no es la dificultad principal, porque el fondo cultural es basado en el conocimiento fundamental de cada persona, es decir, en los momentos claves en la vida de Jesucristo. Además, en los países hispanohablantes, siendo unos de los más creyentes del planeta, el público debería ser bien equipado para comprender la *parodia*. Otro factor importante, siendo el *diseño característico* es el uso del latín. En la versión original, el latín marca el momento humorístico. Latinización de palabras que no son originalmente latinas, hasta palabras actuales, es el medio utilizado para producir la ridiculización y el *humor*. Suponemos que esta técnica no es difícil a adoptar en la traducción al castellano, ya que se trata de una lengua romance, procedente del latín vulgar.

Como ya hemos dicho, la película toca muchas ideologías y tendencias de una manera intemporal, que resuenan con la actualidad. La desigualdad de géneros, el dogmatismo, sistema social de clases, la burocracia y mucho más es parodiado a lo largo de la película. Creemos que cada uno puede identificarse por lo menos con algunos de estos temas y así aprovechar el *humor* vinculado y resultante. La versión original no ofrece solo la *sátira social*, sino también la *sátira política*. Los partidos políticos: «Frente Popular de Judea», «Frente Judaico Popular» y «Frente del Pueblo Judaico» incluso su «Comando suicida», es una parodia excelente de los partidos políticos de siempre y de las discrepancias absurdas entre aquellos, especialmente cuando luchan por los mismos objetivos.

Estamos convencidos, que hemos optado por una película, que en la mayoría de las escenas humorísticas permita quedarse fiel durante la traducción a la lengua meta.

### 5.3 Locaciones y tiempo

El *humor* de la película *La vida de Brian* penetra hasta los detalles más insignificantes. En forma visual de palabras escritas en la pantalla, el espectador es informado sobre las locaciones y tiempo de la historia. Las palabras quedan en la lengua original, pero son leídas en voz alta en castellano. La forma del *humor visual* en la lengua original es transformada al *humor audio-verbal*.

La escena 3 sitúa al espectador en tiempo y lugar de la historia, gracias a los títulos: «JUDEA A.D. 33», «SATURDAY AFTERNOON», «ABOUT TEA TIME». La traducción respectiva de las palabras suele ser: «Judea año treintatrés después de Cristo», «sábado por la tarde», «más o menos a la hora del té». Creemos, que el efecto humorístico es mantenido gracias a la

traducción oral. El *humor* elaborado en esta parte es basado en la gradación. Los títulos empiezan con una información seria, que frecuentemente encontramos en los largometrajes. Aunque la *sátira* es evidente, es empujada hasta *humor absurdo* con, lo que Zabalbeascoa llama *chiste basado en referentes culturales inherentes a la cultura de origen*, en el caso de «más o menos a la hora del té».

Aunque este tipo de *chiste* es basado en la cultura británica y en sus tradiciones, la expresión es muy bien conocida en todo el mundo. Hoy en día, «la hora del té» es situada entre las tres y las cinco de la tarde, aunque originalmente marcaba las cinco de la tarde cuando se tomaba el té. Presumimos que el conocimiento de este estereotipo británico es bien divulgado también entre el público hispanico. Sin embargo, pretendemos que escoger un estereotipo similar pero más familiar para el público meta, sería mucho más conveniente también desde el punto de vista del *humor*. Proponemos pues la traducción «más o menos a la hora de la siesta». La siesta es una costumbre presente en el mundo hispano y así más cercana al público meta. Además, la información original de la hora no es ni un poco importante por sí misma, lo que es importante es el efecto que provoca. Y este efecto debería resultar en *un chiste*.

#### 5.4 Nombres romanos

Los nombres romanos fueron a menudo compuestos de tres partes: «praenomen», «nomen» y «cognomen». El «praenomen» correspondía al nombre de pila, siendo el único nombre en que los padres tenían elección. El «nomen» fue el apellido y el «cognomen» correspondía a un numeral para distinguir la posición de la persona en el nacimiento. Cognomen no fue obligatorio, ni abundantemente utilizado, así que típicamente nos encontramos con nombres compuestos de dos partes (del praenomen y del nomen). La terminación latina más abundante del nomen masculino fue «-us» (como en «Julius, Flavius, Maximus, etc.»). En el caso femenino, la terminación clásica fue «-a» (como en «Axia, Livia, Tertia, etc.»).

A través de la película, en la versión original, nos encontramos con varios nombres supuestamente latinos. Sin embargo, son solo palabras inglesas, y muchas veces vulgares o ridículas, que son latinizadas y emparejadas para poder servir como el nombre y apellido de la manera que hemos descrito en el párrafo precedente. El efecto humorístico es creado para esos espectadores quienes desvelan la latinización supuesta y quienes adivinan las palabras originales. Además, el emparejamiento no es hecho al azar, sino bien pensado para lograr el máximo efecto humorístico.

Opinamos, que se trata de un *chiste internacional* que no plantea excesivas dificultades de traducción porque el *humor* no depende de un mecanismo exclusivo a la lengua de origen. Vemos, que la versión doblada adaptó el mecanismo al trabajar con las palabras españolas. Los nombres traducidos nos parecen adecuados al original, excepto «Quasimeo», ya que juega un papel importante en el *chiste lingüístico* de la escena 13, creemos que los traductores podrían traducir el nombre según el modelo de «Traviesus Maximus».

Versión original	Versión doblada
<p><b>Naughtius Maximus</b>            Compuesto de «naughty» (indecente, lascivo) y «maximum» (máximo).            Así que se trata de alguien «extremamente lascivo».</p>	<p><b>Traviesus Maximus</b></p>
<p><b>Sillius Soddus</b>            Compuesto de «silly» (tondo) y «sod» (imbécil, gilipollas).            Así que se trata de un «cretino».</p>	<p><b>Quasimeo</b>            Proponemos: Estúpidus            Gigantus</p>
<p><b>Biggus Dickus</b>            Compuesto de «big» (grande) y «dick» (polla o hijoputa).            Así que puede ser alguien con un «gran falo» o un y «gran hijo de puta».</p>	<p><b>Pijus Magnificus</b></p>
<p><b>Incontinentia Buttocks</b>            Compuesto de «incontinent» (incontinente) y «buttock» (trasero).            Así que es una persona que «prefiere la predicación» o persona «incontinente con un gran trasero».</p>	<p><b>Incontinentia Summa</b></p>
<p><b>Nisus Wettus</b>            Compuesto probablemente de «nice» (agradable) y «wet» (hacerse pis).</p>	<p>No aparece en la versión doblada. Proponemos: Grattus Pissus.</p>

## 5.5 Canciones

La decisión si sí o no traducir la letra de canciones en las películas a la lengua meta depende de muchos factores. En algunas películas la música, y por tanto las canciones, tienen solo el papel emotivo, así que pretenden despertar emociones en los espectadores. No hay necesario traducir la canción, porque lo más importante es si la melodía es expresiva (triste, romántica, alegre, espantosa, etc.). En otras, la letra de las canciones mueve la trama, así que es fundamental de ofrecer al espectador la traducción a la lengua meta.

