

UNIVERSITAT JAUME I  
Facultat de Ciències Humanes i Socials  
Departament de Traducció i Comunicació

ESTUDIO DESCRIPTIVO Y DISCURSIVO DE LA TRADUCCIÓN  
DEL HUMOR EN TEXTOS AUDIOVISUALES.  
EL CASO DE *LOS SIMPSON*.

TESIS DOCTORAL  
**PRESENTADA POR:**  
Juan José Martínez Sierra  
**DIRIGIDA POR:**  
Dr. Frederic Chaume Varela  
**Castellón, 2004**

*A Susana, la sonrisa de mi vida*

## **Agradecimientos**

La redacción de esta página significa que, por fin, he llegado al final del arduo camino que emprendiera hace ya algún tiempo. Si bien, como todo el que haya pasado por ello conoce, la elaboración de una tesis doctoral supone grandes momentos de soledad frente a una pantalla de ordenador, también es cierto que no constituye una empresa viable sin la valiosa colaboración de diversas personas y entidades. Es momento, pues, de volver la mirada atrás y de reconocer las distintas ayudas de las que he disfrutado a lo largo del que pareciera interminable recorrido.

En primer lugar, deseo expresar mi más profundo agradecimiento al Profesor Frederic Chaume, director de mi tesis, profesor en mis años de licenciatura y finalmente compañero. No puedo más que expresar el gran honor que para mí ha supuesto trabajar bajo la dirección de una persona tan experimentada en el ámbito de la traducción audiovisual.

Gracias también a la comisión Fulbright, por haberme permitido sumergirme durante dos años en la cultura estadounidense. Al Departamento de Lenguas Modernas y Lingüística de la Universidad de Maryland, Baltimore County y a los Departamentos de Estudios Ingleses y de Traducción y Comunicación de la Universitat Jaume I, por los conocimientos que me han aportado.

A los miembros de mis tribunales de Tesis de Maestría, de Proyecto de Investigación y de Diploma de Estudios Avanzados, por los comentarios y sugerencias realizados sobre mi trabajo.

A todos aquellos que, ya sea arrojando luz sobre mis dudas, recomendándome determinadas lecturas, facilitándome copias de sus trabajos o, incluso, haciendo todo esto de manera simultánea, han supuesto una ayuda inestimable: Rosa M<sup>a</sup>. Agost Canos, Delia Chiaro, Josep Marco Borillo, Roberto Mayoral Asensio, Angela Moorjani, José Luis Otal Campo, Francisco Raga Gimeno, Vicent Salvador Liern, Ron Schwartz, Dan Sperber, Jeroen Vandaele y Patrick Zabalbeascoa.

A Lisa Elisofon, Mary O'Neill y, especialmente, Thomas Field por aportar luz sobre aquellos aspectos culturales que a mí me resultaban extraños y que a ellos les son propios. De forma similar, también a Neil David Fowler, por sus aportaciones lingüísticas.

A María José Aguirre de Cárcer, traductora de la serie *Los Simpson*, por permitirme acercarme a su labor y siempre contestar a mis preguntas. También a Estudios Abaira y a Televisió de Catalunya, por atender a mis consultas.

A aquellos miembros de la listas TRAG y JOVELING, así como del foro Felizonia.com, que trataron de echarme una mano con ciertas cuestiones relativas a la serie.

A mi familia, por estar siempre ahí.

A Susana, compañera de fatigas, nunca mejor dicho. Por tu plena confianza y apoyo, por tu aliento cuando el vaso parecía medio vacío, por tu comprensión cada vez que te dije “sí, mañana también trabajo en la tesis”, por tu compañía en mis ausencias, por todo, siempre, gracias.

A cualquiera que merezca figurar aquí y que, pese a la mejor de mis intenciones, haya podido olvidar.

INTRODUCCIÓN .....	1
1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL. EL DOBLAJE	
1.1. Prefacio .....	13
1.2. Sobre traducción y traducción audiovisual .....	13
1.2.1. Ubicación de la traducción audiovisual en los Estudios sobre la Traducción .....	13
1.2.2. Hacia una definición de traducción audiovisual .....	14
1.2.3. Traducción frente a adaptación .....	24
1.2.4. El texto audiovisual .....	26
• La forma del texto audiovisual .....	27
• La oralidad prefabricada .....	29
1.2.5. Prioridades y restricciones .....	33
1.2.6. Extranjerización frente a familiarización .....	37
1.2.7. La traducción audiovisual como una cuestión de propósitos .....	39
• Escopo .....	39
• Encargo de traducción .....	40
• El encargo de traducción en Los Simpson .....	42
• Coherencia intratextual y coherencia intertextual .....	43
• Lealtad .....	44
• Traducción fiel frente a traducción libre .....	45
• Equivalencia .....	46
• Culturema .....	47
1.3. Modalidades de traducción audiovisual .....	48
1.3.1. Definición de modalidad .....	48
1.3.2. Modalidades de traducción audiovisual .....	50
1.3.3. El doblaje .....	54
1.3.3.1. Definición y descripción .....	55
1.3.3.2. Doblaje y subtitulación .....	59
1.3.3.3. Los géneros audiovisuales doblados en España .....	65

1.3.3.4. Historia del doblaje .....	68
1.3.3.5. Las fases del doblaje .....	69
1.3.3.6. La cuestión de la sincronía .....	70
• Definición .....	70
• Tipos de sincronía .....	70
• La sincronía en los dibujos animados .....	74
1.3.4. La subtitulación en Los Simpson .....	75
1.4. La investigación en traducción audiovisual .....	77
1.5. Coda .....	81

## 2. LOS ESTUDIOS DESCRIPTIVOS Y LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

2.1. Prefacio .....	83
2.2. La escuela de la manipulación .....	83
2.2.1. Presupuestos básicos de la escuela de la manipulación .....	83
2.2.2. La escuela de la manipulación en traducción audiovisual .....	88
2.3. La cuestión de las normas .....	94
2.3.1. El concepto de norma .....	96
• Cuestiones preliminares .....	96
• Las normas en la comunidad .....	99
• Características de las normas .....	100
2.3.2. Clases de normas de traducción .....	104
2.3.2.1. Las normas de Toury .....	104
2.3.2.2. Crítica al modelo de Toury y otras propuestas .....	106
• Crítica .....	106
• Otras propuestas .....	108
2.3.2.3. Normas en traducción audiovisual .....	114
2.3.3. Tendencias de traducción .....	117
2.4. Coda .....	119

## 3. LOS ESTUDIOS CULTURALES Y SU APLICACIÓN A LA TRADUCCIÓN

3.1. Prefacio .....	121
3.2. Los Estudios Culturales y el concepto de cultura .....	122
3.2.1. Los Estudios Culturales .....	122
3.2.2. El concepto de cultura .....	127
3.2.2.1. Cuestiones preliminares .....	128
• Antecedentes .....	128
• Definición .....	131
• El contacto entre culturas y el papel de los medios de comunicación de masas .....	134
• Cultura y humor .....	138
3.2.2.2. El contexto de cultura .....	141
• Los referentes culturales .....	142
• El género .....	143
• La intertextualidad .....	144
3.3. La traducción como actividad intercultural .....	145
3.3.1. Cultura y traducción .....	145
3.3.2. El traductor como experto intercultural .....	151
3.3.3. Cultura y traducción audiovisual .....	154
3.3.3.1. Los referentes culturales en traducción (audiovisual) ..	156
3.3.3.2. La intertextualidad en traducción (audiovisual) .....	165
3.4. Coda .....	172

## 4. HUMOR, TRADUCCIÓN Y PRAGMÁTICA

4.1. Prefacio .....	173
4.2. Humor y traducción .....	173
4.2.1. El humor .....	174
4.2.1.1. El acto del humor .....	174
4.2.1.2. El chiste como unidad de análisis .....	177
• Unidad de análisis y unidad de traducción .....	177
• Criterios de segmentación de los chistes .....	181
4.2.2. La traducción del humor .....	183

4.2.2.1. El papel del conocimiento previo .....	183
4.2.2.2. Traducibilidad frente a intraducibilidad del humor (audiovisual) .....	188
4.2.2.3. Traducción frente a adaptación del humor en textos audiovisuales .....	191
4.2.3. La complejidad de traducir chistes .....	192
4.2.4. Humor y traducción audiovisual .....	197
4.2.5. Propuesta de clasificación de los distintos elementos que componen los chistes en el marco de la traducción del humor en textos audiovisuales .....	206
4.2.5.1. Propuesta de Zabalbeascoa .....	207
4.2.5.2. Precisiones terminológicas y de perspectiva .....	209
4.2.5.3. Propuesta de clasificación .....	214
• Cambios, adiciones y formulación de nuestra propuesta .....	214
• Elementos de contenido y elementos vehiculares .....	219
• Sobre la forma y el contenido de los elementos humorísticos en el texto origen y en el texto meta .....	220
• Tabla resumen .....	221
4.3. La relevancia como herramienta para el análisis del humor .....	223
4.3.1. Marco teórico .....	223
• Dos conceptos clave: intención y conocimiento previo .....	223
• El principio de relevancia .....	225
• Efectos contextuales y relevancia .....	228
• Precisiones finales .....	233
4.3.2. Categorización de los efectos contextuales .....	234
4.3.3. Respecto a los receptores y a los grados de relevancia .....	236
4.4. Coda .....	239

## 5. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DEL CORPUS

5.1. Prefacio .....	241
5.2. Sobre el análisis .....	241



5.2.1. Justificación del estudio .....	241
5.2.2. Objetivos .....	244
5.2.3. Hipótesis .....	245
5.2.4. Metodología .....	247
5.2.5. Diseño de la ficha de trabajo .....	253
5.3. Sobre el corpus .....	255
5.3.1. Justificación del corpus .....	255
5.3.2. Composición del corpus .....	256
5.3.3. Sobre Los Simpson .....	259
5.3.3.1. Los Simpson: una comedia de situación .....	260
5.3.3.2. Los Simpson como sátira social; dos caras de una misma moneda .....	263
5.3.3.3. Los Simpson en España .....	267
• Sobre su emisión .....	267
• Sobre su doblaje .....	268
5.3.3.4. La audiencia de Los Simpson .....	269
5.4. Coda .....	274

## 6. ANÁLISIS DEL CORPUS

6.1. Prefacio .....	275
6.2. Estructura del análisis .....	275
6.3. Análisis .....	278
6.3.1. Introducción al análisis .....	278
6.3.2. Análisis del Grupo 1: chistes que han mantenido una carga y una combinación humorísticas idénticas .....	280
6.3.3. Análisis del Grupo 2: chistes que han experimentado una variación cuantitativa o cualitativa en su carga humorística ..	287
6.3.3.1. Apartado a. Chistes con pérdida parcial de carga humorística en la versión meta .....	289
6.3.3.2. Apartado b. Chistes con pérdida total de carga humorística y que, por tanto, han desaparecido como consecuencia del proceso traductor .....	373

6.3.3.3. Apartado c. Chistes con una combinación distinta de tipos pero con una misma carga humorística .....	381
6.3.3.4. Apartado d. Chistes con aumento de carga humorística .....	395
6.3.4. Resumen global de resultados .....	403
6.4. Coda .....	409
7. CONCLUSIONES .....	411
BIBLIOGRAFÍA .....	427
ANEXOS .....	473

## Listado de Tablas

Página

Tabla 1. Tipología de elementos humorísticos de los chistes y comparativa con las propuestas de otros autores .....	222
Tabla 2. Nacionalidad de las películas exhibidas con mayor recaudación (1 de enero a 15 de mayo de 2004) .....	242
Tabla 3. Origen de la ficción televisiva en España .....	242
Tabla 4. Diseño de la ficha de análisis .....	255
Tabla 5. Episodios que componen el corpus .....	256
Tabla 6. Relación de parte de los personajes de Los Simpson y de los actores y actrices que han intervenido e intervienen en su doblaje desde la temporada 1 a la 13 .....	269
Tabla 7. Estudio de la audiencia de un episodio repetido de Los Simpson en España .....	271
Tabla 8. Audiencia de los episodios emitidos en Antena 3 durante mayo de 2003 .....	274
Tabla 9. Clave de episodios .....	281
Tabla 10. Clave de elementos humorísticos .....	281
Tabla 11. Chistes simples (Grupo 1) .....	282
Tabla 12. Chistes compuestos (Grupo 1) .....	283
Tabla 13. Distribución por chistes de los elementos humorísticos del Grupo 1 .....	284
Tabla 14. Distribución por combinaciones de los elementos humorísticos del Grupo 1 .....	285
Tabla 15. Resumen del volumen de presencia de los elementos humorísticos en el Grupo 1 .....	285
Tabla 16. Relación por número de ficha de elementos humorísticos presentes en la VO pero ausentes en la VM .....	288
Tabla 17. Relación por número de ficha de elementos humorísticos ausentes en la VO pero presentes en la VM .....	289
Tabla 18. Chistes compuestos (Grupo 2 / Apartado a) .....	290
Tabla 19. Distribución por chistes de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado a .....	371

Tabla 20. Distribución por combinaciones de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado a .....	372
Tabla 21. Chistes simples (Grupo 2 / Apartado b) .....	373
Tabla 22. Chistes compuestos (Grupo 2 / Apartado b) .....	373
Tabla 23. Distribución por chistes de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado b .....	379
Tabla 24. Distribución por combinaciones de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado b .....	380
Tabla 25. Chistes simples (Grupo 2 / Apartado c) .....	381
Tabla 26. Chistes compuestos (Grupo 2 / Apartado c) .....	381
Tabla 27. Distribución por chistes de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado c .....	393
Tabla 28. Distribución por combinaciones de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado c .....	393
Tabla 29. Chistes compuestos (Grupo 2 / Apartado d) .....	395
Tabla 30. Distribución por chistes de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado d .....	402
Tabla 31. Distribución por combinaciones de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado d .....	402
Tabla 32. Resumen del volumen de presencia de los elementos humorísticos en el Grupo 2 .....	404
Tabla 33. Ordenación de los elementos humorísticos por apartado y versión .....	404
Tabla 34. Presencia global de los elementos humorísticos en Los Simpson .....	407
Tabla 35. Distribución de efectos cognitivos (Grupo 2) .....	409

#### Listado de Figuras

Figura 1. Proceso de derivación de una norma .....	119
Figura 2. Esquema de la metodología .....	252
Figura 3. Esquema detallado del análisis de los Grupos 1 y 2 .....	280

## Listado de Anexos

Anexo 1. Listados de chistes y clasificación de elementos humorísticos por episodios (versión origen y versión meta) .....	471
Anexo 2. Muestra de otras referencias culturales e intertextuales de los chistes del Grupo 1 y de los chistes del Grupo 2 no sometidos al análisis pragmático-intercultural .....	539
Anexo 3. Fichas técnicas de los episodios analizados .....	547
Anexo 4. Personajes secundarios de la serie que aparecen en los episodios analizados .....	549

## INTRODUCCIÓN

### Motivación personal

Emprendemos el presente estudio guiados por diversas motivaciones. Por un lado, como diversos autores reconocen, el estudio de las cuestiones relacionadas con la traducción de textos audiovisuales no ha disfrutado hasta hace relativamente poco del interés que merece. Sin embargo, uno no tiene más que realizar una revisión, siquiera general, de la literatura escrita sobre este campo para darse cuenta de que en los últimos años la actividad académica ha sido comparativamente mucho más productiva que antaño. Con todo, son aún múltiples los aspectos que quedan por investigar. Uno de dichos aspectos es, en nuestra opinión, la traducción del humor en los medios audiovisuales, por lo que juzgamos relevante esta propuesta.

Por otra parte, debemos admitir que también nos mueve cierto espíritu aventurero, dada la complejidad intrínseca del humor (básicamente, por su naturaleza cultural) la cual, además, se ve afectada de diversas formas por los distintos condicionantes que rodean a una modalidad de traducción audiovisual como es el doblaje. Existe, pues, un obvio interés personal en el asunto puesto que, desde nuestra formación y experiencia, la conjugación de las características propias de la actividad del doblaje y de los aspectos del humor desde una perspectiva intercultural nos parece, cuando menos, una combinación fascinante.

Un estudio de las características del presente reúne las dos vertientes por las que nuestro interés se ha decantado. Por un lado, el mundo de la traducción, tan complejo como apasionante. Por otro, el ámbito de las cuestiones interculturales, no menos desafiante en cuanto a sus complejidades e igual de atractivo. De hecho, no nos cabe duda de que se trata de dos campos que pueden (y, en muchas ocasiones, deben) interaccionar con el fin de someter a análisis ciertas cuestiones como, por ejemplo, la traducción del humor.

Por último, no podemos negar que, pese a la ardua labor que toda tesis doctoral supone, creemos haber seleccionado un objeto de estudio atractivo, en el sentido de que hemos disfrutado escribiendo sobre él (toda una paradoja, si tenemos en cuenta el esfuerzo). Han pasado ya bastantes años desde que se despertara en el autor de esta tesis un interés especial por la lengua inglesa y, poco después, por su traducción. La

formación que fuimos adquiriendo sobre este particular, unida a la concepción propia que se fue articulando en nuestra mente, no tardó en avivar las ansias de entender mejor las peculiaridades de los intercambios culturales, por el convencimiento absoluto de su potencial explicativo respecto al modo en el que muchas traducciones se llevaban a cabo. En este trabajo, creemos haber podido conjugar estas inquietudes académicas con otras de índole personal, como el gusto por el humor, que, por otra parte, se ve reflejado en nuestra condición de seguidores devotos, lo confesamos, de *Los Simpson*.

### **Objetivos y delimitación del objeto de estudio**

Los objetivos principales de este trabajo se pueden resumir del siguiente modo:

- Revisar los conceptos básicos de la traducción audiovisual, los estudios descriptivos, la interculturalidad y ciertos postulados pragmáticos, con el fin de acercarnos al fenómeno del humor y de su traducción y de elaborar una metodología de análisis adecuada.
- Describir parte de los mecanismos que se muestran activos en la traducción del humor en textos audiovisuales, desde una perspectiva discursivista.
- Identificar un listado tendencias traductoras que sirva como punto de partida para una futura constatación de posibles normas de traducción del humor en textos audiovisuales.

Entre otros aspectos, esta tesis doctoral explora, fundamentalmente, *tendencias* en la traducción (doblaje) para la televisión del humor culturalmente específico. Más concretamente, en este trabajo se examina la comedia televisiva estadounidense *Los Simpson (The Simpsons)* y cómo se ha llevado a cabo su traducción para la audiencia española.

Este estudio no responde a la pretensión de llevar a cabo una revisión del estado de la cuestión de los Estudios sobre la Traducción, de los Estudios Culturales o de la Pragmática. No se concibe como un trabajo teórico, no es ese su objetivo: el principal propósito consiste en describir el objeto de estudio por el que se ha optado. Además, por otra parte, ya existen excelentes trabajos de índole teórica a los que acudir. De este modo, y sobre la base de una idea clara del camino que ha de guiar sus pasos, este

proyecto prefiere ser cauto en la gestión de determinados asuntos cuyo contenido ingente podría fácilmente propiciar una deriva argumental que no condujera a un puerto claro. Así, sin perder de perspectiva el alcance que la labor que se acomete ha de poseer, se muestra un interés por las disciplinas antes citadas hasta el punto en que se estima pertinente y necesario.

Queremos dejar constancia de que, pese a lo que inicialmente una investigación centrada en el estudio del humor podría sugerir, esta disertación no constituye un estudio sobre la recepción del humor. No se duda de la importancia de un trabajo de dichas características. De hecho, no se descarta como futura posibilidad. Ahora bien, en esta ocasión la recepción del humor no forma parte de los objetivos, y su estudio sobrepasaría los límites marcados.

Reconocemos la evidencia de que los cuatro primeros capítulos poseen una mayor carga conceptual que el resto, algo que parece lógico considerando que la finalidad de los mismos es introducir y definir los términos y conceptos que, en mayor o menor medida, subyacen a este estudio y lo cimientan. Sin embargo, estos cuatro primeros capítulos no se limitarán a realizar un mero repaso del estado de la cuestión que recoja lo que distintos autores postulan sobre determinados temas. Se pretende, más bien, rebatir o coincidir con lo expuesto por otras voces, y siempre justificar el porqué de los distintos asuntos a los que se presta atención. Asimismo, deseamos aportar y dejar claro nuestro posicionamiento incluso ante algunas cuestiones no exentas de un cierto halo polémico, sin ánimo de avivar dicha polémica, sino simplemente, como decimos, de expresar nuestra postura y fundamentar la metodología de análisis propuesta.