Hay dos canciones en *La vida de Brian*, la canción de introducción «*Brian Song*» y la canción final «*Always look on the bright side of life*».<sup>76</sup> Ninguna de las dos fue traducida al castellano en la versión doblada. Según nosotros, los realizadores decidieron no traducir las canciones, especialmente la canción final, porque en el año de la lanza de la película en castellano, la canción «*Always look on the bright side of life*» ya fue tan célebre que probablemente quisieron mantenerla en su versión original. A pesar de que la melodía de las dos canciones es expresiva por sí misma, opinamos que la ausencia de la traducción destrozó unos de los elementos fundamentalmente humorísticos en la película.

La canción «*Brian Song*» abre la película con melodía positiva pero solemne, grandiosa y el espectador probablemente comprende que es un canto celebrando el protagonista Brian, ya que se repite su nombre varias veces a lo largo de la canción. El efecto humorístico sin comprender la letra de la canción no es una transición del *humor audiol-verbal* al *audio-non verbal*, pero el efecto se pierde completamente. La canción narra como Brian crece de un bebé a un hombre y como madura, pero de una manera ni seria ni grandiosa. El componente *verbal* es muy importante en este caso y opinamos que debería ser mantenido. La canción es, según nosotros, un ejemplo expositor del *humor británico*, aplicando la *ironía* y *satirizando* la grandeza de los cantos celebratorios.

La canción «*Always look on the bright side of life*» ya conlleva no solamente el *humor audio-verbal*, sino también el elemento *visual*. Brian es condenado a morir por crucifixión, la escena es absurda desde el comienzo y la aplicación del *humor absurdo* grada con cada imagen. La cumbre de la escena es la canción «*Always look on the bright side of life*», cantada por uno de los compañeros crucificados, para animar a Brian y a los demás. La melodía positiva y alegre es el elemento suficientemente *absurdo* e *irónico* para producir el efecto deseado, tomando en consideración que Brian y sus compañeros todos van a morir. Así que la parte *gestual* i *visual* de la escena, en combinación con la parte *audio-non verbal* (en el caso que no comprendemos la letra de la canción) es exitosa. A pesar de todo esto creemos que la traducción de la canción logrará la perfección del efecto humorístico.

La traducción de la letra de una canción no es un encargo fácil. Hay muchos factores que hay que tomar en consideración. Proceder con la traducción palabra por palabra sería sin duda un error fatal. Queremos subrayar que se trata de una traducción propuesta para la versión

---

<sup>76</sup> Al castellano podríamos traducirlas como «La canción de Brian» y «Siempre mira el lado brillante de la vida».

doblada. A lo largo de la traducción, fue importante jugar con el lenguaje para que se mantenga el efecto humorístico, pero también para que el ritmo original de la canción no se altere. La cuestión del ritmo no nos interesará tanto en el caso de la traducción por objetivos de los subtítulos, allí sí que nos bastaría mantener el significado del mensaje original. Tanto la traducción propuesta por la autora de esta tesis como la traducción propuesta por Gor Ballester tomaron en consideración todos estos factores. Ambas propuestas van bien con la melodía y con el ritmo de la música original. Además, ambas transmiten el mensaje *satírico, absurdo* a través de la letra superficial y mantienen el efecto humorístico deseado.

En el siguiente subcapítulo (cfr. 7.3.1) ofrecemos las traducciones posibles de las dos canciones. La traducción de las letras de «*Brian Song*» fue nuestro invento. La traducción de la canción «*Always look on the bright side of life*» fue propuesta por Gor Ballester.<sup>77</sup>

### 5.5.1 Las traducciones propuestas

<i>Brian Song</i> (versión original)	<i>La canción de Brian</i> (versión propuesta)
Brian the babe they called Brian He grew, grew, grew and grew Grew up to be, grew up to be A boy called Brian, a boy called Brian	Brian, el niño Brian que creció, creció y creció creció a ser, creció a ser el chico Brian, un chico Brian
He had arms and legs and hands and feet This boy whose name was Brian And he grew, grew, grew and grew Grew up to be, yes he grew up to be	Con sus piernas y brazos y manos y pies El chico llamado Brian Y creció, creció y creció creció a ser, sí él creció a ser
A teenager called Brian, a teenager called Brian And his face became spotty Yes, his face became spotty And his voice dropped down low	Adolescente Brian, adolescente Brian Con su cara granosa sí, tan llena de granos Su voz cambió

<sup>77</sup> Lucía GOR BALLESTER, *La traducción del humor en el doblaje*, 34-35.

<p>And things started to grow on young Brian and so He was certainly now, no girl named Brian Not a girl named Brian</p> <p>And he started to shave And have one off the wrist And wanted to see girls And go out and get pissed A man called Brian This man called Brian A man they called Brian This man called Brian</p>	<p>y algo creció y Brian comprobó que no puede ser chica llamada Brian sí, ya lo supo Brian</p> <p>Empezó a afeitarse y masturbarse y quiso ver chicas y emborracharse el hombre Brian este hombre Brian le llamaron Brian al hombre Brian</p>
---	--

<p><i>Always look on the bright side of life</i> (versión original)</p>	<p><i>Siempre mira el lado brillante de la vida</i> (versión propuesta por Gor Ballester)</p>
<p>Some things in life are bad They can really make you mad Other things just make you swear and curse When you're chewing on life's gristle Don't grumble, give a whistle And this'll help things turn out for the best... And always look on the bright side of life...</p> <p>If life seems jolly rotten There's something you've forgotten And that's to laugh and smile and dance and sing</p> <p>When you're feeling in the dumps Don't be silly chumps Just purse your lips and whistle - that's the thing</p>	<p>En la vida hay cosas malas Muchas veces te enfadas A veces solo piensas en matar Si en la vida te atragantas tu sonríe mientras cantas esto te ayudara a ser más feliz... Ser feliz es cuestión de actitud</p> <p>Si tu vida está podrida no la des por vencida tienes que bailar, cantar y sonreír</p> <p>Si te sientes como una boñiga No permitas que así siga Aprieta la boquita y a silbar</p>