Anhelamos, pues, que estos cuatro capítulos iniciales sirvan como base al planteamiento empírico que subyace al capítulo quinto y, especialmente, al sexto, puesto que será en éste en el que se vuelquen de manera práctica numerosas cuestiones tratadas en las secciones precedentes.

## **Hipótesis**

¿Qué es el humor? La respuesta a esta pregunta, como se verá a lo largo de este trabajo, no es sencilla. Gran parte del efecto humorístico se basa en una concepción particular del mundo que nos rodea, así como en un determinado nivel de conocimiento del mismo. Si partimos de que el humor es un concepto complejo y de que buena parte



de tal complejidad está propiciada por su vinculación al ámbito cultural, la siguiente pregunta constituirá todavía un reto mayor: ¿cómo se traduce? Como resultado de la importancia que el contexto cultural tiene en la comprensión de todos los actos de habla, traducir supone necesariamente mucho más que la mera transferencia lingüística de contenido de una lengua a otra. En nuestra opinión, se hace necesario traspasar la frontera de las palabras y adoptar una perspectiva pragmático-cultural, como ya se viene haciendo desde hace casi cuarenta años en los Estudios sobre la Traducción.

Partiendo de estas consideraciones, resulta posible plantear algunas premisas de índole general:

- La Traducción Audiovisual se mostrará como una variedad específica de traducción que presentará, por tanto, problemas de traducción específicos, así como tendencias propias de traducción (junto con otras extensibles a otras variedades).
- Los Estudios Descriptivos facilitarán el desarrollo de la metodología adecuada para la clasificación de tendencias y el tratamiento de los resultados.
- Los Estudios Culturales ofrecerán el marco de estudio idóneo desde el que enmarcar los conceptos de *traducción*, de *humor* y de su función.
- La Pragmática pondrá a nuestra disposición marcos teóricos como el principio de relevancia, que se mostrará totalmente válido como fuente de herramientas para el análisis empírico de nuestro corpus, en especial, de la carga humorística de los fragmentos seleccionados.

En un plano más concreto, éstas son las hipótesis generales de este estudio:

- **La traducción del humor en corpus audiovisuales incluirá un número particular de factores en juego con respecto a otras variedades de traducción:** el análisis semiótico del texto audiovisual y las restricciones intrínsecas de modalidades como el doblaje dotarán de **especificidad** a esta práctica de traducción y a las soluciones empleadas.
- Mediante la comparación de las dos versiones que dan cuerpo a nuestro corpus, **será posible identificar tendencias traductoras subyacentes a la traducción del humor en textos audiovisuales.**

- En líneas generales, y debido a la relativa proximidad cultural de las dos comunidades envueltas, **la carga humorística de los chistes del texto origen no variará con respecto a la carga humorística de los mismos chistes traducidos en el texto meta.** En cualquier caso, en la traducción del humor, **el traductor se mostrará especialmente sensible ante la dimensión cultural.** De hecho, **el humor podrá poseer una naturaleza cultural tan específica que,** en determinados casos, **la carga humorística de un mismo segmento varíe dependiendo de la cultura que lo reciba,** sin olvidar la posibilidad de que **la presencia de determinados elementos humorísticos en la versión origen puedan conllevar asimismo un cambio en dicha carga.**
- **La pérdida de humor** (entendida aquí de manera cuantitativa, es decir, en lo que a número de elementos humorísticos se refiere), ya sea de forma total o parcial, **será una posibilidad real, aunque no determinante** (desde la perspectiva funcionalista, la traducción tendrá éxito). De manera similar, **el traductor tendrá en cuenta el distinto bagaje cultural (conocimiento) previo acumulado por las dos culturas** en cuestión, en el sentido de que podrá influir en las decisiones que éste tome durante el proceso traductor y, por ende, afectar a la captación y comprensión de los pasajes humorísticos.
- **El efecto humorístico resultante en la versión meta funcionará como tal aunque su forma y contenido varíe con respecto a la de los fragmentos humorísticos en la versión origen.**

### **Fundamentos teóricos**

En lo referente a nuestro enfoque teórico, hemos de expresar que, de las distintas perspectivas modernas con las que la disciplina de los Estudios sobre la Traducción cuenta (lingüísticas, textuales, cognitivas, comunicativo-socioculturales y filosófico-hermeneúicas), y siendo conscientes de que un estudio no ha de suscribirse o limitarse necesariamente a una única orientación, consideramos que el enfoque comunicativo-sociocultural (con una clara incidencia en los aspectos socioculturales) es el que ha guiado nuestro trabajo, tal y como se observará en el tratamiento de ciertos postulados de la escuela de la manipulación o de las teorías funcionalistas.

Quisiéramos dejar constancia desde un principio de que entendemos la naturaleza de nuestro trabajo como interdisciplinaria desde el punto de vista epistemológico y metodológico puesto que, según nuestra concepción de la traducción, que concretaremos más adelante, no es posible realizar una investigación como la que se presenta suscribiéndose o limitándose a una perspectiva única. Dicho de otra forma, en esta tesis doctoral, se estudia una disciplina con la ayuda de otra en calidad de enfoque complementario y de una tercera como herramienta.

Al hilo de lo anterior, y en términos generales, esta disertación se inscribe dentro de los dominios de los Estudios sobre la Traducción y, en concreto, del ámbito de estudio de la traducción audiovisual, por ser precisamente ésta la materia que se va a investigar. De forma ligeramente más concreta, junto a una panorámica del mencionado campo de estudio, será obligada la referencia a algunos de los planteamientos del paradigma funcionalista alemán, por servir éstos de base para un nutrido número de posicionamientos propios. Dicho enfoque se matizará mediante la alusión a los estudios descriptivos y, en particular, al concepto de *norma*, ya que éstos constituirán el marco de descripción y de sistematización de los resultados. Junto a esto, se entenderá también necesario recurrir a la disciplina de los Estudios Culturales porque éstos contribuyen a perfilar el marco o enfoque del análisis. Se definirán conceptos como *cultura*, junto a otros que se derivan a partir de éste y que se probarán procedentes a lo largo de nuestro discurso. De manera similar, no podremos obviar una tercera disciplina, la Pragmática, dado que ésta proporcionará ciertas herramientas necesarias para llevar a cabo dicho análisis, las cuales se obtendrán a partir de los postulados del principio de relevancia.

## **Estructura**

Se ha dividido el presente estudio en siete capítulos, con la pretensión de que los contenidos fluyan de forma escalonada, coherente y compacta. De forma breve, introducimos a continuación los capítulos, a la vez que describimos sus contenidos respectivos con el fin de proporcionar una rápida visión de conjunto de lo que se detallará en las distintas partes de la tesis doctoral.

El **Capítulo 1** versará sobre la traducción audiovisual, que se situará en el marco de los Estudios sobre la Traducción. Se dejará constancia de la variada terminología existente para referirse a este ámbito particular, y se considerarán distintas definiciones

de la misma con el fin de adoptar una que resulte útil, a la par que consistente, con nuestro enfoque. Nos detendremos a tratar determinadas cuestiones relativas a este ámbito de estudio como, por ejemplo, la naturaleza del texto audiovisual o la posibilidad de entender la traducción como un asunto de prioridades y de restricciones, sin olvidar binomios del tipo *traducción / adaptación* o *extranjerización / familiarización*. Se enumerarán de forma breve diversas propuestas sobre modalidades de traducción audiovisual, para después centrarse en una de ellas: el doblaje. La razón de ocuparnos del doblaje con mayor detalle que del resto de las modalidades dista mucho de ser endogámica, sino que enlaza directamente con el objeto de estudio, dado que éste es un producto foráneo que se emite en nuestras pantallas en versión doblada. Se repasará muy brevemente el proceso de doblaje y las personas que intervienen en él, así como otros aspectos necesarios para la comprensión de esta modalidad de traducción, como la sincronía. No se podrán pasar por alto determinados enfoques como el del funcionalismo alemán (que se trasladará al contexto de la traducción audiovisual), por ofrecer éste una perspectiva que impregna en gran medida nuestra concepción de la traducción (aunque, como se explicará, con ciertas reservas). La alusión a dicho enfoque se hará también necesaria con el fin de entender la traducción de los chistes como una cuestión, al menos en parte, de mantenimiento de una intención. Por último, se dedicará la parte final de este capítulo a recoger las actuales líneas de investigación en traducción audiovisual, con el fin de enmarcar este estudio en una de ellas.

En el **Capítulo 2** nos mantendremos en el marco de los Estudios sobre la Traducción para ocuparnos de la rama descriptiva, ya que justamente *descriptivo* es el carácter que se pretende para este trabajo. Nos centraremos en la definición de los estudios descriptivos, tras lo que tenderemos un puente entre dichos estudios y la traducción audiovisual. El próximo paso consistirá en tratar la cuestión del concepto de *norma*, así como de las diferentes clases de normas y de nuestra propuesta al respecto. Este capítulo resulta obligado puesto que, por un lado, y como ya se ha mencionado, el estudio que se presenta posee un indudable carácter descriptivo y, por otro, una parte de los objetivos marcados, así como de los resultados obtenidos, consistirán precisamente en la identificación y enunciación de ciertas tendencias traductoras (posibles normas) subyacentes a la traducción de los ejemplos del corpus.

Dedicaremos el **Capítulo 3** a ofrecer una visión panorámica de los Estudios Culturales. Sin ser el presente un estudio de carácter puramente cultural, sí que resulta

posible afirmar que la alusión a los mismos es del todo necesaria dada, por un lado, nuestra concepción de lo que significa traducir y, por otro, la naturaleza de muchas de las cuestiones que se discutirán. Por ello, se hablará de los Estudios Culturales, de su génesis y de qué se ocupan. Nos detendremos en el concepto de *cultura*, que será clave en el trabajo. Se expondrán diversas definiciones de la misma, que atenderán a enfoques distintos, y se señalará la que resulte más adecuada a los propósitos marcados. Se hará hincapié en la relación que, según nuestro punto de vista, existe entre cultura y traducción (audiovisual), sin ignorar el papel del traductor como experto intercultural. Finalmente, nos ocuparemos de la cuestión de los referentes culturales y de las referencias intertextuales, dado que éstos constituirán elementos claves en esta investigación.

En el **Capítulo 4** trataremos, fundamentalmente, la cuestión del humor, junto con aquellos aspectos discursivos que resultarán útiles en su análisis. Se expondrá la noción de *humor* que subyace a nuestros planteamientos, a la vez que se propondrá el *chiste* como unidad de análisis. Se reflexionará también sobre asuntos relacionados con la traducción del humor y, más concretamente, con la traducción del humor en textos audiovisuales, como, por ejemplo, la complejidad que plantea. Se presentará, a su vez, la taxonomía de tipos de elementos generadores de humor de la que se hará uso para clasificar los chistes del corpus. Tras todo esto, y como antes se ha apuntado, nos ocuparemos de determinadas cuestiones de carácter pragmático porque, como ya se ha mencionado, la Pragmática será la disciplina que facilite las herramientas principales para buena parte del análisis (en concreto, a partir del principio de relevancia). Así, se describirá como herramienta de trabajo, a la vez que se aprovechará este capítulo para reflexionar sobre los nexos de unión entre el humor y la Pragmática puesto que, como se explicará, es posible entender los engranajes de producción del humor como mecanismos discursivos.

En el **Capítulo 5** se describirá el análisis, al tiempo que se justificará el estudio y se especificará la metodología a seguir. Se pormenorizarán los objetivos e hipótesis de trabajo. Se abundará también en el programa televisivo que sirve de fuente de ejemplos para el corpus: la serie de animación *Los Simpson*. Además de justificar su elección como objeto de estudio, se ofrecerán una serie de datos descriptivos sobre la serie y sus personajes principales. Del mismo modo, se abordarán cuestiones como la consideración de la serie como una comedia de situación, su pretendido carácter satírico

o su repercusión y audiencia tanto en Estados Unidos como en España. Creemos relevante incluir toda esta información referente a la serie por nuestro convencimiento de que ayudará a comprender mejor la naturaleza del estudio, así como las motivaciones que nos mueven a llevarlo a cabo.

El **Capítulo 6** contendrá el análisis del corpus, siguiendo la metodología de análisis esbozada en el capítulo anterior. Nos ocuparemos en primer lugar de aquellos ejemplos que no muestren alteración en su naturaleza humorística (tal y como se entiende en el presente trabajo), para hacer después lo propio con aquellas instancias en las que sí se observe una variación cuantitativa o cualitativa en la carga humorística de ambas versiones. Los resultados que se obtengan harán evidentes los mecanismos humorísticos de carácter cognitivo en los que nos centraremos, en concreto, el conocimiento previo necesario (supuestos existentes) y la información nueva que el chiste ofrece (supuestos contextuales) con la que se combinará para derivar, idealmente, una serie de efectos cognitivos, que serán los que determinen el éxito humorístico de un determinado segmento. Dichos resultados servirán asimismo de base para la identificación y enunciación de tendencias de traducción del humor en textos audiovisuales.

En el capítulo de **Conclusiones** realizaremos la exposición descriptiva de las mismas, dando respuesta a los objetivos que inicialmente nos planteábamos y comprobando las hipótesis formuladas. Del mismo modo, se sugerirán futuras líneas de investigación.

La **Bibliografía** seleccionada cerrará la tesis doctoral.

Los distintos **Anexos** complementarán el cuerpo de la tesis doctoral, recogiendo diferente información clave para una mejor comprensión de determinados aspectos. Figurarán un total de cuatro suplementos. En el primero de ellos se incluirán los listados completos de la totalidad de los chistes seleccionados a partir de los episodios que componen el corpus, tanto en su versión origen como en la meta. Cada ejemplo vendrá acompañado de la explicitación de la carga humorística que se haya detectado. El segundo recogerá una muestra de distintas referencias culturales e intertextuales contenidas en la totalidad de los chistes que hayan quedado excluidos del análisis pragmático-intercultural que, a continuación, recoge el paso 7 del epígrafe de metodología de análisis. El principal motivo de este anexo consiste en no dejar entre renglones aquella información de carácter semiótico que, si bien no se recoge de forma explícita en el capítulo de análisis, sí ha supuesto parte crucial del mismo y merece, por

tanto, mención. En el tercero de los anexos figurarán unas fichas técnicas de los episodios analizados, con el principal motivo de perfeccionar la información respecto a tales capítulos. Por último, el cuarto contendrá un listado de los personajes secundarios de la serie que aparecen en los episodios analizados, con objeto de lograr una mejor comprensión de lo acontecido en los distintos chistes seleccionados.

### **Metodología de análisis**

Se hará uso de una metodología de análisis de corpus vertebrada a partir de los pasos que, de manera general, se exponen a continuación:

1. Formulación de objetivos.
2. Documentación y fundamentación teórica del estudio. Para ello, se recurrirá a la revisión de la literatura pertinente con el doble fin de instruir nuestro dominio sobre la materia y de encontrar justificaciones y apoyos a nuestros planteamientos teóricos (de los que, a su vez, fluye el análisis).
3. Formulación de hipótesis.
4. Selección y posterior visionado de cuatro episodios de la serie elegida, con el fin de crear un corpus de chistes tanto en su versión origen (inglés) como doblada (español). Los capítulos mencionados son: *Bart vs. Thanksgiving*, *Cape Feare*, *Treehouse of Horror VII* y *Beyond Blunderdome*. La selección de estos cuatro episodios no es arbitraria, sino que responde a unos criterios que exponemos en el siguiente epígrafe.
5. Clasificación de los chistes según los tipos de elementos humorísticos que presenten, lo que posibilitará la identificación de los cambios, totales o parciales, cuantitativos o cualitativos, que en su carga humorística hayan sufrido ciertos chistes, así como la de los chistes que, a consecuencia del proceso traductor, se hayan quedado por el camino de forma parcial o total.
6. División de los chistes de la versión origen entre aquellos que no hayan sufrido un cambio, ya sea cuantitativo o cualitativo, en su carga humorística y aquellos que sí.

7. Usando una serie de herramientas pragmáticas y desde un enfoque intercultural, análisis de los chistes que hayan experimentado un cambio, ya sea cuantitativo o cualitativo, en su carga humorística tras el proceso traductor.
8. Reflexión primordialmente descriptiva sobre los aspectos culturales que se desprendan del proceso traductor. Este paso y el anterior contribuyen a evidenciar las tendencias existentes, que se plasman, de forma concreta, en el siguiente.
9. Identificación y enunciación de las distintas tendencias observadas en la traducción.

## Corpus

Ya se ha señalado que *Los Simpson*, un programa de éxito tanto en Estados Unidos como en España, es la serie de televisión que se ha seleccionado con el fin de elaborar el corpus de análisis. Hemos explicado que pretendemos observar cómo se traduce el humor en textos audiovisuales para, posteriormente, identificar tendencias en dicha traducción. Esta serie, pues, constituye un producto audiovisual ideal para tales motivaciones. En este producto se aprecia una presencia significativa de segmentos que poseen como propósito principal la producción de humor. Además, un buen número de los segmentos mencionados basa su humor, de manera más o menos específica, en elementos propios del contexto cultural.

Para nuestros fines, y tras el visionado expreso de una veintena de episodios, hemos seleccionado cuatro capítulos, convencidos de que, dado el elevado volumen de instancias humorísticas presentes en cada episodio de la serie, es un número adecuado a las características de un trabajo como el actual y suficiente para responder a las expectativas que una tesis doctoral ha de cumplir en términos de composición de corpus. En este caso, la suma asciende a **365 ejemplos** entre los cuatro episodios elegidos, todos analizados globalmente, sin olvidar el análisis más específico al que se somete a 63 de ellos.

En cuanto a la elección concreta de los cuatro títulos, hemos de explicar que, desde nuestra experiencia como seguidores de la serie, entendemos que, en términos generales, la totalidad de episodios producidos hasta el momento comparte las dos características fundamentales a las que nos referíamos en el párrafo anterior: la



especificidad cultural y la naturaleza cómica. De ahí que los únicos criterios de selección que se aplicaran a esos veinte capítulos iniciales fueran, por un lado, la disponibilidad del material necesario (básicamente, cintas VHS y DVDs) y, por otro, dentro de la limitación que suponía dicha disponibilidad, que los títulos elegidos pertenecieran a temporadas distintas, con el fin de recoger la posible (y lógica) evolución de la serie con el paso del tiempo (no olvidemos que es un programa con una trayectoria de cerca de tres lustros en antena).

### **Criterios de selección bibliográfica**

Respecto a los criterios a los que obedece el compendio de entradas bibliográficas que da cuerpo a la sección de bibliografía, fundamentalmente éstos responden a los distintos intereses y necesidades que han generado las diferentes disciplinas que interaccionan en la presente disertación. De esta forma, y en términos generales, dicha sección recoge obras que se enmarcan dentro de los Estudios sobre la Traducción y, de modo más concreto, otras que hacen lo propio en el ámbito de la traducción audiovisual. La convicción de la necesidad de atender a otras disciplinas como los Estudios Culturales y la Pragmática nos ha obligado a incluir títulos de tales campos.

La mayor preponderancia otorgada a las disciplinas contempladas en el párrafo anterior no implica que se hayan ignorado otros trabajos que, si bien son susceptibles de ser situados en otros campos de estudio más o menos afines (como la Lingüística, los Estudios Fílmicos, etc.), se consideran, por su contenido, de alusión obligada, razón por la que figuran en el listado bibliográfico.

Por último, nos ha parecido esencial que las obras recogidas se hagan eco de los últimos avances de las distintas disciplinas. Por ello, se ha tratado de que los distintos títulos mantengan una vigencia temporal y que, en la mayoría de los casos, se remonten a los últimos quince años, sin que ello haya sido óbice para que hayamos ignorado otros trabajos de tinte más clásico.

## **1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL. EL DOBLAJE**

### **1.1. Prefacio**

Los Estudios sobre la Traducción constituyen ya una disciplina amplia y consolidada. En este estudio no pretendemos realizar una revisión de conjunto de dicha disciplina, ya que el objetivo del mismo no es llevar a cabo un compendio de tinte teórico de lo escrito al respecto<sup>1</sup>.

Partiendo de la premisa de que la traducción audiovisual es un ámbito de estudio también consolidado, en el que este trabajo se enmarca, nuestra intención es presentar los planteamientos y los resultados de un estudio sobre el campo al que hemos querido dedicarnos. Por otro lado, y como se verá a lo largo de dicho estudio, hemos procurado dotar a nuestra labor de un carácter empírico a la vez que descriptivo. Por todo esto, en este capítulo inicial, nos ocupamos de diversas cuestiones a nuestro juicio de innegable relevancia y enmarcadas todas en el ámbito de estudio de la traducción audiovisual.

### **1.2. Sobre traducción y traducción audiovisual**

Comenzaremos ubicando la traducción audiovisual en el marco de los Estudios sobre la Traducción, para después tratar algunas cuestiones propias de la variedad traductora audiovisual.

#### ***1.2.1. Ubicación de la traducción audiovisual en los Estudios sobre la Traducción***

De manera general, podemos definir los Estudios sobre la Traducción como la disciplina que se encarga de estudiar la traducción. Según señala Hurtado<sup>2</sup> (1994: 31), existe un consenso entre los autores de que se trata de una disciplina con entidad propia, autónoma e independiente<sup>3</sup>. El nuestro es un trabajo sobre traducción audiovisual.

---

<sup>1</sup> Por citar alguno, trabajos como el de Munday (2001) o Hurtado (1996a y, especialmente, 2001), por ejemplo, sirven bien a tal fin. Véase, también, Venuti (2000), quien realiza un interesante compendio de ensayos, artículos y capítulos de libros que representan algunos de los enfoques que se han desarrollado a lo largo del siglo XX en este campo de estudio.

<sup>2</sup> La autora (1994 y 1996a) ofrece un interesante, a la vez que sucinto, repaso al estado pasado, presente y futuro de la disciplina. En su trabajo de 2001, dicho repaso adquiere tintes enciclopédicos.

<sup>3</sup> Son interesantes las reflexiones epistemológicas que sobre este particular realiza Mayoral (2001c), básicamente porque el autor pone en entredicho dicha consideración.

Entendemos que si partimos del hecho de que la traducción audiovisual es una modalidad o variedad de traducción y de que los Estudios sobre la Traducción estudian la *traducción*, podemos enmarcar el estudio que nos ocupa dentro del marco general de los Estudios sobre la Traducción.

Respecto a la terminología referente a la disciplina, Hurtado (1994: 29-30) llama la atención sobre la diversidad de la misma. En nuestro país, coexisten distintas denominaciones de las que (coincidiendo con la autora, aunque ésta también aboga por la de *Traductología*) nos decantaremos por la etiqueta de *Estudios sobre la Traducción* debido a su carácter integrador, y así será como denominemos a esta disciplina a lo largo de este trabajo<sup>4</sup>.

Por último, no ignoramos que existen otras disciplinas que también se ocupan de textos y productos audiovisuales. Sin embargo, nuestro estudio se centra tanto en el producto como en el proceso, como explicaremos en el punto **1.4.**, por lo que nos parece que la disciplina adecuada para el mismo son los Estudios sobre la Traducción, y no otras como las Ciencias de la Comunicación, la Comunicación Audiovisual, la Teoría de la Comunicación, etc.

### ***1.2.2. Hacia una definición de traducción audiovisual***

Son diversos los autores que dejan constancia (o que denuncian) el escaso reconocimiento que durante el transcurso de los tiempos se le ha otorgado a la actividad traductora. Según Delabastita (1989: 193), por ejemplo, las ciencias sociales a menudo han mostrado una tendencia a seleccionar los objetos de estudio atendiendo a las consideraciones que sobre el prestigio de los mismos se dieran en una determinada cultura<sup>5</sup>. Más concretamente, el autor considera que la traducción ha sido durante mucho tiempo la Cenicienta de los estudios lingüísticos y literarios, por lo que no debe sorprender que la traducción en los medios de comunicación de masas haya sido hasta ahora ignorada casi por completo, obviando su importancia cuantitativa, ya que no hay que olvidar, por ejemplo, que la creciente internacionalización de los medios de

---

<sup>4</sup> Otras denominaciones son, por ejemplo, Teoría de la Traducción, Lingüística Aplicada a la Traducción, Translémica, Translatología o Estudios de Traducción.

<sup>5</sup> Si bien en este capítulo nos ceñiremos al uso del término *cultura*, a partir del **Capítulo 4** lo sustituiremos por el de *comunidad*. Expondremos las razones de este cambio en el punto 4.2.5.2.

comunicación conlleva un notable aumento de las importaciones y exportaciones de programas de televisión (Luyken, 1987: 30).

Según Zabalbeascoa (1997: 327), las formas más recientes de producción de textos (como el cine<sup>6</sup>, la televisión, el hipertexto o los textos multimedia), junto a los nuevos descubrimientos y modelos que describen y explican la variación del lenguaje y los factores semióticos e incluso los cambios en las actitudes y prácticas sociales, contribuyen a demostrar algunas de las limitaciones de los tres tipos tradicionales de traducción: la intralingüística, la interlingüística y la intersemiótica.

Fue Jakobson (1960) quien estableció esta división de tipos de traducción. Según explica el autor (1984: 69):

1. La traducción intralingüística o reformulación [...] es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua.
2. La traducción interlingüística o traducción propiamente dicha [...] es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua.
3. La traducción intersemiótica o transmutación [...] es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal.

Zabalbeascoa señala que, casi de forma unánime, la categoría interlingüística ha sido considerada como traducción propiamente dicha<sup>7</sup>, y de ahí que los Estudios sobre la Traducción se centraran en los mensajes monolingües y en cómo éstos podían trasvasarse a una lengua diferente. Coincidimos con el autor (1997: 328) en criticar este enfoque, ya que excluye aquellos textos que no son puramente monolingües y además implica una visión del lenguaje que sólo considera los signos lingüísticos, eliminando o ignorando aspectos como los rasgos suprasegmentales, la variación lingüística (*language variation*) o la combinación de elementos lingüísticos y no-lingüísticos<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Como se hará evidente según la discusión avance, muchos autores, al hablar de traducción audiovisual, centran gran parte (por no decir la totalidad) de sus exposiciones en la cuestión de la traducción cinematográfica. Queremos, por un lado, dejar patente la reivindicación de que no se ha de pensar únicamente en cine cuando se habla de traducción audiovisual, algo que constituye una posición, en nuestra opinión, reduccionista. Por otra parte, deseamos dejar constancia de nuestro convencimiento de que muchas, si no todas, de las cuestiones tratadas y explicadas por tales autores con respecto al cine son, en menor o mayor medida, de aplicación y validez por lo que respecta a otros tipos de productos audiovisuales como, por ejemplo, los programas de televisión.

<sup>7</sup> Algo que, a nuestro juicio, carece de mucho sentido, ya que no nos parece lógico proponer tres tipos de traducción para después promulgar que sólo uno de ellos lo es.

<sup>8</sup> Zabalbeascoa (1997) se ocupa de la dimensión no-verbal de la traducción.

En definitiva, se trata de una concepción en la que la traducción audiovisual no tiene cabida. Según concebimos el asunto, quisiéramos dejar patente nuestra reticencia a considerar el tipo intralingüístico como actividad traductora, puesto que entendemos que ésta ha de implicar, como mínimo, dos lenguas y dos sistemas culturales distintos en mayor o menor grado<sup>9</sup>. Respecto al tipo interlingüístico, nuestra percepción es que se trata de una propuesta incompleta, tal y como hemos señalado en el párrafo anterior. Nos parece que dicha categoría puede y debe completarse con el tipo intersemiótico, si es que verdaderamente se pretende partir de un concepto de la traducción que no sólo responda ante los elementos lingüísticos de dos (o más) textos, sino también ante los no-lingüísticos o de naturaleza cultural de dos (o más) sistemas culturales, siendo así aplicable a la práctica audiovisual, a la vez que válido para trabajar con esta clase de productos.

Zabalbeascoa (1997: 328-329) apunta que la Lingüística ha ido poco a poco ampliando sus horizontes, prestando más atención, por ejemplo, a la Pragmática, y desarrollando las áreas de sociolingüística, análisis del discurso o lingüística textual, avances que posteriormente se han aplicado a los Estudios sobre la Traducción. Como el autor describe, la traducción fue en un principio tratada desde la perspectiva de las estructuras de las lenguas, más tarde de sus funciones y más recientemente de la naturaleza de la comunicación<sup>10</sup>. Así, la asunción de que los textos y no las lenguas son los objetos de la traducción ha sido crucial en el desarrollo de este campo de estudio (Zabalbeascoa, 1997: 329)<sup>11</sup>.

Estamos de acuerdo en parte con Delabastita (1990: 99) cuando defiende que el estudio de la traducción audiovisual, a la que se refiere como *film translation*, requiere un enfoque interdisciplinario<sup>12</sup>. El autor añade que dicho enfoque debe incluir las contribuciones de los profesionales del cine y de la televisión, psicólogos y psicolingüistas, expertos en comunicación de masas, estudiosos de la fonética<sup>13</sup>,

---

<sup>9</sup> Esto no significa que la llamada *traducción intralingüística* deba quedar fuera de la formación de traductores, ya que el mercado exige perfiles profesionales capaces de dominar todo tipo de “rescrituras” de textos.

<sup>10</sup> Los trabajos de Hatim y Mason (1990 y 1997) son de particular interés por su aplicación de los modelos discursivos a la traducción desde la dimensión comunicativa, pragmática y semiótica.

<sup>11</sup> Meschonnic (1973: 349) plantea la idea de que “A text is a whole entity, to be translated as a whole”.

<sup>12</sup> Munday (2001) reflexiona sobre este tipo de enfoque, a la vez que señala su origen y repasa algunos estudios recientes.

<sup>13</sup> Fodor (1976) centra su estudio en los aspectos fonéticos del doblaje.

sociolingüistas, especialistas en la semiótica del cine y académicos de la traducción<sup>14</sup>. Sin entrar a valorar de forma individual la pertinencia de la presencia de los distintos expertos y profesionales a los que el autor alude, sí que nos parece necesario apuntar que, desde nuestro punto de vista, dicha enumeración carece de la presencia de un experto al que consideramos, en mayor o menor medida, pieza clave en todo proceso de traducción. Nos estamos refiriendo al experto (inter)cultural<sup>15</sup>.

Es un hecho curioso que, como Delabastita (1990: 97) apunta, es precisamente el grupo de los académicos de la traducción el que hasta la fecha había ignorado casi por completo el ámbito de la traducción audiovisual por considerar, por ejemplo, que el estudio de la traducción de una serie de televisión carece del prestigio que se le concede al de la traducción de las obras de Shakespeare<sup>16</sup>. Otras razones que el autor (1990: 99) aporta para este olvido son, por un lado, que muchos académicos habían preferido dedicar sus esfuerzos al desarrollo de una teoría sobre traducción, labor que han llevado a cabo de una forma tan abstracta y teórica que casi no han dejado espacio al estudio empírico de traducciones reales. Si bien los marcos teóricos son necesarios, no nos parece productivo ceñirnos a su elaboración de manera tal que sus aplicaciones prácticas sean ignoradas. Como el trabajo de Toury (1995) postula, existe una relación entre teoría y descripción, y las conclusiones obtenidas a partir de la descripción y de la explicación pueden ser útiles en la rama aplicada de los Estudios sobre la Traducción. Por otro lado, el hecho de que tanto en el caso del doblaje, como en el de la subtitulación, a menudo tengan mayor prioridad las cuestiones de la comprensión del texto o de la sincronía labial sobre otros aspectos como las consideraciones de sintaxis, de estilo o de léxico, hace que la traducción audiovisual sea considerada por algunos una forma de *adaptación* más que una forma de *traducción* propiamente dicha, postura que conlleva su exclusión del ámbito investigador de los Estudios sobre la Traducción<sup>17</sup>.

Este último aspecto tampoco escapa a la consideración de Zabalbeascoa (1997: 329) quien, en su reflexión sobre la definición de la traducción, dice que el hecho de que la

---

<sup>14</sup> No faltan los autores, como por ejemplo Gutt (1991) o Hurtado (1994), que, en el contexto más amplio de los Estudios sobre la Traducción, muestran sus reservas ante este tipo de enfoques por entender que pueden afectar a la propia identidad de la disciplina.

<sup>15</sup> Ampliaremos nuestra discusión sobre esta figura en el punto 3.3.2.

<sup>16</sup> Desde 1960, fecha clave en el avance de los estudios sobre traducción audiovisual, ya que es el año en el que aparece el primer número que una revista internacional (Babel) dedica a este ámbito, hasta la década de los noventa, sólo es posible encontrar el manual de Fodor (1976) y escasos artículos ya clásicos sobre el tema, como Titford (1982) o Mayoral *et al.* (1988).

<sup>17</sup> Abordaremos las dualidades *doblaje* frente a *subtitulación* y *traducción* frente a *adaptación* en los puntos 1.3.3.2. y 1.2.3., respectivamente.

traducción pueda darse en tantas situaciones comunicativas diferentes hace muy difícil encontrar una definición o una teoría general que sea capaz de responder ante todas las situaciones traductoras. Añade que ciertas afirmaciones generales sobre la traducción son sólo aplicables a determinadas situaciones o tipos de traducción. Como consecuencia, los Estudios sobre la Traducción han obviado las diversas formas de lo que el autor denomina *screen translation* por no considerarlas como traducción.

Quizá un motivo añadido para este descuido académico de la traducción audiovisual sea, según apuntan Mayoral *et al.*, el enfoque lingüístico tradicional que durante mucho tiempo tuvo la traducción, el cual impedía considerar aspectos del proceso traductor más allá de las limitaciones de dicha perspectiva. En particular, los autores (1988: 356) se refieren a esos aspectos que son característicos de la traducción como proceso comunicativo y a aquellos otros que dependen de la relación del mensaje lingüístico con otros mensajes emitidos por los sistemas no-lingüísticos<sup>18</sup>. De forma similar, Agost (1999: 139) contribuye a definir este ámbito al opinar que es necesario superar el concepto tradicional de traducción centrado de forma exclusiva en la dicotomía traducción escrita y traducción oral. Chaume (1999: 210) perfila un poco más el asunto al afirmar que la traducción audiovisual no debe ser considerada como traducción especializada, como lo podría ser la traducción jurídica, la técnica o la científica. Según aclara el autor, debemos situar la traducción audiovisual en un paradigma más amplio en relación de oposición con la traducción escrita y la traducción oral.

Argumentaciones como estas nos aproximan a la comprensión de la naturaleza de la traducción audiovisual. Asumimos estas apreciaciones ya que, como veremos a lo largo de la primera mitad de este capítulo, la traducción audiovisual se ocupa de un tipo de texto determinado y presenta una serie de características propias que la definen como una actividad traductora y un ámbito de estudio de pleno derecho frente a la traducción oral (a la que preferimos llamar interpretación) o la escrita.

Creemos, al igual que Chaume (1999: 209), que “En el caso de los Estudios sobre Traducción [...] los investigadores de este campo deben ser ambiciosos e intentar cubrir todas aquellas modalidades de intercambio lingüístico y cultural que ocurran en el ámbito de la comunicación humana entre (al menos dos) lenguas naturales”. Coincidimos también con Mayoral *et al.* (1988: 358) quienes, con objeto de dar cabida a ciertas modalidades de traducción, abogan por un nuevo esquema que se añada al

---

<sup>18</sup> A este respecto, son de interés las aportaciones de Shannon y Weaver (1949) y de Nida (1964).

lingüístico y al comunicativo, como por ejemplo “a semiological focus which allows us to consider the message to be composed not only of the linguistic system, but also of other non-linguistic systems which, though not specific objects of the translation process, must be considered by the translator”.

En nuestro camino hacia una definición de *traducción audiovisual* no podemos obviar el hecho de que, como Chaume (2000a: 47-48; *apud* 2004: 30) nos recuerda, existe una nomenclatura muy diversa con respecto al ámbito que nos ocupa. El autor señala como la más aceptada en España la de *traducción audiovisual* (que nosotros adoptamos por considerarla acertada en su alusión a la característica principal del texto audiovisual; es decir, la confluencia del canal acústico y del canal visual<sup>19</sup>). Chaume enumera otros términos que se usan para referirse a esta actividad, como *film dubbing* (Fodor, 1976), *constrained translation* (Titford, 1982), *film translation* (Snell-Hornby, 1988), *film and TV translation* (Delabastita, 1989), *screen translation* (Mason, 1989), *media translation* (Eguíluz *et al.*, 1994), *comunicación cinematográfica* (Lecuona, 1994), *traducción cinematográfica* (Hurtado, 1994-95), *traducción fílmica* (Díaz Cintas, 1997), *multimedia translation* (Mateo, 1997) e incluso *doblaje y subtitulación*. Estimamos oportuna la puntualización de Mayoral (2002: 126), quien justifica el cambio terminológico de *traducción cinematográfica* a *traducción audiovisual* o *para la pantalla* por la incorporación al mercado de productos televisivos o de vídeo, así como de productos informáticos. Al hilo de lo anterior, Chaume no olvida mencionar que se han propuesto acepciones más modernas (como la de *traducción multimedia*) para incluir, junto a la traducción de los productos ya mencionados, la de otros tipos de obras como la ópera o los cómics (2000a: 48)<sup>20</sup>. Sobre este último particular, hemos de decir que entendemos que las óperas no dejan de ser productos audiovisuales, por lo que el término traducción audiovisual seguiría siendo válido. Respecto a los cómics, no creemos que constituyan productos audiovisuales ya que, si bien es cierto que el componente visual es obvio, no ocurre así con el acústico, que de hecho está ausente. Se trata pues, más bien, de un ejemplo de traducción en el que confluyen elementos escritos y visuales.

---

<sup>19</sup> Describimos el texto audiovisual en el punto **I.2.4**.

<sup>20</sup> Por un lado, sobre la traducción de textos musicales véase, por ejemplo, Mateo (2002a), centrado en el caso de la ópera en España, o Mateo (2002b), donde la autora realiza un completo repaso a la historia de la sobretitulación de la ópera. Por otro, los trabajos de Delesse (2000) y de Yuste (2001), por ejemplo, se centran en el estudio de tebeos y tiras cómicas.



Mayoral (2001b: 34) mantiene que “cuando hablemos de traducción audiovisual hay que hablar de lo que es específico de este tipo de traducción”. Cabe preguntarse, pues, qué tiene de específico la traducción audiovisual. El autor habla de cuatro peculiaridades (2001b: 34-37):

1. La comunicación tiene lugar por distintos canales (auditivo y visual) y tipos de señales (imagen en movimiento, imagen fija, texto, diálogo, narración, música y ruido), lo que obliga a llevar a cabo una labor de sincronización y ajuste<sup>21</sup>.
2. “[L]a traducción no es realizada tan sólo por el traductor, sino también por toda una serie de protagonistas, como son los actores, el director de doblaje, el director de subtítulo, los ajustadores, etc.” Sin embargo, en nuestra modesta opinión, las posibles modificaciones o manipulaciones que un ajustador, un director de doblaje o un actor puedan llevar a cabo sobre el texto que el traductor ha traducido no constituyen actuaciones traductorales (al menos no siempre, quizá sí si dicha figura posee conocimientos suficientes de la lengua – y cultura – origen), del mismo modo que el hecho de que un director de cine cambie alguna línea de un guión no le convierte en guionista<sup>22</sup>. En todo caso, pues, nos sumaríamos a la afirmación de que, por ejemplo, la actividad del doblaje se lleva a cabo por numerosos agentes, entre los que el traductor es uno más.
3. En determinados casos se da la circunstancia de que el espectador recibe el producto audiovisual en dos (o más) lenguas distintas de modo simultáneo, bien por los mismos canales, bien por canales diferentes.
4. La traducción audiovisual cuenta con una serie de convenciones propias entre el producto traducido y el espectador. Una vez dichas convenciones se asumen (normalmente de forma inconsciente), se hace posible que un producto audiovisual traducido pueda percibirse en mayor o menor medida como un producto audiovisual original<sup>23</sup>.