<p>And... always look on the bright side of life...</p> <p>For life is quite absurd And death's the final word You must always face the curtain with a bow Forget about your sin - give the audience a grin Enjoy it - it's your last chance anyhow.</p> <p>So always look on the bright side of death... a-Just before you draw your terminal breath</p> <p>C'mon Brian, cheer up Worse things happen at sea you know.</p> <p>I mean - what have you got to lose? You know, you come from nothing – you're going back to nothing. What have you lost? Nothing. what have you got to lose?</p> <p>Always look on the right side of life... (Cheer up ya old bugga c'mon give us a grin! At same time) There ya go, see!</p>	<p>Ser feliz es cuestión de actitud ...</p> <p>La vida es muy absurda No dejes que te aturda Sonríe cuando se cierre el telón Y que el público disfrute esta canción ¡Disfruta ahora! Es tú ultima oportunidad.</p> <p>Ser feliz es cuestión de morir Silba y canta- ante tu porvenir</p> <p>Vamos Brian, ánimo Podría ser peor, ¿sabes?.</p> <p>A ver, ¿qué tienes qué perder? Vienes de la nada Y vuelves a la nada ¿Qué has perdido? Nada No tienes nada que perder.</p> <p>Ser feliz es cuestión de actitud (Anima esa cara Brian, una sonrisita, perfecto) ¡Ves qué bien!</p>
---	--

## 5.6 Títulos de las escenas

En los párrafos que siguen nos ocupamos de demostraciones del *humor* en escenas concretas de la película o en extractos elegidos, y les clasificamos según el tipo de *humor* que predomina en ellos. Sin embargo, nos gustaría apercibir del genio humorístico de Los Python que se refleja de verdad en cada detalle de la película, hasta en los títulos de las individuales escenas. Nos parece importante mencionarlo, porque a lo largo del análisis utilizamos los

nombres originales de las escenas, o bien de los capítulos, de la versión inglesa. Es imposible no percibir los *juegos de palabras* y la *ironía* utilizada hasta en la creación de los nombres de algunos capítulos, que a lo mejor el espectador nunca leerá. De todas maneras, creemos que el *humor* debería ser mantenido en la traducción a la lengua meta, porque provee una experiencia aún más intensa de toda la comicidad de la película. En la mayoría de los largometrajes, las escenas poseen o un nombre descriptivo, o un nombre poético, a veces ni son nombradas, sino numeradas. Los Python nos ofrecen todavía otro elemento humorístico en el plano de la película, que alguien pueda descubrir, otro no, pero somos convencidos que no fue un accidente, sino *chiste tendencioso*.

Podemos mencionar algunos títulos de las escenas que citamos más adelante, por ejemplo: Escena 3: *Jesus' Lack of Crowd Control on the Mount* (proponemos: Jesús incapaz de manejar la muchedumbre desde la Colina); Escena 5: *Premature Ejection* (proponemos: Disparo precoz); Escena 15: *Bloody Boring Prhophets* (proponemos: Profetas aburridos hasta la muerte).

## 5.7 Escenas basadas en humor absurdo

Opinamos, que las siguientes escenas son sobre todo basadas en el *humor absurdo*, pero no afirmamos que el *humor absurdo* es el elemento único presente. Aunque ofrecemos la descripción y el análisis del doblaje de las siguientes escenas, no creemos que es suficiente, sin el efecto visual. Por eso apelamos al lector que complete nuestra descripción con las escenas auténticas de la película. Los números y nombres de los capítulos corresponden a la versión matriz inglesa, así como los encontramos en la película original.

Aunque hemos afirmado muchas veces a través de la tesis que la traducción del *humor audiovisual* no es una tarea simple, no esperamos muchas dificultades en la traducción de las siguientes escenas, ya que muchos elementos humorísticos son basados en la *comedia de situación* y en el *humor absurdo*.

### 5.7.1 Escenas 4 y 5: *Stonings: How to Find that Perfect Rock* y *Premature Ejection*

En la escena 4 y 5, Brian va con su madre a la lapidación. Las dos escenas funcionan sobre diferentes planes de *humor*. Aún sin el conocimiento de la Biblia, la escena sale humorística, porque los temas que satiriza y parodia, son siempre actuales.

Desde el punto de vista histórico, el estatus de las mujeres no fue muy alto o respetado. Las mujeres no tenían el derecho de propiedad, no tenían el derecho a la educación, no podían votar, no tenían el derecho a ocupar cargos públicos, etcétera. En la película, las mujeres no tienen el derecho a participar en la lapidación, es prohibido y penalizado. Sin embargo, todos los participantes de la lapidación son mujeres disfrazadas de hombres, con barbas falsas y muy alegres de poder lapidar al condenado. Las escenas *satirizan* a las mujeres, subrayan el contexto histórico, pero una vez más las escenas el *humor* es logrado por la gradación *ad absurdum*.

Cerca del lugar de la lapidación, un comerciante de piedras para la lapidación vende también ilegalmente las barbas falsas para mujeres. En el siguiente extracto vemos, que se trata de humor *verbal*, pero con elementos *absurdos*. Además, *parodian* los comerciantes que saben vender su mercancía, aunque son cosas inútiles a las cuales el cliente nos es interesado.

*Comerciante:* «¿Piedras, señor?»

*Madre de Brian:* «No, no, no, no ... en el suelo hay muchas.»

*Comerciante:* «Á no, como estas no. Mire, mire, toque. Mire que calidad, son pura artesanía.»

*Madre de Brian:* «Bueno, bueno. Me llevo dos con punta y una plana.»

*Brian:* «¿Me compras una plana, **mamá?**»

*Madre de Brian pone cara enojada.*

*Brian:* «Perdón. ¿**Papá?**»

*Madre de Brian:* «Bueno, dos con punta, dos planas y una bolsa de granilla.»

Como ya hemos mencionado, al llegar a la lapidación, el efecto humorístico es creado por la presencia de mujeres disfrazadas de hombre. Las mujeres son muy ansiosas de comenzar la lapidación, pero el oficial judío primeramente quiere leer la sentencia y prolonga el comienzo. La escena juega con la voz de las mujeres, quienes al ponerse ansiosas comienzan a gritar en voz muy alta y femenina, cambiándola enseguida en voz baja y masculina para que no sean descubiertas. Así que la parte auditiva es muy importante para la creación del *humor* en este momento. También, al acusar a la mujer que tiró la piedra sin permiso antes del comienzo, empiezan a gritar que fue «¡Ésa, ésa, ésa!» al corregirse inmediatamente y gritar «¡Ése, ése, ése!». Esta estrategia se repite varias veces durante la escena y produce el efecto humorístico deseado.

El clímax de la escena llega cuando empiezan a lapidar a todos esos quienes dicen «Jehová», hasta al oficial judío, cuando trata de mantener calma en el grupo:

«¡Basta, basta! ¡Ya está! Que nadie tire una piedra hasta que yo toque este pito. ¿Entendido? Aunque, y esto que quede bien claro. ¡Aunque alguien diga «Jehová»!»

La escena llega al clímax absurdo, cuando el oficial es lapidado con un bloque de piedra. Como hemos dicho, la escena combina todos elementos del *humor audiovisual*, que hemos mencionado. Sin embargo, al utilizar una fuerte *sátira* y *parodia*, hemos decidido de subrayar el elemento *absurdo* que domina.

Como hemos mencionado al principio de este apartado, la escena sale humorística, aunque no somos familiares con la Biblia. Nosotros sin embargo opinamos, que los autores fueron más adelante, y vemos la inspiración en el pasaje Juan 8:1 – 11 que dice:

[P]usieron [la mujer adúltera] en medio de todos los presentes, y dijeron a Jesús:

—Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en el acto mismo de cometer adulterio. En la ley, Moisés nos ordenó que se matara a pedradas a esta clase de mujeres. ¿Tú qué dices?

[...]

—Aquel de ustedes que no tenga pecado, que le tire la primera piedra.

Así que sale muy cómico no solo que las únicas presentes a la lapidación son las mujeres, pero también el *humor mental* con «la primera piedra» tirada.

### 5.7.2 Escena 14: *Lucky Aliens*

En la escena 14, Brian es perseguido por escapar del cautiverio de los romanos. Al huir, Brian sube la escalera de una torre bien alta pero no terminada y al perder el equilibrio se cae y afronta la muerte indudable. Una astronave llega volando en el último momento y le salva. Es una escena corta, basada en el *humor absurdo* y *audiovisual*. La inserción de la astronave, como un *deus ex machina*, en la escena traslada el *humor surrealista ad absurdum*. El *humor* no es producido exclusivamente por su absurdidad, sino también por su parte *visual*. La animación,

el disfraz cómico y poco convincente de los marcianos y el lenguaje marciano, todos estos elementos completan el efecto del *humor absurdo* deseado.

## 5.8 Extractos con chistes culturales o históricos

A lo largo del capítulo 5 destacamos varios momentos en la película, cuyo *humor* nos parece basado en el fondo cultural o histórico. Una vez más, subrayamos la presencia de los partidos políticos: «Frente Popular de Judea», «Frente Judaico Popular» y «Frente del Pueblo Judaico». La película muestra sobre todo los hechos del Frente Popular de Judea (porque Brian es el miembro). Se nos presenta una *sátira política*, ya que los realizadores ridiculizan los partidos revolucionarios británicos de los años 70. Todos los partidos quieren llevar a cabo la ocupación romana, pero la mayoría de tiempo pasan complotando contra los otros partidos revolucionarios. Michel Palin dijo que los partidos fueron inspirados por los grupos revolucionarios modernos con nombres raros (en forma de acrónimos), que muchas veces olvidan la motivación inicial al no luchar contra la causa, si no contra los otros grupos revolucionarios. La escena 10, que presentamos en el siguiente subcapítulo, es una de las que son basadas en la *sátira política*.

### 5.8.1 Escena 10: *Before the Romans Things Were Smelly*

En la escena 10, los miembros del «Frente Popular de Judea» tienen una de sus muchas reuniones para discutir el plan de cómo llevar a cabo la ocupación romana. El líder de la FPJ («efe-pe-jota») Reg, apela a sus compañeros que le digan los aspectos positivos de la ocupación romana. Claramente se trata de una pregunta retórica y Reg no quiere escuchar nada de positivo. Pero los compañeros empiezan a nombrar todas las cosas que los romanos mejoraron en Judea. El *chiste* grada hasta la conclusión dicha por Reg:

*Reg:* «Bueno, pero aparte del alcantarillado, la sanidad, la enseñanza, el vino, el orden público, la irrigación, las carreteras y los baños públicos ... ¿Qué han hecho los romanos por nosotros?»

*Uno de los compañeros:* «Nos han dado la paz.»

## 5.9 Extractos con juegos de palabras

La comicidad de los siguientes extractos y escenas resulta del *humor verbal* y sobre todo del *juego de palabras*. Pretendemos explicar, como funcionan los *juegos de palabras* en la versión original y comentar sobre su traducción en la versión doblada.

### 5.9.1 Escena 3: *Jesus' Lack of Crowd Control on the Mount*

La escena 3 es basada sobre todo en el *humor verbal* y en los *juegos de palabras*. Jesucristo ora hacía una muchedumbre y los más atrás no entienden correctamente que es lo que dice. Les interesa, porque escuchan fragmentos que alguien va a heredar la tierra, pero no saben quién precisamente. La fuente del *chiste* viene una vez más de la Biblia, precisamente del evangelio de Mateo. En el evangelio se dice: «Bienaventurados los mansos porque poseerán la tierra» (Mateo 11:29).

En la versión original, el *juego de palabras* es basado en el par mínimo: «Greek» (grecos) – «meek» (humildes). En la versión doblada, los traductores han mantenido ambos *chistes* casi sin cambio. El primer *chiste* con «queseros» es una traducción palabra por palabra que no es para nada perturbadora en la escena. El segundo *chiste* adaptó el *juego de palabras* original y la traducción buscó un par mínimo que rimará con los «mansos». Aquí tenemos que oponerse a Gor Ballester, porque a nosotros, la traducción nos parece adecuada. El efecto humorístico es mantenido hasta al punto que ambas versiones vienen de la misma fuente.

Versión original	Versión doblada
<b>Man #1:</b> I think it was “Blessed are the cheesemakers.”	<b>Hombre #1:</b> Creo que ha dicho «Bienaventurados los queseros.».
<b>Mrs. Gregory:</b> Ahh, what’s so special about the cheesemakers?	<b>Sra. Gregory:</b> ¿Por qué precisamente los queseros?
<b>Gregory:</b> Well, obviously, this is not meant to be taken literally. It refers to any manufacturers of dairy products.	<b>Gregory:</b> Hombre, no hay que tomarlo literalmente. Se refiere a todos los fabricantes de productos lácteos.
[...]	[...]
<b>Man #2:</b> You hear that? Blessed are the Greek.	<b>Hombre #2:</b> ¿Han oído eso? Bienaventurados los gansos.
<b>Gregory:</b> The Greek?	