En esta misma línea de considerar lo específico de la traducción audiovisual, Agost (1999: 15) la define como “una traducción especializada que se ocupa de los textos

---

<sup>21</sup> Véase Mayoral *et al.* (1988).

<sup>22</sup> Chion (1985) realiza algunas recomendaciones sobre cómo escribir un guión.

<sup>23</sup> Respecto a las convenciones para el subtítulo véase, por ejemplo, Marleau (1982) y Mayoral (1993) o, de manera más reciente, Díaz Cintas (2003) y Chaume (2004). En lo que se refiere al doblaje, véase Chaume (2004).

destinados al sector del cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia”. La autora añade que es un tipo de traducción que posee unas características propias, “ya que exige del profesional unos conocimientos especiales, no tan sólo por el campo temático (el contenido) [...] sino especialmente por las limitaciones y las técnicas particulares que se utilizan y que condicionan la traducción”. La autora sugiere también que, si bien el texto audiovisual posee un código oral, un código escrito y un código visual, no existe una manera única de traducirlos, algo que interpretamos en alusión a las distintas modalidades de traducción audiovisual, de las que nos ocuparemos en el punto **1.3.2.**

De forma similar, Chaume (2000a: 47) propone una definición de la traducción audiovisual basada en las características inherentes de los productos de cuyo trasvase se ocupa. Así, la entiende como:

una modalidad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia, que, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales distintos y simultáneos: el canal auditivo (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos palabras, información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el [canal] visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con información verbal)<sup>24</sup>.

Nuestro modo de entender el asunto que nos ocupa nos conduce a resaltar algunos aspectos de las definiciones de Agost y de Chaume. Por un lado, optamos por no considerar la traducción audiovisual como una instancia de *traducción especializada* ya que, a nuestro entender, la traducción audiovisual podría concebirse como una *modalidad* general de traducción, mientras que la traducción especializada como un *tipo*

---

<sup>24</sup> En este orden de cosas, al igual que Delabastita (1989), entendemos que no debemos considerar como equivalentes la distinción *canal acústico / canal visual* y la distinción *signo verbal / signo no-verbal*. Al hilo de esto, Mayoral *et al.* (1988) mantienen que los mensajes no-verbales se transmiten a través del canal visual (signos icónicos) o del acústico (música y sonidos). Por su parte, Chaves (2000) nos recuerda los intentos de usar el canal del tacto, como *Terremoto 1984*. Mayoral *et al.* (1988), por otro lado, llaman nuestra atención sobre el hecho de que se han llevado a cabo experimentos con el canal olfativo (olfatovisión). Respecto a las imágenes, los autores comentan que éstas se suelen dar (1) en forma de imagen aislada, como en un póster, (2) como en una sucesión de imágenes estáticas, como en una tira cómica o (3) como una sucesión de imágenes en movimiento, como en un filme (o en una serie de televisión, como *Los Simpson*).

general de traducción<sup>25</sup>. Es cierto, como apunta Agost, que la audiovisual es una modalidad de traducción que requiere unos conocimientos especiales, aunque quizá podría argumentarse que ello no parece algo que no pudiera ocurrir, en mayor o menor medida, con otras variedades de traducción como, por ejemplo, la escrita (pensemos, como muestra, en los conocimientos necesarios para traducir el tipo literario). Al hablar de *traducción especializada*, pues, nos referiremos a la traducción técnica, científica, jurídica, literaria, publicitaria, etc. (Chaume, 1999: 210). Ello no es óbice para que no consideremos la posibilidad de la traducción audiovisual especializada como, por ejemplo, la traducción para voces superpuestas de un documental de contenido científico. Por otra parte, y con respecto a la definición que propone Chaume, prescindiremos del concepto de *información traducible* que el autor incluye, por entender que quizá dicho concepto pudiera presuponer la existencia de información no-traducible, lo que nos podría conducir a un debate en el que no es nuestra intención entrar.

Pese a lo expuesto en el párrafo anterior, creemos poder partir de dichas definiciones para formular nuestra definición de traducción audiovisual, a la que nos ceñiremos durante el desarrollo del estudio. No pretendemos reinventar el concepto, sino tan sólo adecuarlo a nuestra forma de entenderlo, asumiendo con ello las posibles críticas a las que toda definición se expone. Así, concebimos la traducción audiovisual como:

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, y que tienen que ver principalmente con los condicionantes (internos y externos) que dicha modalidad presenta y las estrategias que requiere<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Por una parte, a nuestro juicio, son modalidades específicas aquellas a las que nos referiremos en el punto 1.3.2. Por otro lado, entendemos como *tipos de traducción* aquellas “Variedades de traducción según el ámbito socioprofesional” (Hurtado, 2001: 642).

<sup>26</sup> Entendemos como *estrategias* los “Procedimientos, conscientes e inconscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos, utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este punto:

- De entre las distintas propuestas terminológicas referentes a este ámbito, optamos por adoptar la denominación de *traducción audiovisual*, por ser la de máximo alcance y reflejar mejor el mercado profesional y las características comunes de los textos objeto de estudio.
- Discrepamos de enfoques como el de Jakobson, debido a que en ellos la traducción audiovisual no tiene cabida.
- Entendemos que el estudio de la traducción audiovisual requiere un enfoque interdisciplinario, planteamiento con el que justificamos nuestra atención a determinadas cuestiones de índole cultural y pragmática, como recogen los **Capítulos 3 y 4**, respectivamente.
- La labor académica en el ámbito que nos ocupa no ha de limitarse a formular consideraciones teóricas sobre éste, sino que ha de ir acompañada de estudios empíricos que contribuyan a la descripción del mismo. Con el presente trabajo intentaremos aportar un posible estudio empírico fundamentado en los presupuestos teóricos de los que partimos.
- La traducción audiovisual no ha de considerarse como una traducción especializada. Ésta ha de situarse en el mismo plano que ocupan la traducción escrita o la interpretación.
- Una traducción supone la existencia no sólo de un texto origen y uno meta, sino también de una cultura origen y una meta.
- La definición de *traducción audiovisual* que ofrecemos en la página 22 impregnará los presupuestos teóricos y el análisis discursivo de los capítulos posteriores.

Con objeto de precisar nuestra definición de traducción audiovisual, ampliaremos en nuestra discusión dos conceptos a los que hemos aludido en este apartado: el texto audiovisual (punto **1.2.4.**) y los condicionantes de la traducción audiovisual, entendiendo básicamente por ellos las prioridades y restricciones que afectan a esta

---

desarrollo del proceso traductor y para mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas” (Hurtado, 2001: 637). Véase también Hurtado (1996c).

actividad (punto 1.2.5.). Antes, sin embargo, estimamos obligado discernir dos conceptos recurrentes en la literatura: *traducción* y *adaptación*.

### 1.2.3. Traducción frente a adaptación

Antes de atender a otros asuntos y en aras de la máxima claridad terminológica posible, nos parece obligado dedicar una sección a definir la concepción de *traducción* que rige en nuestro estudio frente a la noción de *adaptación*. Para ello, rescataremos las exposiciones de cuatro autores por considerarlas en consonancia con la concepción por la que, por motivos prácticos, hemos optado<sup>27</sup>.

Comenzaremos con lo general. Díaz Cintas (2001a: 23) llama nuestra atención sobre el hecho de que ciertos autores, al hablar del campo audiovisual y debido a las limitaciones que éste plantea, ven más apropiado el término *adaptación* que el de *traducción*. Esta es una posición que, en opinión de Delabastita (1989: 214), puede llevarnos a una definición de *traducción* que corra el peligro de ser aplicable únicamente a una reducida selección de casos y de no ser válida para una descripción de la mayoría de los casos reales. Por ello el autor rechaza una definición limitada de la traducción y opta por una noción altamente flexible. De modo similar, Díaz Cintas (2001a: 24) defiende la necesidad de entender la traducción desde un punto de vista flexible y heterogéneo y de usar el término *traducción audiovisual*, término que tiene la ventaja de considerar la dimensión semiótica.

Coincidimos con Chaves<sup>28</sup> (2000: 79) en concebir la traducción como un doble acto de comunicación, el cual consiste en dos actos de habla distintos que, a nuestro juicio, se producen bajo unas determinadas y determinantes circunstancias socioculturales. El traductor, por un lado, realiza el papel de mediador<sup>29</sup> y, por otro, el de receptor del texto origen y emisor del meta<sup>30</sup>. La autora señala también que la concepción de la traducción

---

<sup>27</sup> No es nuestro objetivo realizar una revisión extensa de esta cuestión. Para tal fin, véase, por ejemplo, Baker (1992). La autora explica que es posible distinguir diversas definiciones de *adaptación* según se entienda como técnica, como una forma de traducción característica de un determinado género, bajo una consideración metalingüística o en relación con el concepto de *fidelidad*.

<sup>28</sup> Chaves (2000) parte de una concepción de la traducción amplia. Concretamente, lo hace a partir de la perspectiva de Peytard (1984) y de su concepto de la *reformulation*, el cual amplía para dar cabida al texto audiovisual.

<sup>29</sup> Como ya hemos mencionado, en el punto 3.3.2. defenderemos la figura del traductor como mediador intercultural.

<sup>30</sup> Véase Culioli (1987). Por otra parte, Hatim y Mason (1990) contemplan también la figura del traductor como mediador.

como la substitución de un mensaje que ha sido enunciado en una lengua determinada por otro mensaje equivalente enunciado en una lengua distinta es excluyente, imprecisa e insuficiente, afirmación que justifica diciendo que esta definición no incluye, por ejemplo, la traducción hecha de una lengua a esa misma lengua o la posibilidad de transferir el sentido de un sistema de signos a otro (2000: 91), en clara referencia a Jakobson y a sus tres tipos tradicionales de traducción: la intralingüística, la interlingüística y la intersemiótica<sup>31</sup>. Es decir, la autora apuesta por una definición amplia del término *traducción* que incluya la adaptación.

Centrándonos en el doblaje, suscribimos la opinión de Chaves de considerarlo no sólo como una actividad traductora, sino también como un fenómeno social, económico e incluso técnico-artístico (2000: 80). La autora (2000: 92-93) comenta que, en el doblaje, no es fácil establecer la diferencia entre los conceptos de *traducción* y de *adaptación* dado que, habitualmente, al hablar de *traducción cinematográfica* en todas sus formas, se hace alusión a lo que ciertos autores han llamado *adaptación cinematográfica*. Según la autora, pues, es difícil definir y delimitar la *adaptación* frente a la *traducción* y, de hecho, el término *adaptación* presenta numerosas acepciones<sup>32</sup>. Chaves indica que, desde una concepción amplia de la adaptación, se podría llegar a la identificación de ésta con la traducción, teniendo en cuenta que toda traducción conlleva la adecuación o adaptación a ciertos parámetros como, por ejemplo, el destinatario, la lengua de llegada, el contexto sociocultural, la situación espacio-temporal, etc. Pese a este razonamiento, la autora prefiere hablar de *traducción*, incluso en el doblaje, y dice que el hecho de que en éste se den un alto número de adaptaciones no justifica que a todo el proceso se le llame *adaptación*. Agrega, además, que prefiere utilizar el término *adaptación cinematográfica* para cuando una novela se trasvasa al teatro o al cine. Chaves, pues, zanja la discusión sobre la relación de la traducción y de la adaptación con el doblaje entendiendo el último como una modalidad de *traducción*, y reservando el término *adaptación* para hablar de una técnica traductora o de la fase de ajuste, y *adaptación cinematográfica* para los trasvases entre diferentes tipos de manifestaciones artísticas.

Nord (1991a: 25) expresa que será a veces necesario adaptar el texto origen para que se ajuste a los estándares de la cultura meta. De su exposición a este respecto nos

---

<sup>31</sup> Véase punto 1.2.2., donde nos pronunciamos al respecto.

<sup>32</sup> Véase, por ejemplo, Vinay y Darbelnet (1958), Vázquez Ayora (1977), Bastin (1990) o Hurtado (1990 y 2001).

interesa su indicación de que la *adaptación* es una práctica común en la traducción profesional<sup>33</sup>. La autora cree necesario incluir el concepto de *adaptación* bajo el ámbito de la traducción para que la gente entienda en qué consiste realmente la traducción.

Partiendo de todas estas consideraciones, en nuestro estudio reservaremos el término *traducción* para referirnos tanto al proceso traductor propiamente dicho como al producto del mismo<sup>34</sup>, y concebiremos la *adaptación* como una estrategia o técnica del mencionado proceso<sup>35</sup>.

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este punto:

- Consideramos cualquier actividad traductora sobre un producto audiovisual como un ejercicio de *traducción* y no de *adaptación*. Este estudio se preocupa del primero.
- Entendemos, pues, la *adaptación* como una práctica o estrategia propia de la traducción en general (no exclusivamente en el ámbito de la traducción audiovisual), como una fase del proceso de doblaje o como un trasvase entre distintas manifestaciones artísticas.
- En definitiva, y como acabamos de mencionar, en este estudio reservaremos el término *traducción* para referirnos tanto al proceso traductor propiamente dicho como al producto del mismo, y concebiremos la *adaptación*, por un lado, como una estrategia del mencionado proceso o como una de las fases del doblaje (el ajuste) y, por otro, en el sentido de *adaptación cinematográfica*.

#### ***1.2.4. El texto audiovisual***

En el punto **1.2.2.** definíamos la traducción audiovisual en torno al tipo de textos de los que se ocupa. Es de rigor que dediquemos este punto a la definición del texto audiovisual y a retratar las principales características distintivas del mismo. Es, a

---

<sup>33</sup> Son diversos los autores que se ocupan de la descripción de los aspectos profesionales de la traducción audiovisual. Véase, por ejemplo, Chaume (2000a) o Fuentes (2001a).

<sup>34</sup> Sobre la traducción como producto, Hermans (1999: 88) asegura que “A translation is never a translation *per se*. It is a translated tourist brochure, or computer manual, or comic play”.

<sup>35</sup> En el sentido en el que definen *adaptación*, por ejemplo, Vinay y Darbelnet (1958).

nuestro entender, fundamental que comprendamos a qué tipo de textos nos referimos y enfrentamos.

### *La forma del texto audiovisual*

Como Agost (1999: 22) señala, el conjunto de textos audiovisuales a los que tenemos acceso a diario es muy diverso, si bien es cierto que una buena parte del público no es consciente de que muchos de estos textos se produjeron en su momento fuera de sus fronteras y de que llegaron al contexto meta tras pasar por un proceso traductor<sup>36</sup>, ocultando así en cierta manera su origen<sup>37</sup>.

Como ya se sugería en el punto anterior y como Chaume (2001a: 77-78) explica, al trabajar con textos audiovisuales “nos enfrentamos a unos textos que, al menos, transmiten información mediante dos canales, el acústico y el visual, codificada a través de diversos sistemas de significación”<sup>38</sup>. El autor distingue un mínimo de diez sistemas de significación presentes en los textos audiovisuales: el código lingüístico, el paralingüístico, el musical y de efectos especiales, el de colocación del sonido, los iconográficos, los fotográficos, el de movilidad, el de planificación, los gráficos y los sintácticos o de montaje<sup>39</sup>. Suscribimos la afirmación del autor de que la idiosincrasia de un texto audiovisual viene marcada por el significado que cada uno de estos códigos transmite, al igual que por el significado añadido que la interacción de los mismos produce<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Para definir el *proceso traductor* partimos de la siguiente definición de Hurtado (2001: 640): “Proceso [...] que permite transmitir un texto formulado en una lengua, utilizando los medios de otra lengua”. Sin embargo, en nuestra opinión, no se trata sólo de transmitir un texto formulado en una determinada lengua con los medios de otra, sino también de transmitir un texto formulado en una determinada cultura con los medios de otra.

<sup>37</sup> En el marco general de la traducción, Hermans (1999: 96) realiza la interesante apreciación de que, mientras que Niranjana (1992) mantiene que la traducción *inventa* a sus originales, Lefevere (1992a) defiende que crea una *imagen* de su origen, la cual se presenta siempre manipulada. Para Hermans, “The power of translation [...] is that it routinely replaces its originals”. El autor ilustra su afirmación con varios ejemplos. Uno de ellos lo constituye la adaptación televisiva producida por la BBC de la novela *Pride and Prejudice*, que para muchos se convierte en la verdadera *Pride and Prejudice*. Algo similar puede ocurrir con las voces de los actores y actrices de las películas o series foráneas, principalmente, con las estadounidenses. ¿Quién no se mostró algo sorprendido al comprobar que la voz real de Bruce Willis, por ejemplo, no se parece mucho a la de Ramón Langa?

<sup>38</sup> Chaume (2000c) reflexiona sobre los vínculos de cohesión entre la narración verbal y la visual en la traducción de este tipo de textos.

<sup>39</sup> Véase también Chaume (2000b y 2003b).

<sup>40</sup> Chaves (2000), por ejemplo, se ocupa de los indicios gráficos de un filme, es decir, de los elementos verbales visuales, como las didascalías, los subtítulos, los textos o los genéricos.



De entre los diferentes códigos que se emiten por medio del canal acústico, el lingüístico goza, según Chaume, de mayor preponderancia ya que, sin él, no nos sería posible hablar de traducción (a través del canal acústico, insistimos<sup>41</sup>). En cualquier caso, dice el autor, el código lingüístico se transmite por medio del canal acústico para llegar al espectador a través de un modo de discurso oral, que engloba la totalidad de las intervenciones orales (con la excepción de las paralingüísticas, que el autor incluye en otro código) de los personajes que intervienen en la cinta.

Delabastita se pregunta qué tipo de texto es un filme, y se responde que éste constituye una forma de comunicación con un canal y un código múltiple, entendiendo el *canal* como el medio por el que el mensaje llega a su audiencia y señalando que éste no ha de confundirse con los *códigos*<sup>42</sup> que se usan para producir el significado real del filme<sup>43</sup> (1989: 196). El autor añade que los signos de los diferentes códigos pueden combinarse de muchas formas para formar el macrosigno del filme como un todo y que, a este respecto, el cine y el teatro son similares. Ahora bien, existe una importante diferencia entre la comunicación del cine y la del teatro, que tiene que ver con el potencial de traducción de un filme con respecto al de los textos dramáticos o teatrales. Una de las mayores diferencias semióticas es que el cine presenta un signo complejo determinado de antemano y que siempre es reproducible de forma exacta, mientras que el teatro presenta un signo que se materializa de forma simultánea a la interpretación, la cual es un evento único. Es precisamente esa reproducibilidad del cine lo que lo convierte en un fenómeno de comunicación de masas (1989: 197)<sup>44</sup>. Con relación a todo este planteamiento, estamos convencidos de la aplicabilidad de las reflexiones del autor sobre el cine a otros productos como, por ejemplo, los programas de televisión (incluidas las series de animación como *Los Simpson*).

Por último, centrándonos en el caso del doblaje, Zabalbeascoa (1997: 338) pone de manifiesto que los signos verbales precisan siempre de algún tipo de soporte físico. El autor comenta que suele haber una posibilidad de elección respecto al soporte físico que

---

<sup>41</sup> A nuestro modo de ver (y enlazando con lo expuesto al respecto en el punto *I.2.2.*), sí que puede haber traducción en ausencia del código lingüístico cuando hablamos del canal visual. Pensemos, por ejemplo, en la traducción mental, acertada o no, que un espectador español puede hacer de un gesto de un actor de una película italiana.

<sup>42</sup> Delabastita (1989) enumera algunos: *verbal, literary and theatrical, proxemic, kinesic, vestimentary, make-up, politeness, moral, cinematic, etc.*

<sup>43</sup> Casetti y di Chio (1991) ofrecen una interesante exposición sobre los códigos del cine.

<sup>44</sup> En el punto *3.2.2.1.* nos ocuparemos del papel de los medios de comunicación de masas en el contacto entre culturas.

un texto va a tener y al vehículo que se va a usar para transportar un texto desde el emisor hasta el receptor (*user*) (es decir, su modo de discurso y el canal de comunicación). Éstos son potencialmente comunicativos y pueden actuar como signos no-verbales<sup>45</sup>. Lo importante es, Zabalbeascoa (1997: 339) precisa, saber si los signos verbales y no-verbales de un determinado texto mantienen entre ellos una relación de subordinación o de complementación. Es precisamente esa relativa importancia de los elementos verbales y no-verbales, junto a la dimensión semiótica, lo que diferencia a los textos audiovisuales de otros tipos de textos<sup>46</sup>.