<p><b>Man #2:</b> Well, apparently, he's going to inherit the earth.</p> <p><b>Gregory:</b> Did anyone catch his name?</p>	<p><b>Gregory:</b> ¿Los gansos?</p> <p><b>Hombre #2:</b> Sí, por lo visto van a heredar la tierra.</p> <p><b>Gregory:</b> ¿Alguien tiene un ganso?</p>
--	--

### 5.9.2 Escena 20: *Individualism Can't Beat a Good Crowd Riot*

Opinamos que en este caso se trata de nuevo del *juego de palabras*, aunque en este caso, más complejo a traducir. En la versión original, el chiste opera con las palabras «Messiah» (Mesías) y «mess» (desorden) y juega con el sonido y el significado de las palabras. La versión doblada optó por la pérdida del *juego de palabras* con la palabra «Mesías» y lo cambió por el término francés «Monsieur». El juego con el sonido, o bien con la pronunciación, queda. La pronunciación de «Monsieur» es [mɔsjø]. La madre pues responde que en la casa no hay ningún [mɔsjø], si no que se pasa algo «demasiado» personal, pronunciado [demɔsjø] personal.

Gor Ballester opina que el término francés «es de sobra conocido en España, especialmente en modo oral [...]» y que el *chiste* producido es «mucho más cultural y el lenguaje mucho más coloquial» que en la versión original.<sup>78</sup>

Versión original	Versión doblada
<p><b>Crowd:</b> The Messiah! The Messiah! Show us the Messiah!</p> <p><b>Mother:</b> The who?</p> <p><b>Crowd:</b> The Messiah!</p> <p><b>Mother:</b> There's no Messiah in here. There's a mess all right, but no Messiah. Now go away!</p>	<p><b>Muchedumbre:</b> ¡El Mesías, el Mesías! ¡Muéstranos al Mesías!</p> <p><b>Madre de Brian:</b> ¿A quién?</p> <p><b>Muchedumbre:</b> ¡Al Mesías!</p> <p><b>Madre de Brian:</b> ¡Aquí no hay ningún «Monsieur»! ¡Lo que hay «demasié» personal, así que fuera!</p>

## 5.10 Extractos con chistes lingüísticos

<sup>78</sup> Lucía GOR BALLESTER, *La traducción del humor en el doblaje*, 30.

Las siguientes escenas son unas de las mejor conocidas en el mundo cinematográfico y unas de las más famosas del largometraje *La vida de Brian*. El *humor* en ellas es creado por la complejidad de los *chistes lingüísticos*. Pretendemos explicar como fueron creados los *chistes* y comentar sobre el doblaje propuesto en la versión castellana.

### 5.10.1 Escena 9: *Brian Learns to Conjugate*

En la escena 9 Brian, para ser aceptado por los miembros del Frente Popular de Judea, demuestra su odio verdadero hacia los romanos al realizar una pintada en el muro del palacio romano. El mensaje deseado de la pintada fue «¡Romanos marchaos a casa!». Brian es cogido con las manos en la masa por un centurión que, en lugar de castigarle por vandalismo, le castiga por declinar en latín de manera incorrecta y le ordena a escribir la frase correcta cien veces.

Se trata de una escena muy compleja, porque el *gag* es compuesto del plano político, lingüístico y visual. El mensaje, que Brian escribe, se inspira de la frase anti-americanista: «Yankees go home». El doblaje sería probablemente mejor comprensible si la traducción usará una frase reflejando el ambiente político español. Sin embargo, el traductor es limitado por el *chiste visual* creado por la pintada. Otro elemento es el error gramático que Brian comete. Esto no tiene que mostrarse tan cómico para un público sin noción de cómo funcionaba el latín. Sin embargo, por el público hispanohablante, «el español, al ser una lengua de origen latino tiene la ventaja de mantener algunos juegos de palabras, por ejemplo, «annus» se refiere a ano en inglés y es la declinación en latín, pero en español también se mantiene este chiste sin necesidad de cambiarlo, ya que «anus» sería la versión latina de ano si en español hiciésemos esta broma.»<sup>79</sup>

Versión original	Versión doblada
<b>Centurion:</b> What's this, then? Romanes Eunt Domus? People called Romanes they go to the house?	<b>Centurión:</b> ¿Qué es esto? ¿Romanes Eunt Domus? ¿Gente llamada romanos ir la casa?
<b>Brian:</b> It -- it says, Romans, go home.	<b>Brian:</b> Dice, romanos marchaos a casa.
<b>Centurion:</b> No, it doesn't. What's Latin for Roman? Come on!	<b>Centurión:</b> De eso nada. ¿Cómo se dice romano en latín? ¡Vamos, vamos!
<b>Brian:</b> R-- Romanus?	<b>Brian:</b> R...Romanus?

<sup>79</sup> Lucía GOR BALLESTER, *La traducción del humor en el doblaje*, 26.

<p><b>Centurion:</b> Goes like...?</p> <p><b>Brian:</b> Annus?</p> <p><b>Centurion:</b> Vocative plural of annus is...?</p> <p><b>Brian:</b> Eh. Anni?</p> <p><b>Centurion:</b> Romani. Eunt? What is eunt?</p> <p><b>Brian:</b> Go. Let--</p> <p><b>Centurion:</b> Conjugate the verb to go.</p> <p><b>Brian:</b> Uh. Ire. Uh, eo. Is. It. Imus. It is. Eunt.</p> <p><b>Centurion:</b> So eunt is...?</p> <p><b>Brian:</b> Ah, huh, third person plural, uh, present indicative. Uh, they go.</p> <p><b>Centurion:</b> But Romans, go home is an order, so you must use the...?</p> <p><b>Brian:</b> The ... imperative!</p> <p><b>Centurion:</b> Which is...?</p> <p><b>Brian:</b> Umm! Oh. Oh. Um, i. I!</p> <p><b>Centurion:</b> How many Romans?</p> <p><b>Brian:</b> Ah! I – Plural. Plural. Ite. Ite.</p> <p><b>Centurion:</b> Ite.</p> <p><b>Centurion:</b> Domus? Nominative?</p> <p><b>Centurion:</b> Go home? This is motion towards. Isn't it, boy?</p> <p><b>Brian:</b> Ah. Ah, dative, sir! Ahh! No, not dative! Not the dative, sir! No! Ah! Oh, the... accusative! Accusative! Ah! Domum, sir! Ad domum! Ah! Oooh! Ah!</p> <p><b>Centurion:</b> Except that domus takes the...?</p> <p><b>Brian:</b> The locative, sir!</p> <p><b>Centurion:</b> Which is...?!</p> <p><b>Brian:</b> Domum.</p> <p><b>Centurion:</b> Domum.</p> <p><b>Centurion:</b> Um. Understand?</p> <p><b>Brian:</b> Yes, sir.</p> <p><b>Centurion:</b> Now, write it out a hundred times.</p> <p><b>Brian:</b> Yes, sir. Thank you, sir. Hail Caesar, sir.</p>	<p><b>Centurión:</b> ¿Qué se declina cómo?</p> <p><b>Brian:</b> Annus.</p> <p><b>Centurión:</b> ¿El vocativo plural de annus es...?</p> <p><b>Brian:</b> Anni?</p> <p><b>Centurión:</b> Romani. Eunt? ¿Qué es eunt?</p> <p><b>Brian:</b> Ir.</p> <p><b>Centurión:</b> Conjuga el verbo ir.</p> <p><b>Brian:</b> Eo. Is. It. Imus. Itis. Eunt.</p> <p><b>Centurión:</b> ¿Luego eunt es...?</p> <p><b>Brian:</b> Tercera persona del plural del presente del indicativo. Uh, ellos van.</p> <p><b>Centurión:</b> Pero romanos marchaos es una orden, así que hay que usar ...</p> <p><b>Brian:</b> ¡El imperativo!</p> <p><b>Centurión:</b> ¿Qué es...?</p> <p><b>Brian:</b> Umm! Um, i. I!</p> <p><b>Centurión:</b> ¿Cuántos Romans?</p> <p><b>Brian:</b> Ah! Plural. Plural. Ite. Ite.</p> <p><b>Centurión:</b> Ite.</p> <p><b>Centurión:</b> Domus ... ¿en nominativo?</p> <p><b>Centurión:</b> Marchar significa movimiento, no, ¿muchaho?</p> <p><b>Brian:</b> Dativo, señor. Ahh! No no no no, no es dativo. Es acusativo. ¡Domum. domum!</p> <p><b>Centurión:</b> ¿Solo que domus lleva el ...?</p> <p><b>Brian:</b> El locativo.</p> <p><b>Centurión:</b> ¿Qué es...?</p> <p><b>Brian:</b> Domum.</p> <p><b>Centurión:</b> Domum.</p> <p><b>Centurión:</b> ¿Has comprendido?</p> <p><b>Brian:</b> Sí, señor.</p> <p><b>Centurión:</b> Escríbelo cien veces.</p> <p><b>Brian:</b> Sí, señor. Gracias, señor. Hail, César.</p>
---	--

### 5.10.2 Escena 13 y 25: *What's So Funny About Biggus Dickus?* y *Pilate's Speech Impediment Becomes a Pwoblem*

El personaje de Poncio Pilatos y de su amigo Pijus Magnificus sufren de defecto de pronunciación, pero ninguno de ellos es consciente de ello. El efecto humorístico es basado casi puramente en el *humor verbal* y probablemente *auditivo*, ya que los dos son incapaces de pronunciar ciertos fonemas correctamente.

Pilatos, en la versión original, sufre del rotacismo. Inglés, a diferencia del español, usa este defecto frecuentemente para crear un efecto humorístico. El sonido final es la semivocal [w], parecido al fonema /u/. El fondo del chiste no es solo lingüístico, sino también cultura. Gor Ballester también opina que «la sustitución del fonema /r/ por el /u/ es exclusivo de la lengua inglesa. En español lo habitual, que recuerda a los niños y es más humorístico, es cambiar el fonema /r/ por /g/».<sup>80</sup> Pijus sufre del rotacismo como Pilato y además del sigmatismo interdental, siendo incapaz de pronunciar correctamente los sonidos sibilantes. Opinamos que las escenas con Pilatos y Pijus mantendrían el nivel humorístico del original, al optar por el defecto de pronunciación entre /r/ y /g/. En el caso de Pilato, el doblaje mantiene la rotación la forma de la vibrante uvular [ʀ] (la R francesa), lo que dificulta la comprensión de lo que Pilato dice, pero el *humor verbal* y *lingüístico* nos parece empobrecido, hasta perdido.

---

<sup>80</sup> Lucía GOR BALLESTER, *La traducción del humor en el doblaje*, 21-22.

## 6 CONCLUSIÓN

El motivo primario de este trabajo fue ejecutar un análisis del largometraje *La vida de Brian* (1985) y ver si el doblaje ha dejado de ser fiel a su versión original *Monty Python's Life of Brian* (1979). El aspecto de la película que antes de todo nos interesaba fue el humor y la traducción audiovisual del humor.

Para realizar el análisis fue necesario investigar sobre el concepto del humor y sobre la traducción audiovisual del humor. Aunque la teoría del humor es considerada como un asunto relativamente reciente, a lo largo de nuestra investigación hemos descubierto un abanico abundante de autores, cuyas investigaciones se especializan en el estudio del humor. El otro mismo podría decirse sobre los estudios de la traducción audiovisual y especialmente la traducción audiovisual del humor. Pretendimos presentar varias teorías y clasificaciones de una manera coherente pero no exhaustiva y avisamos al lector, que hemos elegido las que nos parecían útiles para nuestro análisis del largometraje. El objetivo del análisis fue comparar la comicidad de la versión original y de la versión doblada. También nos interesaba la técnica como los traductores han llevado a cabo el efecto humorístico deseado.

El grupo de humoristas ingleses, Los Python, marcaron una nueva ola de producción para la televisión, de la aplicación de humor en las sitcoms y más tarde en los largometrajes. El humor del grupo tocó todos los géneros de humor, ya que sea la parodia de la propia televisión, la ironía, el humor absurdo, el humor inglés y los demás. Porque el humor inglés y el humor de Los Python es muy específico, esperábamos varias dificultades a la hora de la traducción, especialmente durante la traducción del humor verbal y lingüístico.

Una vez finalizado el análisis, hemos llegado a las siguientes conclusiones. El doblaje de la película *La vida de Brian* fue capaz de mantener el efecto humorístico de la versión original y fue capaz de adaptarse al público español. En la mayoría de los casos somos conformes con las propuestas del guion doblado. En algunos casos proponemos nuestra propia traducción porque creemos que refleja mejor la intención de la versión original o porque nos parece mejor adecuada para el público hispanohablante.

Nuestro análisis se concentró sobre varios planes de la película, analizando el concepto del humor en todos los niveles del largometraje. Resultó que, el tema del largometraje es internacional, generalmente independientemente de la producción británica, y pues la traducción para el público hispanohablante no causó tantas dificultades cuantas esperábamos.