### *La oralidad prefabricada*

No podemos tratar la cuestión de los textos audiovisuales sin mencionar, como hace Chaume, la noción de su *pretendida oralidad* o, en otras palabras, de su *oralidad prefabricada*<sup>47</sup>. Autores como Etxebarria (1994: 192) enfatizan la oralidad de la televisión, ya que ésta se oye y no se lee, contrariamente a lo que ocurre con los textos escritos<sup>48</sup>. Sobre este particular, Chaume (2001a: 78-79) puntualiza:

Desde el punto de vista del texto origen, hablamos de código lingüístico oral. Sin embargo, sus características lingüísticas no son del todo las propias del lenguaje oral espontáneo, puesto que, en realidad, el discurso oral de los personajes de pantalla no es más que el recitado de un discurso escrito anterior. Sin embargo, tal recitado ha de parecer oral.

Díaz Cintas (2001a: 127) coincide en que la pretendida oralidad del texto cinematográfico no es más que “una ilusión ficticia y artificiosa”, dado que los diálogos suelen tener su origen en un guión que ha sido previamente escrito<sup>49</sup>. El autor habla de

---

<sup>45</sup> Zabalbeascoa (1997) ofrece una clasificación de textos según el modo de percepción y la distinción verbal / no-verbal.

<sup>46</sup> El autor (2001) analiza también la naturaleza del texto audiovisual con el fin de establecer una tipología de problemas específicos de traducción audiovisual, incluyendo algunas soluciones posibles.

<sup>47</sup> Herbst (1994) llevó a cabo un experimento en el que facilitó a un grupo de estudiantes una serie de textos originales y traducidos para doblaje. El resultado fue que los estudiantes reconocieron claramente los textos traducidos para doblaje como tales.

<sup>48</sup> Gatta (2000) se ocupa, entre otros asuntos, de investigar las formas en las que el lenguaje escrito se vuelve hablado.

<sup>49</sup> En comunicación electrónica, María José Aguirre de Cárcer (traductora principal, coordinadora y supervisora de la traducción de *Los Simpson*) nos comentaba que “un guión no es un texto que se lee en

un espejismo cinematográfico, y nos recuerda que existe cierta distancia entre “el lenguaje natural de la calle y el lenguaje que intenta crear la impresión de naturalidad y espontaneidad”.

En esta misma línea, Whitman (1992: 31-32) argumenta que:

One more unhinging peculiarity of spoken dialogue is precisely that: it is spoken and not written. More accurately, it is written to sound spoken. People pause, collect their thoughts, begin again, clear their throats, change paths halfway down the syntactical road. Such anacolutha, deemed bad style and poorly thought out in a written text, are exactly what make a spoken dialogue animated, credible, authentic and human.

Por citar un caso cercano, Chaume (2001a: 79) menciona las indicaciones que Televisió de Catalunya (1997: 12-14) realiza sobre la definición del lenguaje que caracteriza a este tipo de textos, las cuales, por otro lado, resultan de utilidad para el traductor. El autor comenta que las propuestas de esta corporación televisiva siguen la máxima por él expuesta (2000b) de confeccionar unos diálogos que resulten verosímiles y que además acaten las convenciones del registro oral de la lengua meta. En su recapitulación de criterios lingüísticos, Televisió de Catalunya reconoce que el doblaje exige una modalidad de lengua específica<sup>50</sup>: “l’oral no espontani, que s’ha escrit per ser dit fingint espontaneïtat”. De forma similar, se precisa que en el doblaje es necesario situarse en la “especificitat del llenguatge oral, amb la seva organització gramatical diferent del llenguatge escrit, però també tenint present que no és un oral espontani [...] que no ha estat pensat en català i que ha de participar de les referències de cultures diferents” (1997: 11). Chaume resume las recomendaciones que Televisió de Catalunya realiza y precisa que éstas están principalmente dirigidas hacia el doblaje, si bien podrían aplicarse a la subtitulación (2001a: 79-80)<sup>51</sup>.

---

voz alta, sino un texto que se interpreta”, y de ahí que “Cuanto más claves de interpretación proporcionemos al actor de doblaje, en cuanto a pausas, silencios y demás, mejor será el resultado”.

<sup>50</sup> En este sentido, son también interesantes las consideraciones que realiza Mendieta (1993) sobre el lenguaje y el estilo en Televisión Española.

<sup>51</sup> Volviendo al caso de Televisió de Catalunya, a los diferentes aspectos a los que ésta hace referencia, Chaume (2001a: 81-86) añade, centrándose en los textos de ficción, algunos de los rasgos más notables del lenguaje oral espontáneo que el traductor ha de obviar con el fin de llegar a un equilibrio entre la verosimilitud exigida y “la relevancia en la disposición de la información y el acatamiento de la normativa lingüística y estilística” (entendemos aquí *normativa* en su sentido prescriptivo). El autor se basa en Brown y Yule (1983), Payrató (1990), Vígara (1992), Bibiloni (1997) y Alcoba (1998), y lleva a cabo una reflexión sobre esta cuestión por niveles, partiendo del prosódico y acabando en el léxico-semántico, pasando por el morfológico y el sintáctico.

Relacionado con lo anterior, resulta interesante la afirmación de Chaves (2000: 99) de que las distintas audiencias están acostumbradas al modo en el que sus respectivos actores y actrices de doblaje hablan, de forma tal que, pese a la evidencia de que esa no es la manera en la que se habla en la realidad, dicha forma les resulta natural y veraz.

Al igual que Chaume, pensamos que los textos audiovisuales se encuentran a medio camino entre el código restringido (el del discurso oral espontáneo) y el elaborado (el del discurso escrito). Así, “Se trata [...] de un discurso oral prefabricado, pensado, elaborado según unas convenciones determinadas, en una palabra, controlado” (Chaume, 2001a: 80-81). Payrató (1990: 52) coincide en que “La diferència entre un text escrit per ser dit (com si no fos escrit) i la parla espontània és que el primer està planificat i el segon no. El text ‘falsament’ oral és més compacte, més cohesiu. La parla espontània és més vacilant i menys sistemàtica”.

Además, y como Chaume (2001a: 87) sugiere, juzgamos preciso no olvidar que en los textos audiovisuales cohabitan la imagen y los códigos de significación que se transmiten por el canal visual y que, por consiguiente:

en el análisis del discurso oral [...] no podemos restringirnos a las palabras pronunciadas por los actores, y ni siquiera a la secuencia de sucesos que constituyen la historia, sino a la manera en que se nos cuenta esa historia a través del lenguaje icónico, de la iluminación, de la movilidad y situación de los personajes, del montaje de las diferentes secuencias, etc.

El autor (2001a: 86-87) concluye en que reflexiones como las que realiza deben contribuir a eliminar el tópico de la mayor pobreza del registro oral frente al escrito. No podemos sino acordar con Chaume que el traductor evita tratar de reproducir el registro oral espontáneo<sup>52</sup>. Para ilustrar nuestra afirmación con un ejemplo, recurriremos a la figura del escritor estadounidense David Mamet, conocido entre otras cosas por su particular estilo, al que algunos se refieren como *Mamet-speak*<sup>53</sup>. En 1994 el mismo

---

<sup>52</sup> Nos parece relevante en este punto la agrupación que hace Televisió de Catalunya (1997) de los textos doblados por géneros específicos. Por un lado, la conversación, género mayoritario en el que incluye películas y series de ficción. Por otro, la descripción, en el que figuran los documentales. El primero de estos géneros requiere la adaptación de las características de la modalidad oral (prefabricada, entendemos), mientras que el segundo muestra un nivel de formalidad alto unido a una articulación fonética tensa.

<sup>53</sup> Desde aquí abogamos por el uso del gentilicio *estadounidense* en lugar del, a nuestro entender incorrecto, hiperónimo *americano*.

escritor dirigió la adaptación de su controvertida obra *Oleanna*<sup>54</sup>. Dicha adaptación refleja el mismo estilo oral espontáneo que aparece en la obra, y en ella abundan los falsos comienzos, las dubitaciones, las repeticiones y un sinfín de rasgos que, al igual que ocurre con la versión escrita, al telespectador, al menos en nuestra experiencia, le pueden producir una sensación de, como mínimo, desconcierto.

Ahora bien, somos conscientes de que el doblaje no ha de obviar la diversidad lingüística de las obras originales, para lo cual se ha de aplicar el *principio de adecuación*, es decir, adecuar los registros de personajes y narradores (Televisió de Catalunya, 1997: 11-12): “La forma de parlar de cada personatge és diversa i està determinada pel context històric i social, el seu caràcter i les situacions emocionals que va travessant”, lo que es compatible con una consideración normativa<sup>55</sup> (Televisió de Catalunya, 1997: 12).

Resumimos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este punto:

- El texto audiovisual es una clase de texto caracterizada porque transmite información a través de dos canales o medios (el acústico y el visual) y codificada a través de distintos sistemas de significación o códigos.
- Otra característica fundamental de los textos audiovisuales es su pretendida oralidad o, dicho de otro modo, su oralidad prefabricada. El texto audiovisual se encuentra a mitad de camino entre el código restringido (el del discurso oral espontáneo) y el elaborado (el del discurso escrito).
- La reproducibilidad de ciertos productos audiovisuales, como las películas o las series de televisión (*Los Simpson*), hace posible que se conviertan en fenómenos de masas, quedando patente así su impacto en la sociedad y, por ende, la importancia de una adecuada labor traductora.

---

<sup>54</sup> Como curiosidad, comentamos que Leppihalme (2000) dedica un estudio a la traducción de esta obra al finlandés.

<sup>55</sup> De nuevo, en un sentido prescriptivo.

### **1.2.5. Prioridades y restricciones**

En nuestra definición de la traducción audiovisual expuesta en el punto **1.2.2.** hemos hecho referencia a los condicionantes que la definen frente a la traducción escrita y a la interpretación. Consideramos que cada una de estas tres actividades presenta su propio catálogo de elementos que condicionan sus respectivos procesos. Por constituir nuestra materia de estudio y, por consiguiente, por tratarse de conceptos que impregnan nuestro trabajo, nos centraremos en los aspectos que influyen en el proceso de la traducción audiovisual.

Coincidimos con la afirmación de Mayoral *et al.* (1988: 356) quienes, en la línea de las restricciones posteriormente comentadas por Zabalbeascoa, consideran que “when translation is required not only of written texts alone, but of texts in association with other communication media (image, music, oral sources, etc.), the translator’s task is complicated and at the same time constrained by the later”. Por ello amplían el concepto de *constrained translation* (término que introdujo Titford, 1982) desde el punto de vista de la Teoría de la Comunicación para dar cabida a todos los tipos de traducción en los que interviene más de un código o canal de comunicación.

De lo anterior podemos asumir que, a la hora de fijar las prioridades y de evaluar las restricciones de la labor traductora a realizar, no podemos (ni debemos) limitarnos al nivel lingüístico. Como Mayoral *et al.* ponen de relieve, tanto en los mensajes de la cultura origen como en los de la meta, la música, el ruido y la imagen se revelan a sí mismos de forma inequívoca como pertenecientes a la cultura origen, y el traductor sólo puede traducir los enunciados lingüísticos (el texto o el discurso – *speech*) ante la imposibilidad de manipular los otros medios del mensaje. Esto es fuente de ruidos debido a la naturaleza bicultural del mensaje (1988: 359). A este respecto, los autores añaden que “the noise produced in the act of communicating by means of translation proceeds not only from the use of two different languages but also from the cultural differences existing between the source and the receptor” (1988: 361). Esta será una cuestión que retomaremos en el punto **4.2.4.**

Convenimos con Zabalbeascoa en considerar la traducción como un asunto, entre otros, de prioridades y restricciones, que deberán volver a fijarse cada vez que se inicie

una nueva labor traductora<sup>56</sup>. En palabras del autor (1997: 331), “the concept of priorities is used as a means of expressing the intended goals for a given translation task and the restrictions are the obstacles and problems that help to justify one’s choice of priorities as well as the solutions adopted in the translation”.

Zabalbeascoa (1996b: 175-176) justifica la utilidad que supone el establecimiento de una jerarquía de prioridades y restricciones de la siguiente forma:

La traducción es un acto de comunicación y una actividad humana y social, y como no existe comunicación, ni actividad humana ni social que sean perfectas no es ninguna tragedia admitir que la traducción perfecta tampoco existe. Esto no es la prueba de la imposibilidad de la traducción sino la constatación de su naturaleza. Lo deseable para la producción de traducciones así entendida es poder controlar en la medida de lo posible qué es lo que se está dispuesto/a a sacrificar y qué no.

Respecto a las prioridades, Zabalbeascoa detalla que éstas se sitúan en una escala de importancia que puede ser diferente para el texto origen y para el texto traducido, siendo a las que están más arriba a las que primero hay que atender, para luego hacer lo mismo con las que se sitúan más abajo en dicha escala. Este planteamiento conlleva que las prioridades superiores pueden actuar como restricciones de las prioridades inferiores (1997: 331-332). Por otro lado, sirve para justificar las distintas soluciones elegidas durante un proceso de traducción (1997: 337). De forma similar, el autor argumenta que las restricciones son también una cuestión de grado. Incluso habla de las circunstancias favorables que se dan cuando existe una ausencia de restricciones, fenómeno que denomina *restricciones canceladas* (1996b: 188) – o *restrictions reversed* (1997: 333)<sup>57</sup>. En el caso de la comedia en general, y en el de las comedias de situación televisivas en particular, el autor parece adoptar, si bien sin reconocerlo de forma explícita, una postura funcionalista, ya que comenta que el mantenimiento del efecto humorístico debe ser considerado una prioridad de primer orden (*Top Priority*) y constituir la principal preocupación del traductor<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Zabalbeascoa (1993) realiza un completo repaso a las cuestiones de las prioridades y las restricciones vistas por otros autores.

<sup>57</sup> Zabalbeascoa (1996b y 1997) ofrece varios ejemplos ilustrativos de este fenómeno.

<sup>58</sup> De hecho, Zabalbeascoa (1993) señala esta prioridad como una característica de los textos que podemos considerar como *comedia*.

Todo lo anterior contribuye a que la traducción audiovisual y, más en concreto, el doblaje, sean actividades complejas. Whitman (1992: 103), por ejemplo, opina que la traducción de filmes (y la de programas de televisión, se podría añadir) es única en el sentido de que su complejidad y restricciones superan con creces a las de la mayoría de otros textos. Con respecto a la dificultad de esta actividad, Nida comenta también que si el traductor de poesía o canciones se ve cercado por el medio de comunicación, el traductor de películas está sujeto a restricciones en ocasiones incluso más severas (1964: 177). Esto hace que autores como Cary consideren que las traducciones para el doblaje deben de ocupar el puesto más elevado en la jerarquía de los géneros de traducción (*translation genres*) (1960: 112), aunque creemos que la relación entre los distintos géneros de traducción no se ha de entender como una cuestión competitiva, sino como un conjunto de actividades diversas que responden a distintas necesidades y que, como ocurre con toda diversidad, muestran características propias.

Sí que nos parece acertado el modo en el que Karamitroglou (2000: 71-81) ajusta su modelo de investigación de normas en traducción audiovisual (del que hablaremos en el punto 2.2.2.) para dar cabida a los siguientes factores o restricciones: los agentes humanos, los productos, los receptores y el modo audiovisual. Respecto a los receptores, el autor aclara que “by ‘recipients’ I do not mean the totality of the people who just *happen* to have received the product, but that group of the general public that have consciously consumed the product and to which the target product is addressed”, premisa que asumimos y que utilizamos en nuestro enfoque. El autor no olvida las instituciones ni el mercado, si bien no los incluye en su esquema.

Dado que nuestro estudio se basará en un corpus obtenido a partir de una comedia televisiva, nos parece interesante el conjunto de prioridades que Zabalbeascoa (1997: 336) enumera y considera a tener en cuenta a la hora de traducir una comedia de situación para la televisión, como “Do well in popularity ratings, be funny, aim for immediate response [...], integrate the words of the translation with the other constituent parts of the audiovisual text [...], use language and structures [...] appropriate to the channel of communication”. Respecto a las series de televisión, el autor señala como una prioridad específica crear algún tipo de adicción o de seguimiento fiel.



Zabalbeascoa (1997: 336) menciona también algunas de las restricciones que afectan a la traducción de programas de televisión, como<sup>59</sup>:

political restrictions and management policies; speed and depth of assimilation by the audience; associations and allusions between one program and another, either implicit or explicit, this being part of the required 'shared knowledge' of the viewers; market economy and popularity ratings; advertising, either in the form of interruptions or incorporated into the program (sponsorship).

Más concretamente, entre las restricciones que afectan a la traducción de las comedias televisivas, Zabalbeascoa (1997: 336) señala:

differences in 'shared' background knowledge of the two audiences, differences in moral values, cultural values, habits and traditions, differences in traditional joke-themes, the translator's professional context, timing and lip-synchronization, synchronization of verbal and nonverbal signs, humor that depends on features of the source language, the visualization of metaphor and other similar aspects of the visual support of the text that are not allowed to be manipulated.

Nos parece interesante terminar diciendo que, como Santamaria (2001b: 162) comenta, si bien es cierto que en ocasiones el contexto visual (las imágenes en un filme, una serie, etc.) ayudan a entender lo que se está desarrollando, en otras puede actuar como una restricción. Esta es una conclusión a la que también llegamos en un trabajo inédito anterior (Martínez Sierra, 2001).

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este punto:

- La traducción puede considerarse como un asunto de *prioridades* y *restricciones*.

---

<sup>59</sup> El autor (1996b) argumenta que distintos tipos de textos y de encargos de traducción podrán estar sujetos a diferentes tipos de restricciones, e identifica algunos tipos de restricciones frecuentes en la práctica traductora, las cuales engloba en tres grupos: textuales, contextuales y profesionales.

- En el ámbito de la traducción audiovisual, dichas prioridades y restricciones no han de limitarse al nivel lingüístico. Es preciso tener presente que no se trabaja sólo con dos lenguas, sino también con dos culturas y con diferentes sistemas de significación<sup>60</sup>.
- La traducción de *Los Simpson* estará también sujeta a una serie de prioridades (quizá la principal sea producir humor para así gozar de unos buenos niveles de audiencia y conseguir un público fiel) y de restricciones (entre las que, dada la naturaleza del programa<sup>61</sup>, destacamos las diferencias en el conocimiento previo que las distintas audiencias poseen<sup>62</sup>).

### ***1.2.6. Extranjerización frente a familiarización***

Introducimos en este punto dos términos a los que con frecuencia vamos a recurrir en nuestro estudio. En un trabajo inédito anterior (Martínez Sierra, 2001) propusimos el término anglosajón *nativizing* para referirnos a aquellos casos en los que la versión traducida de un texto había adaptado (o familiarizado) las referencias culturales propias del texto origen de tal manera que resultaban artificiales a los ojos (y oídos) de la audiencia meta no en el sentido de no comprender qué ocurría, sino en el de observar, por ejemplo, una escena acontecida en un escenario completamente reconocible como propio de la cultura origen en la que se hacía mención a un personaje 100% específico de la cultura meta y ajeno, por tanto, a la origen. Para llegar a esta reflexión nos basamos en lo que el teólogo y filósofo alemán del siglo XIX Friedrich Schleiermacher se habría referido como el resultado de un método traductor *familiarizante* (*domesticating*). Dicho método habría consistido en “an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural value, bringing the author back home”, contrariamente a un método traductor *extranjerizante* (*foreignizing*), que hubiera significado “an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad” (Venuti, 1995: 20).

---

<sup>60</sup> Como Lambert (1992) comenta, desde Vinay y Darbelnet (1958) hasta el presente se ha venido dando una tendencia creciente a insistir en los aspectos extra-lingüísticos del fenómeno traductor.

<sup>61</sup> En el punto 6.3.3. tendremos ocasión de comprobar que la serie basa buena parte de su humor en referencias culturales o intertextuales que, de no ser conocidas, resultan vacías de carga humorística.

<sup>62</sup> En el punto 4.2.2.1. nos ocuparemos del *papel del conocimiento previo*.