Inicialmente hemos analizado los aspectos técnicos del largometraje (la música, los títulos, nombres de las escenas) y opinamos que la versión original es consciente del efecto humorístico hasta en los detalles menores, como son por ejemplo los títulos de las escenas. No todos son aspectos que el espectador registra al ver la película en la grande pantalla. Sin embargo, creemos que el traductor debería ser consiente de estos detalles y mantenerles en la versión española.

En la película figuran dos canciones que no fueron traducidas para la versión doblada. Opinamos que la ausencia de la traducción destrozó unos de los elementos fundamentalmente humorísticos en la película y pretendemos proponer la traducción posible que pueda ser utilizada en el doblaje español.

Otro elemento interesante que hemos abordado fue la presencia de los nombres propios que fueron latinizados a través de la película. Creemos que aquí los traductores podrían ser más creativos con las traducciones de ciertos personajes, pero reconocemos que el método del chiste lingüístico fue respetado y así el efecto fue mantenido.

Como hemos mencionado, Los Python trabajan bastante con el humor absurdo, hasta surrealista. Todos los extractos presentados, cuyo humor es basado en lo absurdo, nos parecen claves para la impresión humorística final. Pero, sorprendentemente, no fueron muy afanosas para la traducción, ya que el elemento audio-visual asegura la mayoría del éxito humorístico. Aunque ofrecemos la descripción y el análisis del doblaje de estas escenas, no creemos que para el lector es suficiente sin el efecto visual.

Las escenas y extractos basados en humor verbal, bien en la forma de los juegos de palabras o en la forma de chistes lingüísticos, nos han parecido más exigentes. La mayoría de los chistes en la versión inglesa son basadas en la Biblia, así que el punto de departe para la traducción es facilitado por este hecho. Los chistes lingüísticos son basados en la oposición de pares mínimos, en la semejanza de la pronunciación de algunas palabras o en la gramática latina. Por lo general, la versión doblada respecta la naturaleza y el método original del chiste. No aparecen casos, donde los traductores optaron por un método original o innovador. Creemos que, para un público hispanohablante, las escenas cuyo el humor proviene del latín, pueden resultar aún más cómicas que para un público angloparlante, ya que el español es una lengua romance, procedente directo del latín vulgar.

La dificultad principal hemos afrontado en las escenas con los personajes con el defecto de pronunciación (rotacismo y sigmatismo) que aparecen en la versión original. El doblaje opta por el rotacismo con la R francesa (en lugar del intercambio de dos fonemas que aparece en la

versión original) que no es un defecto habitual en español y no suele ser tan cómico como en la versión inglesa. El método de solo complicar la comprensión de lo que estos personajes dicen no nos parece suficiente y los juegos de palabras y el humor lingüístico nos parecen ser empobrecidos, hasta perdidos a través de la traducción.

Para finalizar, creemos que hemos cumplido las expectativas principales y primarias de este trabajo, aunque somos conscientes que el tema de la traducción audiovisual y de la traducción del humor no fue completamente agotado. En el futuro, el trabajo podría ser enriquecido por un análisis del doblaje para un público latinoamericano, ya que el uso de la lengua española diferenciará seguramente. También sería interesante analizar los doblajes de los otros largometrajes o sketches del grupo Los Python, para ver si la traducción se presentará también tan natural como en el caso del largometraje *La vida de Brian*.

## 7 BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, Rosa: *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ariel, 1999.
- ALVARADO ORTEGA, M. Belén y Leonor RUIZ GURILLO: *Humor, ironía y géneros textuales*, Alicante: Universidad de Alicante, 2013.
- ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa: *La comedia enlatada: de Lucille Ball a Los Simpson*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- ÁLVAREZ DE ARMAS, Olga: *La televisión en Estados Unidos. Organización, modelos y programación*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, 1989.
- ARISTÓTELES: *Poética*, trad. Alicia Villar Lecumberri, Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- BEČKA, Josef V.: «Komika a humor v jazyce», en *Naše řeč*, vol. 30, núm. 6-7, Praga: Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i., 1946, 111-120.
- BERGSON, Henri: *La risa*, trad. Amalia Aydée Raggio, Madrid: Altamira, S. A., 1985.
- BERGSON, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Éditions Alcan, 1924.
- BOTELLA TEJERA, Carla: *La naturalización del humor en la traducción audiovisual (TAV): ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de Gomaespuma: Ali G Indahouse*, Alicante: Universidad de Alicante, 2006.
- CASTRO ROIG, Xosé: «El traductor de películas», en *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, 2001, 267-298.
- CHAPMAN Graham et al.: *The Pythons Autobiography by The Pythons*, London: Orion Books, 2005.

CORPAS CULEBRAS, Paloma: *Sitcom, crisis y sociedad norteamericana: análisis de la ficción televisiva estadounidense desde los años 80 hasta la actualidad*, Valencia: Universitat de València, 2017.

DIAZ CINTAS, Jorge: «Audiovisual Translation in the Third Millennium», en *Translation Today: Trends and Perspectives*, ed. Gunilla Anderman y Margaret Rogers, Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2003, 194-204.

FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.

FUENTES LUQUE, Adrián: *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*, Granada: Universidad de Granada, 2000.

GOR BALLESTER, Lucía: *La traducción del humor en el doblaje: Caso práctico: La vida de Brian*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas ICAI-ICADE, 2015.

HALLIDAY, Michael A. K.: *Learning How to Mean*, Londres: Edward Arnold, 1975.

HERNÁNDEZ MUÑOZ, Silvia M.: *El humor como estrategia y reflexión en la publicidad española (2007 y 2008)*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2008.

IGLESIAS GÓMEZ, Luis A.: *Los doblajes en español de los clásicos Disney*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

LÓPEZ, Natxo: *Manual de guionista de comedias televisivas*, Madrid: T&B Editores, 2008.

LUYKEN, Georg-Michael et al.: *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and subtitling for the European Audience*, Manchester: The European Institute for the Media, 1991.

MARTÍNEZ GARCÍA, Adela: «La importancia del entorno cultural en el doblaje y en la subtitulación: el paciente inglés», en *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, 2001, 147-160.

MARTÍNEZ SIERRA, Juan J.: *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson.*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004.

MAYORAL ASENSIO, Roberto: «Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual», en *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, 2001, 19-46.

QUEZADA ZEVALLOS, Jenny Z. y Lorena G. GADEA: «El sentido del humor: Más allá de la risa», en *Consensus*, vol. 20, núm. 1, Lima: Grafimag S.R.L., 2015, 83-98.

RASKIN, Victor: *Semantic Mechanisms of Humor*, Boston: D. Riedel, 1985.