En castellano se suelen utilizar los términos extranjerización y adaptación<sup>63</sup> para referirnos a estos dos métodos de traducción<sup>64</sup>. Si bien asumimos el primero, debemos admitir que el segundo no nos parece apropiado por considerarlo ambiguo y fuente de posibles confusiones terminológicas, reservando pues dicho término para referirnos al concepto que discutimos en el punto **1.2.3**. Por ello, en nuestro estudio hablaremos de *extranjerización* (o método extranjerizante) y de *familiarización* (o método familiarizante). Entenderemos dichos términos como los polos opuestos de un continuo a lo largo del cual se sitúan las diferentes soluciones traductoras. Así, como en el caso de tantas otras modalidades de traducción, la traducción audiovisual o, mejor dicho, sus soluciones, se situarán en algún punto a lo largo de este continuo, de modo que será posible hablar de, por ejemplo, una serie de televisión cuya traducción responda a una tendencia extranjerizante o familiarizante, o incluso a una combinación de soluciones de ambos perfiles.

Según Lorenzo y Pereira (2001), la familiarización es una práctica común en la traducción inglés-español de productos para un público infantil. Teniendo en cuenta que, como veremos en el punto 5.3.3.4., el público de *Los Simpson* en España es variado en lo que a edad se refiere, en el capítulo de **Conclusiones** reflexionaremos sobre la *tendencia* dominante en la traducción de *Los Simpson*<sup>65</sup>.

Por otra parte, conviene tener presente que, en ocasiones, la elección o la demarcación por uno u otro método responderá a los factores o restricciones externas que condicionen la labor traductora<sup>66</sup>. Del mismo modo, cabe la posibilidad de que la preferencia por una de estas dos orientaciones responda a las prioridades marcadas en el encargo de traducción, del que nos ocupamos en el siguiente punto.

---

<sup>63</sup> Véase, por ejemplo, Valdés (2001). Con anterioridad, Carbonell (1997: 67) había traducido estos términos como “extrañamiento” y “familiarización”.

<sup>64</sup> Para precisar qué entendemos por método traductor, partimos de la siguiente definición de Hurtado (1997: 8): “Desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor”, el cual responde a “una opción global que recorre todo el texto”. Precisamos que, bajo nuestro punto de vista, existe la posibilidad de que un texto sea recorrido por una combinación graduada de métodos. Véase también Hurtado (1996c).

<sup>65</sup> No ignoramos que autores como Díaz Cintas (en prensa) expresan sus dudas respecto a la suficiencia de estos dos conceptos en traducción audiovisual, a la vez que abogan por una reelaboración de los mismos con objeto de que sean funcionales en dicho ámbito. No será aquí, sin embargo, donde emprendamos tal empresa, puesto que se trata de una labor que excedería el horizonte marcado.

<sup>66</sup> En el punto **1.2.5**, hablamos de *prioridades* y *restricciones*.

### 1.2.7. La traducción audiovisual como una cuestión de propósitos

El análisis del corpus de la presente tesis doctoral se basa (en parte) en el enfoque funcional alemán de la traducción iniciado por Reiss en 1971<sup>67</sup>. Así, se hace necesario revisar algunas de las ideas desarrolladas por la llamada *Skopostheorie* (teoría del escopo), una teoría de la traducción consolidada como tal por Reiss y Vermeer en 1984 y posteriormente revisada por Nord<sup>68</sup>. La finalidad de este punto es, por un lado, definir una serie de términos y conceptos que se mostrarán útiles en nuestras reflexiones y descripción de resultados y, por otro, dejar constancia de una concepción de la traducción que, aunque no exenta de ciertas reservas que iremos desvelando a lo largo del estudio, nos parece pertinente y que, con frecuencia, impregna nuestro discurso.

#### *Escopo*

Comenzaremos nuestro repaso a este enfoque considerando la palabra *skopos* (escopo), término que significa *propósito* en Griego. Según la teoría del escopo, “the prime principle determining any translation process is the purpose (*Skopos*) of the overall translation action” (Nord, 1997a: 27). Reiss y Vermeer establecen como regla principal (*Skopos rule*), según su perspectiva, que una acción traductora está determinada por su propósito (*Skopos*); es decir, que el fin justifica los medios (1984: 101). Aunque compartimos que la intención (o el propósito) puede ser un factor determinante en la toma de decisiones en un proceso traductor, no nos mostramos igual de convencidos con respecto al principio del *todo vale* explícito en la afirmación de estos autores, ya que opinamos que una aplicación extrema de dicho principio podría derivar en soluciones insostenibles en el seno de ciertos grupos culturales<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Munday (2001) indica que las teorías funcionales alemanas de los setenta y ochenta se desmarcan de tipologías lingüísticas estáticas, a la vez que repasa algunas, como el trabajo de la citada Reiss (quien pone el acento en la equivalencia en el nivel textual, conectando las funciones del lenguaje con tipos de texto y estrategias de traducción), de Holz-Mänttari, 1984 (y su teoría de acción traductora – *theory of translational action*), de Reiss y Vermeer, 1984 (y su desarrollo de la *Skopostheorie*) o de Nord, 1991a y 1997a (y su análisis del texto orientado hacia la traducción y con mayor atención al texto origen).

<sup>68</sup> En el punto 2.2.1 señalaremos los nexos entre la perspectiva funcionalista y la escuela de la manipulación.

<sup>69</sup> Nord (1997a: 28) – véanse también Vermeer (1978, 1986 y 1989) y Reiss y Vermeer (1984) – define objetivo (*aim*) como “the final result an agent intends to achieve by means of an action”; propósito (*purpose*) como “a provisional stage in the process of attaining an aim”; función (*function*) como “what a text means or is intended to mean from the receiver’s point of view”; e intención (*intention*) como “an ‘aim-oriented plan of action’ [...] on the part of both the sender and the receiver, pointing toward an

Vermeer (1989a: 20; *apud* Nord, 1997a: 29) explica la regla del escopo del siguiente modo:

Each text is produced for a given purpose and should serve this purpose. The *Skopos* rule thus reads as follows: translate / interpret / speak / write in a way that enables your text / translation to function in the situation in which it is used and with the people who want to use it and precisely in the way they want it to function.

En el caso que nos ocupa, la traducción del humor de índole audiovisual presente en *Los Simpson*, parece claro que el escopo principal de dicha actividad será la producción de humor, algo obvio si tenemos en cuenta que se trata de una comedia de situación y que, por lo tanto, y como veremos en el punto 1.3.3.3., una de sus características intrínsecas (y una de sus prioridades) es (y debe ser) precisamente la comicidad. De hecho, María José Aguirre de Cárcer, traductora principal, coordinadora y supervisora de la traducción de la serie, reconoce (en comunicación personal) que espera siempre con sus traducciones transmitir el fondo y la intención de un texto, sin quedarse en la superficie y las palabras, situándose de esta forma en una posición de partida afín al planteamiento principal del funcionalismo.

En definitiva, como Vermeer sugiere, “What the *Skopos* states is that one must translate [...] in accordance with some principle respecting the target text” (1989b: 182). La cuestión, para Nord (1997a: 30), es quién establece ese principio.

### *Encargo de traducción*

Dado que una traducción se hace generalmente por encargo, el iniciador (es decir, el cliente) será el que defina el principio al que nos referíamos al final del apartado anterior. Según lo entendemos, de esto se desprende que son diversos los elementos

---

appropriate way of producing or understanding the text [...]. The term *intention* is also equated with *function of the action*”. Con el fin de facilitar la distinción conceptual entre *objetivo*, *propósito*, *función* e *intención* nos basamos en Nord (1997a: 28). La autora lo explica del siguiente modo: “‘Intention’ is defined from the viewpoint of the sender, who wants to achieve a certain purpose with the text. Yet the best of intentions do not guarantee a perfect result, particularly in cases where the situations of the sender and the receiver differ considerably. [...], the receivers use the text with a certain function, depending on their own expectations, needs, previous knowledge and situational conditions. In an ideal situation the sender’s intention will find its aim, in which case intention and function would be analogous or even identical”.

(prioridades y restricciones<sup>70</sup>) que pueden influir en las decisiones adoptadas durante el proceso traductor. Podemos pensar, por ejemplo, en el tipo de audiencia que se pretende o en el horario de emisión de un programa, factores que, por otra parte, no dejan de estar interrelacionados. El escopo, añade Nord, tendrá que negociarse entre el iniciador y el traductor, sobre todo si el cliente no está seguro o incluso ignora qué tipo de texto requiere la situación. Ahora bien, el conjunto de instrucciones que el cliente puede facilitar al traductor (al que la autora se refiere como *encargo de traducción – translation brief* – y que no siempre se proporciona<sup>71</sup>) no informa lo suficiente al segundo sobre cómo abordar su labor traductora, qué estrategia usar o qué tipo de traducción elegir (1997a: 30).

Nord manifiesta que, en traducción, una de las posibles funciones de un texto meta será la de imitar los efectos de la recepción del texto origen (1991a: 5). Esto será aplicable, en mayor o menor medida, a nuestro corpus ya que, como veremos, ciertas decisiones tomadas en la traducción responderán al deseo de mantener ciertos efectos (como el más importante, el humorístico<sup>72</sup>) de la versión origen.

En el análisis del encargo de traducción, la autora otorga gran importancia al papel del iniciador y, como ya hemos señalado, dice que es el iniciador el que explicitará el propósito de la traducción, el cual determinará los requerimientos con los que el traductor debe cumplir. De ahí que, si la traducción debe servir a un cierto propósito, deba cumplir con ciertos requerimientos (los especificados en el encargo). Estas instrucciones constan de una descripción de la situación meta esperada (*prospective target situation*), a la que Nord denomina el escopo del texto meta. La autora añade que lo que guía el proceso traductor no es el texto origen como tal o sus efectos en su receptor, así como tampoco la función que le asignara su autor, tal y como defienden las teorías de traducción basadas en la equivalencia<sup>73</sup>. Es la función o escopo esperado del texto meta, tal y como lo determinan las necesidades del iniciador, lo que gobierna dicho proceso (1991a: 8-9). Este nos parece un planteamiento razonablemente práctico, que permite explicar el porqué de ciertas soluciones con las que, en nuestra experiencia diaria como telespectadores, nos encontramos<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> Véase punto 1.2.5.

<sup>71</sup> Mediante la búsqueda de un método adecuado, Nord (2000) trata de responder a la cuestión de cómo sabe el traductor quién compondrá la audiencia meta y cuáles serán sus expectativas.

<sup>72</sup> Desde la perspectiva de los actos de habla de Searle (1969), el humor constituiría un efecto perlocutivo.

<sup>73</sup> Véase Koller (1979).

<sup>74</sup> Comentamos algunas en el punto 1.3.3.3.

El encargo de traducción debería incluir tantos datos como fuera posible sobre la situación de la recepción del texto meta esperada. Reiss y Vermeer (1984: 101) conceden gran importancia a la información sobre el receptor como, por ejemplo, su bagaje sociocultural, sus expectativas con respecto al texto o el punto hasta el que puede estar influenciado. Obviamente, cuantos más detalles sobre los factores situacionales del receptor del texto meta obtenga el traductor, más fácil le será la toma de decisiones mientras el proceso de traducción se desarrolla (Nord, 1991a: 9). Sin embargo, el sentido común nos hace suponer que en un mundo como el de la traducción audiovisual, al igual que tantos otros, tan apremiado por los mandatos económicos y, por ende, por la inmediatez temporal, las ocasiones en las que se dé un encargo de traducción completo y coherente no han de abundar<sup>75</sup>. De hecho, esta es una de las grandes críticas al concepto de *encargo de traducción* del funcionalismo: las instrucciones sobre el encargo no suelen existir, o no se detallan en el nivel que desearía el traductor.

#### *El encargo de traducción en Los Simpson*

Hemos finalizado el anterior apartado haciendo mención al hecho de que, en la práctica real, el encargo de traducción suele brillar por su ausencia. Sin embargo, hemos podido constatar que esta situación no se produjo en el caso que nos ocupa (de ahí que dediquemos un apartado al concepto de *encargo de traducción*); es decir, el cliente sí proporcionó un claro encargo de traducción al equipo de traductores de *Los Simpson* en nuestro país. Tras una minuciosa valoración de posibles candidatos, 20<sup>th</sup> Century Fox (la cadena productora de la serie) seleccionó a la persona que consideró indicada para dirigir y supervisar (además de también contribuir a realizar) la traducción para el doblaje de la serie en nuestro país<sup>76</sup>. Poco después, una supervisora de Fox realizó una visita a la profesional elegida con el fin de tratar cuestiones como el impacto que la serie había tenido en Estados Unidos o el público al que se dirigía (entendiendo el programa como una serie para toda la familia y no exclusivamente para el público infantil, algo

---

<sup>75</sup> El término *patronage*, acuñado por Lefevere (1985: 227-228), resulta relevante en este contexto, en el sentido de que alude al conjunto de “powers (persons, insitutions) which help or hinder the writing, reading and rewriting of literature” y que “can be exerted by persons [...], groups of persons [...], a social class, a royal court, publishers [...] and, last but not least, the media”. Por su parte, Whitman (1992) se muestra especialmente crítica respecto a la situación de la práctica del doblaje en Alemania, básicamente por haber dejado de ser un proceso artístico y haberse convertido en una industria en la que imperan los criterios económicos, apreciación que quizá sea aplicable a otros países.

<sup>76</sup> Como ya se explicitaba en un apartado anterior, dicha profesional es María José Aguirre de Cárcer.

que de alguna manera contrastaba con la tradición de los dibujos animados en España). Otro tema que se trató en dicha reunión, y además de forma particularmente extensa, fue el carácter de los distintos personajes, con el fin de equipararlos con el prototipo correspondiente en España para así definir su idiolecto. Por ejemplo, Marge, la figura materna de la familia, se dibujó como un ama de casa de clase media-baja, de un nivel cultural de bachiller y lectora del *Reader's Digest*<sup>77</sup>. Respecto a su personalidad, se la definió como un individuo crítico a la vez que influenciabile, sentimental y algo cursi y, sobre todo, buena persona. Partiendo de ese retrato, el equipo de traductores elaboró una lista de exclamaciones, gestos y modismos propios de Marge. Con este ejemplo, vemos de qué modo los traductores consideraron las indicaciones y la información proporcionadas por el cliente y, de alguna manera, las plasmaron en la forma en la que llevaron a cabo su labor. En este caso, sin embargo, la participación del cliente no cesó aquí, ya que ésta se produjo de nuevo pasado algún tiempo con el fin de revisar y felicitar al equipo por su trabajo, puesto que la serie estaba funcionando muy bien en nuestro país, contrariamente a lo que estaba ocurriendo en otros países como Alemania.

En cualquier caso, y como reflexión final, hoy en día la práctica traductora se produce fundamentalmente por motivaciones económicas (más que por el mero placer de expandir la cultura), de ahí que el encargo de traducción (cuando se dé) cobre quizá importancia dentro de este contexto comercial. El traductor constituye en muchos casos un eslabón más en la cadena de comercialización de un producto, lo que supone que maneja una producción creada como respuesta a ciertos intereses y que persigue unos determinados objetivos en términos de mercado.

#### *Coherencia intratextual y coherencia intertextual*

La teoría del escopo enfatiza el papel no sólo del iniciador y del traductor, sino también el del emisor y el del receptor. La función de un texto no es inherente a los signos lingüísticos. Así, un texto se dota de significado por y para sus receptores. Esta es la razón por la que distintos receptores, o incluso un mismo receptor en ocasiones diferentes, encuentran significados distintos en el mismo material lingüístico que el

---

<sup>77</sup> *Reader's Digest* es una conocida revista destinada a un público consumidor de ideas predigeridas y que busca una lectura ligera. Sus lectores suelen ser personas maduras de clase media-baja, con un nivel de educación de bachillerato (o quizá con algunos años de universidad) y generalmente mujeres. A la revista subyace un espíritu devoto, un tanto conservador y patriótico.



texto ofrece (Nord, 1997a: 31). En el punto **4.3.1.** añadiremos que las diferencias en el conocimiento previo pueden tener como resultado diferentes interpretaciones de un texto e incluso ninguna.

Según Nord, un receptor debería ser capaz de entender el texto meta. Vermeer dice que ese texto debería poseer *coherencia intratextual*; es decir, debería tener significado en la cultura meta. Reiss y Vermeer sugieren que una traducción debería ser aceptable en un sentido que sea coherente con la situación del receptor (Nord, 1997a: 32). Al mismo tiempo, se esperará que el texto meta muestre algún tipo de relación con el texto origen correspondiente. En el caso de *Los Simpson*, la relación más evidente que guardan el texto origen y el texto doblado es que ambos obedecen a una finalidad humorística. Esto es lo que Vermeer llama *coherencia intertextual* o *fidelidad* (Nord, 1997a: 32). A partir de este término desarrollamos el siguiente apartado.

### *Lealtad*

Respecto al papel del traductor, Nord lo compara con el papel de un escritor fantasma (o negro) que produce un texto a petición, y para el uso, de otra(s) persona(s). Las necesidades comunicativas del iniciador, pues, son las que determinan el modo en el que el traductor recibe el texto (1991a: 10). Así, las instrucciones de traducción influyen en la recepción del texto origen por parte del traductor, dado que éstas le son dadas antes de leer dicho texto (tal y como hemos comprobado, así ocurrió en el caso del encargo de traducción de *Los Simpson*). Además, las competencias particulares del traductor también determinan esa recepción. Nord sugiere que, al menos idealmente, el traductor es bicultural y posee un dominio perfecto tanto de la cultura origen como de la meta (1991a: 11). Por nuestra parte, defendemos que el traductor, además de bilingüe, debe ser bicultural o, al menos, estar familiarizado con la cultura de la lengua desde la que traduce para unir dicho conocimiento a su propia visión del mundo con el fin de ofrecer un producto acertado<sup>78</sup>.

Según Nord, pese al escopo de la traducción, el traductor no debe falsificar la intención del autor. Opina que el traductor es responsable tanto ante el emisor como ante el receptor. La autora llama a esa responsabilidad *lealtad (loyalty)*, que define como un principio moral indispensable en las relaciones entre los seres humanos como

---

<sup>78</sup> Ampliaremos esta idea en el punto 3.3.2.

partes implicadas en un proceso comunicativo, mientras que usa el término *fidelidad* (*fidelity*) para referirse a una relación más bien técnica entre dos textos (1991a: 29)<sup>79</sup>. Sin embargo, apreciamos un atisbo de contradicción entre la noción de *lealtad* y la de *encargo de traducción* que, si bien no se da en la serie que nos ocupa, estimamos pertinente reflejar. Por una parte, Nord asume que lo que gobierna al proceso traductor es el escopo esperado del texto meta, según lo determinan las necesidades del iniciador que se recogen en el encargo de traducción. Por otro lado dice que, pese al escopo de la traducción, el traductor no debe falsificar la intención del autor. Entonces, ¿qué ocurriría si se diera el caso de que las necesidades del iniciador y la intención del autor no coincidieran? Se podría dar el caso de que un cliente decidiera dotar de elementos humorísticos al texto traducido de una serie inicialmente concebida por su autor como un drama. Obviamente, no sería posible ser *leal* al autor y responder al encargo de traducción de manera simultánea. En cualquier caso, reiteramos que esta posibilidad no se aprecia en *Los Simpson*.

#### *Traducción fiel frente a traducción libre*

Nord también reflexiona sobre el binomio traducción fiel / libre (*faithful / free*). Según la autora, la regla del escopo tiene como objetivo resolver algunos dilemas eternos, como el de traducción libre frente a fiel o el de equivalencia dinámica frente a formal. El propósito por el que una traducción se hace necesaria es lo que determinará, por ejemplo, si lo que se requiere es una traducción fiel o una libre, o cualquier otra que se sitúe entre estos dos extremos (Nord, 1997a: 29). La autora (1991a: 22) sugiere también que:

The line between fidelity (being faithful) and servility (being too faithful) on the one hand, and liberty (being free) and libertinage (being too free, i.e. adapting or ‘even’ paraphrasing) on the other, is drawn according to the criterion that a ‘too faithful’ or ‘too free’ version is not equivalent and therefore cannot be regarded as a translation proper.

---

<sup>79</sup> Véase también Nord (1989).

De este comentario nos quedamos principalmente con la alusión que hace la autora al libertinaje al que se puede llegar si se es *demasiado* libre, cuestión que nos parece llamativa pensando en futuras investigaciones.

### *Equivalencia*

Nord opina que desde la formulación de la equivalencia dinámica de Nida (1964) hasta la fecha el concepto de equivalencia ha permanecido confuso, incluso pese a haber sido redefinido esporádicamente. No es en absoluto nuestra intención entrar en un debate sobre la equivalencia traductora ni tampoco ofrecer una panorámica histórica de la misma, pero sí creemos necesario adoptar una postura sobre ésta acorde, al menos hasta cierto punto, con nuestra concepción de la traducción<sup>80</sup>. Así, en principio, el concepto de equivalencia que la teoría del escopo ofrece parece útil para nuestros objetivos. Según ésta, “equivalence means adequacy to a *Skopos* that requires that the target text serve the same communicative function or functions as the source text”. Es decir, se trata de que la función (o funciones) del texto meta coincida con la del texto origen. En otras palabras, el concepto de *equivalencia* se reduce a *equivalencia funcional* (Nord, 1997a: 36). Nord observa que el análisis del texto origen por sí sólo difícilmente proveerá el único fundamento legítimo para la determinación de la equivalencia. En su opinión, es necesario considerar los requerimientos particulares de la situación meta esperada. De ese modo, la producción de un texto meta equivalente (o funcionalmente equivalente) puede ser uno de entre los posibles propósitos de la traducción (Nord, 1991a: 23).

En el párrafo anterior hemos sugerido que el concepto de *equivalencia funcional* podría parecer, en principio, útil en el presente trabajo. Ahora bien, nos vemos en la tesitura de tener que desechar tal aseveración, ya que nos parece que puede ser incompatible, en determinadas situaciones, con lo que plantea otro de los conceptos que esta teoría defiende: de nuevo, el del encargo de traducción. Si basamos la equivalencia en la coincidencia de funciones entre el texto origen y el texto meta, ¿qué ocurriría si el encargo de traducción estableciera de forma expresa que el texto traducido sirviera una función diferente a la del texto origen? A nuestro juicio, es del todo factible que lo que

---

<sup>80</sup> Baker (1992) incluye un práctico resumen sobre esta cuestión. Véase también Rabadán (1991), quien estudia la problemática de la equivalencia transléfica.

se pretenda sea precisamente cambiar la función original, algo que (teóricamente) podría estar, como decimos, contemplado en el encargo de traducción.

Por esta razón nos parece más acertado enfocar la cuestión como lo hace Toury (1980). El autor prescinde de las consideraciones tradicionales sobre la equivalencia y considera que una traducción es aquel texto que es considerado como tal por una determinada comunidad cultural, de modo que se acepta y funciona como una traducción en un sistema sociocultural (1980: 43). De este modo, Toury prescinde del concepto de *equivalencia* entendido como un prerequisite en traducción, y lo reduce a la relación traductora que existe entre dos textos, uno de los cuales es una traducción del otro, y que, por tanto, se da por supuesta. A partir de las preguntas respecto a qué tipo de relación traductora hablamos o por qué se da un determinado tipo de relación y no otro, Toury desarrolla el concepto de *norma*<sup>81</sup>, con el fin de obtener respuesta a tales interrogantes. De este modo, el interés del investigador se centra en el concepto de *norma*, y no en el de *equivalencia* (Hermans, 1991: 157-158), posición que adoptamos en este trabajo. Es una postura, pues, que nos permite, dado que dicha relación traductora se sitúa en un contexto social e histórico determinado, contemplar la posibilidad de que un texto se pueda traducir de formas diferentes incluso en la misma cultura meta. Esta perspectiva justifica además el hecho de que dos textos que sean equivalentes (en el sentido que se plantea) en un momento determinado, puedan dejar de serlo en otro.

### *Culturema*

Un último pero importante concepto de la teoría del escopo que resulta significativo en nuestro estudio es la noción de *culturema*, que Nord define como “a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X”. Los traductores, dice la autora, usan su propio conocimiento de las especificidades de una cultura origen para interpretar sus fenómenos. Por otra parte, el único modo de percibir una cultura extranjera es compararla con nuestra propia cultura (1997a: 34). Estos son conceptos a los que volveremos en el punto 3.3.3.1., donde trataremos la cuestión de los referentes culturales en traducción.

---

<sup>81</sup> En el punto 2.3. nos ocuparemos de la cuestión de las normas.

### 1.3. Modalidades de traducción audiovisual

No aspiramos en este capítulo a realizar una recapitulación de lo escrito sobre traducción audiovisual ya que, en primer lugar, no es ese nuestro propósito y, en segundo, ya existen excelentes trabajos al respecto a los que recurrir. Sin embargo, como se está viendo, sí que estimamos oportuna la inclusión de determinadas discusiones por considerarlas relevantes. Este es el caso del concepto de *modalidad de traducción* y el de las distintas *modalidades de traducción* audiovisual que diversos autores proponen y cuyo breve comentario nos parece obligado, dado que nuestro corpus de estudio tiene su génesis en un producto audiovisual y que, por tanto, parece de rigor perfilar la metodología que articula nuestro discurso.

Al igual que ocurre con la nomenclatura de la traducción audiovisual<sup>82</sup>, no existe acuerdo sobre la categorización de estas modalidades si bien, como se verá en el siguiente punto, tampoco presentan diferencias insondables. Tras una rápida presentación y definición del concepto de *modalidad* y de las distintas modalidades de traducción audiovisual, nos detendremos en una de ellas: el doblaje. Juzgamos ineludible profundizar algo más en esta modalidad en particular por la simple razón de que, como ya hemos expresado, el producto a partir del que elaboramos nuestro corpus de estudio es, precisamente, una serie que se emite en nuestro país en su versión doblada. De ahí nuestro interés en ahondar en el mundo del doblaje y en diversas cuestiones relativas al mismo.

#### 1.3.1. Definición de modalidad

Antes de proceder a exponer las diversas propuestas sobre tipos de modalidades definiremos qué es una modalidad de traducción (o qué entendemos por ella). Para ello recurriremos al trabajo de Hurtado (1996b: 370) quien, refiriéndose a la traducción en general, introduce la variedad de *modo traductor* o *modo de la traducción* como uno de los elementos<sup>83</sup> según los cuales (junto al medio – escrito, oral, audiovisual, musical,

---

<sup>82</sup> Véase el punto 1.2.2.

<sup>83</sup> Los otros elementos que menciona la autora (1996b) son: el funcionamiento textual del original, la naturaleza de la función de la traducción, la dirección del proceso traductor y el método empleado para traducir el texto original.

etc. – y al modo – la variación de la lengua dependiendo del medio – del original) poder categorizar la traducción humana interlingüística<sup>84</sup>. La autora comenta que el *modo traductor* (es decir, la “Variación en la traducción atendiendo a las características del modo del texto original y de la traducción” – Hurtado, 2001: 639) puede ser (1996b: 374)<sup>85</sup>:

- Simple, si se mantiene el mismo modo que en el texto origen.
- Complejo, si presenta cambios.
- Subordinado simple o subordinado complejo donde, además de darse las características expuestas para cada caso, hay una mezcla de medios en el original, de modo que la traducción se ve condicionada por (o subordinada a) las restricciones que imponen los distintos medios.

Así, pues, el modo en el que se efectúa la traducción es el que determina las diferentes modalidades de traducción. Hurtado propone la siguiente clasificación, sobre cuyas categorías comenta que son susceptibles de combinación:

- Simple. La traducción escrita (de texto origen – TO – escrito a texto meta – TM – escrito), la interpretación simultánea (de TO oral a TM oral), la interpretación de enlace (de TO oral a TM oral) y el susurrado o cuchicheo (*chuchotage*) (de TO oral a TM oral).
- Complejo. La traducción a la vista (de TO escrito a TM oral) y la interpretación consecutiva (de TO escrito a TM oral).
- Subordinado simple. La traducción teatral para la escena (de TO oral a TM oral), el doblaje (de TO oral a TM oral), la traducción de cómics (de TO escrito a TM escrito), de carteles publicitarios (de TO escrito a TM escrito), sopas de letras, jerglíficos o crucigramas (de TO escrito a TM escrito) y de canciones (de TO oral a TM oral).

---

<sup>84</sup> Bajo nuestro punto de vista, sería suficiente hablar simplemente de *traducción*. Por un lado, entendemos que la traducción automática no es tal si tenemos en cuenta que el ordenador no traduce, sino que se limita a la gestión de, por ejemplo, bases de datos terminológicas (como Multiterm) o memorias de traducción (como Translator’s Workbench). Por otro, o bien eliminamos el adjetivo *interlingüística*, o bien añadimos otros como *intersemiótica* o incluso *intercultural* ya que, de lo contrario, corremos el riesgo de caer en el reduccionismo.

<sup>85</sup> Véase también Hurtado (1994-95).

- Subordinado complejo. El subtítulo (de TO oral a TM escrito) y el sobretítulo (para la ópera) (de TO oral a TM escrito).

En definitiva, y partiendo de lo expuesto, por *modalidad de traducción* entendemos aquella variedad de traducción que se determina por los rasgos del modo traductor. Consideramos por tanto la traducción audiovisual como una modalidad de traducción, siguiendo la terminología de Hurtado. Coincidimos con la autora en entender el doblaje, incluido el de los dibujos animados, como una modalidad subordinada simple<sup>86</sup>. Precisamos, sin embargo, que en ocasiones el doblaje podrá ser considerado como una modalidad subordinada compleja, por ejemplo, cuando incluya la subtitulación de la letra de una canción, lo que pone de manifiesto que tales categorías no son estancas.

En definitiva, tratamos la traducción audiovisual como una *modalidad general* de traducción que, a su vez, podemos subdividir en una serie de *modalidades específicas* de traducción audiovisual, de las que nos ocupamos a continuación. Ahora bien, somos conscientes de que no faltará quien considere más apropiado considerar la traducción audiovisual como una *variedad* (frente a otras variedades como la oral o la escrita), dentro de la que será posible hablar de *modalidades* (doblaje, subtitulación, etc.). La razón sea, quizá, que referirse a la traducción audiovisual como *modalidad* puede resultar difuso, puesto que dentro de ella se dan distintos modos. Esta es una visión que también nos parece razonable. En cualquier caso, por considerar que no se trata de un asunto que deba suponer mayor contrariedad en el contexto de esta tesis, no realizaremos mayores valoraciones y nos valdremos de la propuesta de Hurtado, sin evitar que en ocasiones hablemos también de *variedad*.

### ***1.3.2. Modalidades de traducción audiovisual***

A lo largo de este trabajo ya hemos mencionado que nuestro corpus nace de una popular serie de televisión titulada *Los Simpson*. Dicha serie se emite doblada en nuestro país. En el punto anterior hemos considerado al doblaje como una modalidad específica de traducción, dentro de la modalidad general de la traducción audiovisual. Ahora bien, y como es sabido, existen otras modalidades específicas que, pese a que no

---

<sup>86</sup> No es nuestro deseo entrar en el debate respecto a la pertinencia o no de hablar de *traducción subordinada*.

estén presentes en nuestro corpus (salvo, de forma ocasional, en el caso de los subtítulos), merecen ser al menos nombradas con el fin de evitar la sensación de que reducimos la actividad traductora audiovisual a la práctica del doblaje.

De entre las diversas propuestas clasificatorias existentes, en este punto consideraremos la de Agost, por considerarla suficiente<sup>87</sup>. La autora considera los canales o modos usados en la traducción de textos audiovisuales e identifica las siguientes modalidades de traducción audiovisual (1999: 16-21)<sup>88</sup>:

- El doblaje<sup>89</sup>, que “consiste en la substitución de una banda sonora original por otra” (Agost, 1999: 16). Dicha substitución debe conservar:
  - Un sincronismo (o sincronización) de contenido, que implica que la versión doblada del texto y el argumento original deben ser congruentes el uno con el otro. Coincidimos con Chaume (2003a: 261) cuando dice “Creo que el término sincronismo conduce a error, puesto que más que de sincronismo hablamos tanto de buena traducción como del término funcional-sistémico *coherencia*”, y que para conseguirla “el traductor dispone de diferentes mecanismos de cohesión, lingüística y semiótica [...] que se escapan del ámbito del ajuste”.

---

<sup>87</sup> Como hemos expresado, existen otras propuestas. Por citar alguna otra, Delabastita (1989), por ejemplo, plantea una clasificación de las operaciones traductorales tomando como punto de partida una serie de categorías propuestas por la retórica clásica. Por otro lado, Díaz Cintas (2001a) reconoce al doblaje y al subtitulado como las modalidades más comunes, situación a la que se ha llegado por el hábito y la costumbre. Pese a ello, el autor señala que éstas no son las únicas, y alude a las clasificaciones de modalidades de Gambier (1996) y de Luyken *et al.* (1991). Dichas clasificaciones incluyen los siguientes tipos: la interpretación consecutiva, la interpretación simultánea o traducción simultánea (similar a la traducción a la vista), el subtitulado simultáneo (a nuestro modo de ver, éste constituye un subtipo dentro de la subtitulación, más que una modalidad por sí misma), el sobretitulado (que Díaz Cintas concibe como una modalidad – subtipo más bien, a nuestro entender – que deriva del subtitulado), el *voice-over* o voces solapadas, la narración, el comentario, la difusión multilingüe y el doblaje. Karamitroglou (2000), por su parte, propone el término *revoicing* para referirse al conjunto formado por el doblaje, la narración y el comentario libre.

<sup>88</sup> Chaves (2000) nos recuerda que ciertos autores como, por ejemplo, Luyken *et al.* (1991) hablan de dos grupos de métodos usados en la traducción audiovisual. Por un lado, la reexpresión (doblaje, voces superpuestas, narración y comentario libre) donde se substituye la pista sonora por otra manteniendo intacto el elemento visual. Por otro lado, el subtitulado.

<sup>89</sup> Son interesantes los trabajos sobre esta modalidad de, por ejemplo, Luyken *et al.* (1991), Whitman (1992), Ávila (1997a, 1997b y 1997c), Agost (1999), Chaves (2000), Gambier (2000) o Chaume (2003b y 2004).



- Un sincronismo visual, que significa que los movimientos articulatorios que podemos ver y los sonidos que podemos oír deberán estar en consonancia.
- Un sincronismo de caracterización, que supone que debe existir una armonía entre la voz de los actores de doblaje y el aspecto y el modo de gesticular de los actores que podemos ver en pantalla.

Esta sincronización (que ampliaremos en el punto 1.3.3.6.) se sitúa en una escala de grados de aplicación dependiendo del medio (cine, televisión, etc.), así como de las costumbres del público. El doblaje es la modalidad preferida en países como España, Italia, Alemania y Francia. Chaume (2000a: 55) nombra asimismo a países como Gran Bretaña (ocasionalmente), Austria, Tailandia y Japón. Por su parte, Luyken *et al.* (1991) incluyen también a Suiza e Irlanda<sup>90</sup>.

- La subtitulación (o subtítulo)<sup>91</sup>, que “consiste en la incorporación de subtítulos escritos en la lengua de llegada en la pantalla donde se exhibe una película en versión original, de manera que dichos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla” (Agost, 1999: 17). La mayor dificultad que esta modalidad supone es que se hace necesaria una labor de síntesis de lo que se dice en pantalla. La isocronía, más estricta en el cine, también afecta a la subtitulación. Los subtítulos están también subordinados a la velocidad de lectura del espectador. Es asimismo labor del traductor conseguir que los subtítulos, al tratarse de un modo de discurso escrito para ser leído, reflejen las particularidades del lenguaje oral. La subtitulación es la modalidad más común en Holanda, Bélgica, Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia, Portugal y Grecia, así como en la mayoría de los países hispanoamericanos, exceptuando Brasil. A esta lista, Luyken *et al.* (1991) añaden Chipre.
- Las voces superpuestas o *voice-over*, consistente “en la emisión simultánea de la banda donde está grabado el diálogo original y de la banda donde se ha grabado la versión traducida” (Agost, 1999: 19). Las intervenciones dobladas comienzan tras haber podido escuchar algunas palabras del texto origen, y se procura que el original se oiga en segundo plano. El sincronismo no es tan estricto como en el

---

<sup>90</sup> Whitman (1992) reflexiona sobre las actitudes de ciertos países respecto al doblaje.

<sup>91</sup> Son interesantes los trabajos sobre esta modalidad de Luyken *et al.* (1991), Ivarsson (1992) o, más recientemente, de Díaz Cintas (2001a y 2003) o Chaume (2003b y 2004).

doblaje, ya que no se pretende ocultar el origen extranjero de la persona que vemos en pantalla. En España, es una modalidad frecuente en la traducción y posterior emisión de documentales.

- La interpretación simultánea, que es la menos utilizada<sup>92</sup>. Consiste en que el traductor / intérprete traduce (idealmente a partir de un guión) la película de manera simultánea a su proyección en la sala, ayudándose de un micrófono de forma que su voz se superponga a la de los actores y actrices<sup>93</sup>. Esta práctica se reduce principalmente a festivales de cine y a ciclos específicos organizados por filmotecas.
- Otras modalidades. Agost señala que ciertas líneas de investigación (Mayoral, 1997) entienden la traducción de textos multimedia (por ejemplo, juegos educativos, diccionarios, cuentos o películas) como una modalidad de traducción audiovisual.

Chaves (2000: 59-60) comenta que las distintas modalidades constituyen “procesos de traducción” que “no tienen por qué aplicarse al film en su totalidad, sino a segmentos del mismo. En función de ello, se puede dar en un mismo film la combinación de varias de estas operaciones” y añade que, sin embargo, “no hay que olvidar que una película es un todo organizado, de modo que cualquier operación realizada en una de sus secuencias puede afectar a toda la estructura del texto e imponer una serie de parámetros que el traductor deberá tomar en consideración”<sup>94</sup>.

Esta es una idea que hacemos extensiva al caso de las series de televisión y, en concreto, al caso de *Los Simpson*. De entrada, si bien la modalidad dominante en la traducción de la serie es el doblaje, en ocasiones vemos cómo también se recurre a la subtitulación (fundamentalmente para traducir textos escritos – como carteles – y, de manera más puntual, el texto de alguna canción<sup>95</sup>). Por otra parte, una serie constituye, al igual que una película, un todo organizado (un sistema), por lo que las distintas actuaciones que se lleven a cabo sobre cualquier secuencia afectarán al conjunto.

---

<sup>92</sup> Chaume (2000a: 54) enumera las razones, entre las que incluye “La monotonía en la interpretación, la intrínseca dificultad para el traductor [...] y el hecho de que su interpretación ‘saca de la película’ al público y le recuerda constantemente que lo que está viendo es una película”.

<sup>93</sup> Se trata de una modalidad más próxima a la interpretación que a la traducción dado que, a menudo, no se le ha hecho entrega del guión al traductor con anterioridad a la proyección, tal y como Lecuona (1994) señala.

<sup>94</sup> Para ser exactos, la autora expresa esta opinión respecto al esquema de Delabastita (1989).

<sup>95</sup> Véase el punto **1.3.4**.

Antes de pasar a tratar el doblaje de manera más concreta, estimamos preciso el siguiente comentario. Una vez definido el doblaje como una modalidad de traducción, Chaves (2000: 94) alude al concepto de *traducción subordinada*, término utilizado por otros autores en su definición de diversas prácticas de traducción<sup>96</sup>. Mayoral *et al.* (1988: 362-363) emplean el concepto de *traducción subordinada* para definir aquellas modalidades de traducción en las que se dan dos tipos de circunstancias que van a condicionar nuestra traducción del texto, apartando a ésta de las condiciones de libertad que nos permiten acercarnos, en el caso de la prosa escrita aislada, al máximo de equivalencia dinámica en nuestro texto traducido. Las dos circunstancias a las que los autores se refieren son, por un lado, los distintos sistemas de comunicación coexistentes y, por otro, el cambio del canal visual al auditivo. Los casos de traducción subordinada son numerosos (doblaje, subtitulación, traducción de canciones, tebeos, textos publicitarios, etc.), si bien se trata en todos los casos de una cuestión de grados de subordinación<sup>97</sup> (Chaves 2000: 102).