REMAEL, Aline: «Audiovisual Translation», en *Handbook of Translation Studies*, ed. Yves Gambier y Luc Van Doorslaer, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, 12-18.

SANTOS LARA, Karina A.: «La “Güe’á” y la “Conchetumadre”»: Transgresión lingüística y gestual en el humor callejero de los atletas de la risa», en *Perspectivas de la comunicación*, vol. 8, núm. 2, Temuco: Universidad de La Frontera, 2015, 95-117.

SANTOYO, Julio-César: «Traducciones y Adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 4, 1989, 95-112.

SERRANO SERRANO, Joaquín: «El uso de la lengua en los chistes. Ejemplificación de la teoría de Freud.», en *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 38, León: Universidad de León, 2016, 195-222.

SHIH, Tien Lan: *Estudio sobre la traducción del humor audiovisual en el chino y español desde una perspectiva cultural*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

VANDAELE, Jeroen: «Humor in translation», en *Handbook of translation studies*, Oslo: John Benjamins, 2010.

VERA ZARO, Juan Jesús: «Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación», en *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, 2001, 47-64.

ZABALBEASCOA, Patrick: «La traducción del humor en textos audiovisuales», en *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, 2001, 251-266.

ZABALBEASCOA, Patrick: «The Nature of Audiovisual Text and its Parameters», en *The Didactics of Audiovisual Translation*, ed. Jorge Díaz Cintas, Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 2008, 21-37.

ZABALBEASCOA, Patrick: «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies», en *The Translator*, vol. 2, núm. 2, Manchester: St Jerome Publishing, 1996, 235-257.

#### **REFERENCIAS CONSULTADAS**

DURO MORENO, Miguel: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, 2001.

JIMÉNEZ MATA, Nancy: «La Teoría General del Humor Verbal en *The Brief Wonderful Life of Oscar Wao* y *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao*», en *Verbum et Lingua*, núm. 8, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016, 29-43.

LLERA, José Antonio: «La investigación en torno al humor verbal», en *Revista de la Literatura*, núm. 132, Madrid: CSIC, 2004, 527-535.

MARTÍNEZ SIERRA, «Un acercamiento descriptivo y discursivo a la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de *Los Simpson*», en *Puentes*, núm. 6, Granada: ATRIO S.L., 2005, 53-60.

MARTÍNEZ SIERRA, «El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿un problema o una ayuda?», en *Trans. Revista de traductológica*, núm. 13, Málaga: Facultad de Filosofía y Letras, 2009, 139-148.

NAVARRO BROTONS, María Lucía: «La traducción del humor audiovisual. El caso de la película de animación *El Espantatiburones (Shark tale)*», en *The Translation of of Humour/ La traducción del humor*, núm. 9, 2017, 307-329.

PADILLA CASTILLO, Graciela y Paula REQUEIJO REY: «La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas», en *Fonseca, Journal of Communication*, núm. 1, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, 188-218.

ROSS, Alison: *The Language of Humour*, New York: Routledge, 1998.

SANTANA LÓPEZ, Belén: «La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión», en *AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, Madrid: AIETI, 2005, 834-851.

TOLOSA IGUALDA, Miguel: «De la traducibilidad del chiste: Más allá de los factores perceptibles», en *Interlingüística*, núm. 16, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, 1079-1089.

TORRES SÁNCHEZ, María Ángeles: «Teorías lingüísticas del humor verbal», en *Pragmalingüística*, núm. 5-6, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1997-1998, 435-448.

WEIS BAUER, Samuel Michael: *Cincuenta años de Humor Nuevo: La obra de Antonio de Lara Gavilán (1921-1971)*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

#### **REFERENCIAS ELECTRÓNICAS**

*Diccionario de la lengua española*

[dle.rae.es/?id=DgIqVCc](http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc)

*English Oxford Living Dictionaries*

[en.oxforddictionaries.com](http://en.oxforddictionaries.com)

*Monty Python Official Site*

[www.montypython.com/landing/](http://www.montypython.com/landing/)

*Slovník spisovného jazyka českého*

ssjc.ujc.cas.cz/

## **MEDIOS AUDIOVISUALES: PELÍCULAS**

DE MAETZU, Ramiro (director), *La vida de Brian*, 1985.

GOLDSTONE, John (producer) y JONES, Terry (director), *Life of Brian*, Reino Unido:  
HandMade Films, 1979.

## ANOTACE

**Příjmení a jméno autorky:** Bc. Anna Morales

**Název katedry a fakulty:** Katedra romanistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

**Název práce:** La teoría del humor y la traducción del humor audiovisual en el largometraje La Vida de Brian por Los Python

**Vedoucí práce:** Mgr. Radim Zámec, Ph.D.

**Počet znaků:** 101 852

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 49

**Počet elektronických zdrojů:** 4

**Klíčová slova:** humor, verbální humor, neverbální humor, audiovizuální překlad, překlad humoru, dabing, Monty Python

**Charakteristika práce:** Tato bakalářská diplomová práce se zabývá teorií a problematikou audiovizuálního překladu humoru. V rámci první části této bakalářské diplomové práce jsou nastíněny základní definice a teorie popisující a zabývající se charakteristikou humoru. Práce dále uvádí některé základní postupy, související s problematikou audiovizuálního překladu. Druhá část práce demonstruje postupy audiovizuálního překladu humoru na celovečerním filmu *Monty Pythonův Život Briana* (1979). Práce se opírá o jeho původní anglickou verzi (*Monty Python's Life of Brian* z roku 1979) a o verzi dabovanou do španělštiny (*La vida de Brian* z roku 1985).

## ANNOTATION

**Author:** Bc. Anna Morales

**Department and Faculty:** Department of Romance Studies at the Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc

**Title of the Thesis:** The theory of humor and audiovisual translation of humor in Monty Python's *Life of Brian*

**Thesis Supervisor:** Mgr. Radim Zámeč, Ph.D.

**Number of characters:** 101 852

**Number of annexes:** 0

**Number of sources:** 49

**Number of electronic sources:** 4

**Key words:** humor, verbal humor, nonverbal humor, audio-visual translation, humor translation, dubbing, Monty Python

**Charakteristika práce:** This bachelor thesis deals with the theory and difficulties of audiovisual translation of humor. The theoretical part introduces main definitions and theories of humor, as well as some of the methodologies used in audiovisual translation. The practical part of this thesis applies the acquired theoretical knowledge and terminology for the analysis of a feature film: *Monty Python's Life of Brian* (1979). The analysis focuses on audiovisual translation by drawing a comparison between the original version and its dubbed Spanish version *La vida de Brian* (1985).