Sin embargo, y sin ánimo de abrir un debate, bajo nuestro prisma, todo proceso de traducción está sujeto a una serie de condicionantes (internos y externos) que, en mayor o menor medida, pueden afectar o condicionar la traducción de un texto. El mero hecho, por ejemplo, de que la traducción conlleve un trasvase cultural supone una serie de condicionantes que se dan en el sistema cultural meta y que no necesariamente lo hacen en el origen (o viceversa). Esto es algo que no ocurre sólo en, digamos, el doblaje, sino que puede perfectamente aplicarse al caso de la traducción de cualquier otro tipo de texto, incluida la prosa escrita. Consideramos, pues, el carácter subordinado de la traducción como un factor inherente a la misma.

### **1.3.3. El doblaje**

En este punto examinaremos con cierta minuciosidad una de las modalidades expuestas en el punto anterior: el doblaje. Como ya se ha explicado previamente, el motivo del mayor acercamiento a esta modalidad y no a las otras es que la serie que hemos elegido para análisis se emite en nuestro país en versión doblada (como

---

<sup>96</sup> Como Hurtado (1996b) quien, como vimos en el punto **1.3.1.**, se refiere al doblaje como una modalidad subordinada simple, Mayoral *et al.* (1988) o Titford (1982), quien lo usa para hablar de la subtitulación.

<sup>97</sup> Mayoral *et al.* (1988) proponen un cuadro de grados de subordinación, en el que la prosa aparece en el extremo de menor grado y el doblaje en el de mayor grado.

modalidad dominante). Es relevante, pues, que ofrezcamos un retrato general del doblaje que defina y describa esta modalidad. Tras ello, y dado que, aunque de manera periférica, la subtítulos también se da en *Los Simpson*, nos ocuparemos de otras cuestiones como la posición del doblaje junto a (que no frente a) la subtítulos o los diferentes géneros audiovisuales que se doblan en España. Realizaremos también una breve reseña respecto a la historia del doblaje, algo que haremos sin ánimo exhaustivo y con el único fin de completar algo más el retrato que ofrecemos de esta práctica traductora. Finalizaremos considerando los aspectos más técnicos de esta modalidad, como las fases del proceso de doblaje (de modo sucinto) o la cuestión de la sincronía que, por otra parte, constituye quizá su característica más definitoria. Todo esto nos ayudará a comprender mejor y a tener un mayor conocimiento de la modalidad elegida para la emisión de *Los Simpson* en nuestro país, la cual, por sus características intrínsecas, puede influir, en mayor o menor medida, en las decisiones tomadas durante el proceso traductor.

#### *1.3.3.1. Definición y descripción*

Iniciaremos nuestro acercamiento a la modalidad del doblaje con su definición y una puntualización. Para Agost (1999: 58), “La técnica del doblaje consiste en sustituir la banda sonora de un texto audiovisual por otra banda sonora”. Ahora bien, como precisa la autora, cuando nuestro objetivo sea incorporar el sonido a una imagen grabada con el fin de mejorar su calidad hablaremos de *postsincronización*, y usaremos el término genérico de *doblaje* cuando de lo que se trate sea de reemplazar la lengua origen por otra.

Del mismo modo, creemos relevante apuntar el objetivo principal del uso de esta modalidad. Para ello, nos parece acertada la opinión de Whitman (1992: 17) de que el objetivo básico del doblaje es fomentar la ilusión de que lo que uno ve es un todo homogéneo, si bien la autora aclara que esto no quiere decir que lo que se pretenda sea engañar a los espectadores para que crean que lo que están viendo en la pantalla es un producto original. Como afirma Caillé, el cine (y, a su manera, añadiríamos, la televisión) es una fábrica de ilusiones, y el doblaje trata de ofrecer la ilusión de una

ilusión (1960: 108). Aquí es donde entra en juego la sincronía, de la que nos ocuparemos con más detalle en el punto 1.3.3.6.<sup>98</sup>

Para entender correctamente el doblaje, nos parece apropiado incluir en nuestra discusión la cuestión de su contraposición con el cine. Whitman (1992: 9) reflexiona sobre la relativa importancia que se le otorga al mundo del doblaje en comparación con la que se le da al mundo del cine. En una frase que reproducimos por su rotundidad, dice que el “Dubbing is considered by many to be the stepchild of dramatic acting”. La autora habla, por ejemplo, de los elaborados decorados y de los glamorosos lugares donde se ruedan las películas, frente a los más oscuros estudios en los que se llevan a cabo los doblajes. Confronta también la exposición, prestigio y reconocimiento mundial de que disfrutaban los actores y actrices cinematográficos con el desconocimiento e invisibilidad de los actores y actrices de doblaje, pese a que la audiencia extranjera no disfruta de la versión original sino de la doblada. De forma similar, mientras que los guionistas originales ven recompensada su labor tanto en los círculos literarios y cinematográficos como desde el punto de vista económico, los escritores de los diálogos de las versiones dobladas permanecen en el anonimato y ganan sólo una parte de lo que ganan los primeros, incluso pese a que es a su trabajo (y no al original) al que la audiencia se expone. Respecto a la figura y a la labor del traductor de doblaje, que según Whitman ya de por sí ocupan un escalafón bajo entre las distintas fases del proceso<sup>99</sup>, la autora añade que, además, ocupan un modesto escalón de admiración y prestigio en la jerarquía de las distintas prácticas traductoras, lo que podemos relacionar con el reducido prestigio que este ámbito ostenta, tal y como comentábamos en el punto 1.2.2. No podemos sino lamentar esta situación y desear que con el tiempo y con más estudios académicos la traducción audiovisual en todos sus aspectos disfrute de la consideración que se merece<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Mantenemos esa pretendida ilusión, por lo que no afirmaríamos de forma tan categórica comentarios como los de Fawcett (1996: 76) cuando expresa que “in a dubbed film we are constantly aware through images and non-matching mouth movements of the presence of a foreign language and culture”. Del mismo modo, también tenemos nuestras reservas respecto a que el doblaje pueda considerarse siempre como un ejemplo de la noción de *overt translation* de House (1981), es decir, que un filme o programa doblado siempre se presente y se perciba abiertamente como una traducción. Nuestra propia experiencia como (tele)espectadores nos conduce a creer que, ciertamente, y gracias en buena parte al hábito y a una buena labor de los profesionales del gremio, los productos doblados logran en ocasiones esconder (o disimular al menos) su origen foráneo.

<sup>99</sup> Nos ocuparemos de ellas de manera sucinta en el punto 1.3.3.5.

<sup>100</sup> Chaume (1999) realiza una interesante descripción de la situación de la traducción audiovisual no sólo en el ámbito investigador, sino también en el docente.

Ante lo expuesto en el párrafo anterior, Whitman (1992: 9-10) no puede sino expresar, con razón, lo irónico que resulta que una ocupación profesional de semejante impacto real y potencial (dada la mayor exposición del público a los filmes doblados que al material escrito traducido) y con tanto poder para influenciar y promover el entendimiento intercultural y artístico sea tan infravalorado o incluso desaprobado.

Con respecto al impacto e importancia del doblaje, Nida (1964: 177) comenta, de forma similar, que:

Some persons regard translating for the cinema as peripheral and not too important. However [...] in interlingual communication, film translating probably surpasses book translation in total impact. Successful motion picture translating is increasingly vital to the cinema industry [...].

Partiendo de una consideración cuantitativa, Whitman añade que sólo una pequeña fracción de las películas que se estrenan en Europa son producciones originales. Así, la gran mayoría han experimentado un proceso de doblaje a la lengua local del país (en aquellos países dobladores, suponemos) y, en la mayor parte de las ocasiones, partiendo del inglés. Se trata de filmes que llegan a millones de personas que dedican más tiempo a ver películas dobladas que a leer libros traducidos (1992: 10). Pese a que la autora centra su discurso en los productos filmicos, no podemos obviar que la situación que la autora retrata se repite con otros productos audiovisuales, como puede ser el caso de las series de televisión o los dibujos animados. En este sentido, no creemos que resultara exagerado decir que los niños dedican más tiempo a ver dibujos animados que a leer tebeos o cuentos ilustrados.

En lo que respecta al poder de influencia del cine doblado, Whitman (1992: 11) indica que la industria del doblaje es responsable, en buena medida, del modo en el que un determinado país ve a otro, algo con lo que estamos en total acuerdo. En particular, la autora menciona la visión que los europeos tenemos de los estadounidenses, muy influenciada por las películas que vemos<sup>101</sup>. Es, en definitiva, la industria del doblaje la

---

<sup>101</sup> A modo de anécdota tan personal como significativa, recordamos cuando, durante una estancia en Estados Unidos, recibimos la visita de un paisano que pisaba suelo estadounidense por primera vez. Durante el transcurso de su visita, su expresión más repetida fue “Esto es como en las películas”, prueba irrefutable de que la tremenda exposición al cine estadounidense que soportamos nos induce a considerar, de forma subconsciente, que la realidad parte de lo que vemos en la pantalla, cuando obviamente esto es al revés.

que tiene el poder de representar, tergiversar, distorsionar o, en general, realizar una contribución, ya sea positiva o negativa, a lo que constituye la imagen de Estados Unidos fuera de sus fronteras.

Por otra parte, la autora menciona otro aspecto del doblaje que justifica este poder de influencia. En concreto, dice que un efecto fascinante de la traducción (acertada o no) de un filme es que una expresión nueva acuñada como resultado del doblaje de una película famosa puede llegar a ser parte legítima del inventario de expresiones de la cultura meta (1992: 156). Son muchas las expresiones cuyo origen se remonta a un doblaje determinado y que han pasado a formar parte de nuestro caudal léxico cotidiano. El doblaje de *Los Simpson* ha dejado también su modesta impronta con expresiones del tipo “Multiplícate por cero”<sup>102</sup>. Cabe destacar que, en su libro, Whitman habla de *film translation*, término con el que pensamos se refiere de forma concreta al doblaje en el cine y no a la traducción audiovisual en general, dado que centra su obra en el doblaje de películas. Sin embargo, este efecto fascinante no es, a nuestro modo de ver, exclusivo de los filmes, ya que también puede darse en otros productos audiovisuales, como series o dibujos animados. De hecho, nos parece que el medio televisivo es incluso más poderoso que el mundo del cine por el mayor grado de exposición de su público a los distintos programas (incluidas las películas) de procedencia extranjera que se emiten a diario por este medio.

No podemos excluir de este punto un componente del doblaje que entendemos de suma importancia y de total pertinencia en este trabajo. Nos estamos refiriendo al componente de *credibilidad*. Dicho de forma sencilla, como explica Chaves (2000: 142), la audiencia espera que las voces de los actores originales y la de los de doblaje sean siempre las mismas<sup>103</sup>. Pero no se trata sólo de esto. La autora precisa más esta cuestión y, en un intento de aclarar dicho componente, enumera una serie de factores que afectan a la credibilidad de una película doblada (2000: 95-96):

- Factores lingüísticos, como sin sentidos o ambigüedades, un registro mal elegido, una traducción demasiado literal de palabras y expresiones o que

---

<sup>102</sup> Como Karamitroglou (2000) comenta, en ocasiones el público adquiere un nuevo ritual social a partir de un texto (como producto) y el medio audiovisual que le acompaña. Por su parte, Even-Zohar (1990: 36) señala a este respecto que la gente “often consume the socio-cultural function of the acts involved with the activity in question [...] rather than what is meant to be ‘the product’”.

<sup>103</sup> En el punto 5.3.3.3. veremos de qué forma el equipo de doblaje de la serie ha contribuido a dotar a la serie de credibilidad.

reproduzca estructuras lingüísticas propias de la lengua origen, la presencia o ausencia de acentos o elementos culturales traducidos de forma errónea<sup>104</sup>.

- Factores no lingüísticos, como errores de sincronía, una mala elección de voces producto de un mal *casting*, el uso de unos tonos de doblaje distintos a los que al público le resultan familiares, errores producidos en el mismo momento de la proyección o una mala calidad del equipo técnico de proyección.

Por último, no podemos acabar este punto sin aludir de forma concisa (no entraremos en los aspectos técnicos) al caso específico del doblaje de los dibujos animados o de los muñecos, lo que resulta obvio si tenemos en cuenta que nuestra fuente de ejemplos para el corpus lo constituye, justamente, una serie de dibujos animados. Chaves (2000: 137) comenta que ambos casos suponen un duro trabajo para los actores, y afirma que existen diferencias entre doblar a personajes de imagen real y a personajes animados<sup>105</sup>. Una de las dificultades que la autora señala es que los encargados del diseño de muñecos normalmente no tienen en consideración el hecho de que, posteriormente, un profesional deberá ponerles voz, lo que se traduce en que no dejan tiempo para que el actor o actriz pueda respirar. Otra diferencia a la que la autora se refiere es que, mientras que la interpretación de un buen actor o actriz real ayuda al actor o actriz de doblaje en la suya, en el caso de los personajes animados la tarea se complica, ya que supone una dosis mayor de creatividad con el fin de dar vida a un personaje que carece de ella<sup>106</sup>. Pero quizá la peculiaridad que más directamente percibe el público tenga que ver con la sincronía, por lo que retomaremos esta cuestión en el punto 1.3.3.6.

#### 1.3.3.2. *Doblaje y subtitulación*

Antes de seguir indagando en el mundo del doblaje, nos parece oportuno detenernos un instante a considerar la relación de éste con otra importante modalidad de traducción audiovisual: la subtitulación. Ambas modalidades suelen considerarse (sobre todo por su mayor presencia en nuestra realidad cotidiana, en especial, como veremos, en el caso

---

<sup>104</sup> Los últimos gozarán de especial relevancia en nuestro análisis.

<sup>105</sup> La autora (2000) ofrece un interesante retrato del trabajo del actor y actriz de doblaje.

<sup>106</sup> En opinión de la actriz de doblaje Sara Vivas, voz de Bart Simpson, en una entrevista concedida a Simpsons en Español [4 de mayo de 2004], los “dibujos animados [...], aunque haya gente que piense lo contrario, son mucho más difíciles de doblar”.



del doblaje) como los principales exponentes de las prácticas traductoras audiovisuales en España<sup>107</sup>. Pese a que no pretendemos profundizar en nuestra discusión sobre los aspectos propios de la subtitulación, creemos procedente dedicar unos párrafos a perfilar dicha modalidad junto al doblaje, dado que, como ya hemos mencionado, la subtitulación también se practica, aunque de forma minoritaria, en la traducción de *Los Simpson*. Esta reflexión se hace aún más obligada si tenemos en cuenta que, como Delabastita (1990: 98) señala, en el ámbito de los estudios sobre traducción audiovisual<sup>108</sup>, las discusiones se suelen centrar en el dilema doblaje *frente a* subtitulación y, a menudo, basándose en la mera intuición, aunque el autor también reconoce que, en los últimos años, son varios los grupos de profesionales que han publicado trabajos sobre traducción audiovisual desde un punto de vista más independiente.

Chaume coincide con Delabastita en que gran parte de la literatura sobre traducción audiovisual se basa en un debate entre los pros y los contras del doblaje frente a la subtitulación y viceversa (2000a: 54). El perdedor de tal debate, por otra parte trivial según acordamos con Chaume, parece ser el doblaje por “considerarse un atentado mayor a la obra artística que la subtitulación” (Chaume, 2000a: 54). Pese a ello, el doblaje goza en nuestro país de mayor aceptación que la subtitulación, situación que no parece vaya a cambiar en los próximos años (Chaume, 2000a: 54-55). En nuestra opinión, la subtitulación no llegará a sustituir al doblaje en nuestro país<sup>109</sup>. El arraigo cultural del doblaje es fuerte y, como veremos en el punto 3.2.2.1., una de las características de todo sistema cultural es precisamente su resistencia al cambio.

Por otro lado, no vemos imposible (aunque definitivamente no a corto plazo y dudamos de que a medio) que la subtitulación consiga disfrutar de un estatus superior al actual en las costumbres de nuestra sociedad. Es indudable que, poco a poco, vamos disfrutando de más medios a nuestro alcance para poder acceder a la versión subtitulada de productos fílmicos o televisivos (como, por ejemplo, el DVD, la televisión dual o por cable, alguna cadena de televisión a altas horas de la madrugada y ciertas salas de cine).

---

<sup>107</sup> Con esto no queremos minimizar el uso de las voces superpuestas para la traducción de documentales.

<sup>108</sup> Delabastita (1990) menciona algunas de las contribuciones realizadas al ámbito de la traducción audiovisual desde otros campos como la psicología experimental o la sociología.

<sup>109</sup> Centrándonos en el caso de los productos humorísticos, hipótesis como las de Fuentes (2000: 143) de que “Se pierde menos carga humorística en el doblaje que en la subtitulación”, quizá porque “El conjunto de los espectadores españoles reciben y aprecian mejor el doblaje que la subtitulación”, parecen apoyar nuestra suposición.

Díaz Cintas (2001a: 30, 32) expresa que, pese a que el doblaje sigue siendo la opción preferida mayoritariamente en España, la subtitulación va ganando adeptos de modo progresivo. El autor llama nuestra atención sobre diversos estudios de mercado que parecen demostrar que en cuestión de veinticinco años se ha multiplicado en España el número de filmes en versión original subtitulada. De hecho, añade Díaz Cintas, la mayor presencia de la subtitulación en nuestro país es evidente, por ejemplo, en el hecho de que hoy es normal encontrar en las grandes ciudades y en ciertos enclaves turísticos de nuestro país salas en las que no sólo se proyectan películas de *arte y ensayo* subtituladas, sino también grandes estrenos en ambas versiones, de modo que el público puede decidir si quiere ver la película subtitulada o doblada. Del mismo modo, el autor destaca el uso cada vez más sistemático de subtítulos para traducir los textos de las canciones en películas dobladas y en el ámbito de la publicidad en televisión.

No obstante, insistimos en nuestro escepticismo respecto a que la situación vaya a cambiar de manera significativa en los próximos años y de que la subtitulación se convierta en una opción popular en nuestra sociedad. Por un lado, entendemos que el público que asiste a una sala de cine para disfrutar de la versión subtitulada de un filme lo hace principalmente guiado bien por intereses cinéfilos, bien por afanes educativos. Por otra parte, aunque no tenemos una opinión formada respecto a la subtitulación de las canciones de las películas dobladas, sí que estamos convencidos de que los anuncios televisivos subtitulados están destinados principalmente a un público (*target*) juvenil.

Respecto a las causas por las que un determinado país dobla y no subtítulo, Gambier y Suomela-Salmi señalan que esto ocurre porque dicho país posee una lengua dominante (1994: 243). Del mismo modo, aquellos países poseedores de una lengua no-dominante (*small language*) suelen preferir la subtitulación (Gambier y Suomela-Salmi, 1994: 243).

Nos adherimos a la postura de Chaume cuando entiende que las razones dadas por Gambier y Suomela-Salmi son escasas y que, de hecho, existen muchas más causas para la preferencia de una u otra modalidad. Entre ellas, el autor enumera las siguientes (2000a: 55):

- La tradición, por la que “Generación tras generación, los espectadores han adquirido unos hábitos que les resultan más cómodos y el coste de modificar estos hábitos sería muy alto, especialmente el coste económico”. Según nuestra

opinión, si bien la dimensión del rechazo al cambio por razones económicas sería considerable, no lo serían menos las motivaciones fundadas en la resistencia inherente al cambio que toda cultura posee. Doblar o subtitular son también hábitos culturales adquiridos a través de un proceso de enculturación y, como tales, se encuentran bien afianzados en el sustrato cultural de toda sociedad. En el punto 3.2.2.1. rescataremos este proceso de enculturación.

- El nivel cultural de las gentes de un país, ya que aquellos países cuyos habitantes desconocen mayoritariamente la lengua original del producto audiovisual (como creemos sucede en España) suelen mostrarse reacios a la subtitulación, que se ve reducida a ciertos ámbitos como festivales de cine u horarios de baja audiencia.
- La reivindicación de una lengua por motivaciones políticas “como hecho cultural definitorio de una nación”. Los países que siguen una política de preservación de la lengua prefieren el doblaje, puesto que éste constituye un instrumento que preserva al país de una invasión lingüística extranjera<sup>110</sup>.

De modo esquemático, estos son los argumentos que defensores y detractores de una u otra modalidad esgrimen, y que Chaume detalla (2000a: 56):

- Defensores de la subtitulación:
  - Permite la degustación
    - de la lengua extranjera,
    - de la interpretación de los actores y actrices de la obra original y
    - del producto original.
- Defensores del doblaje:
  - Posibilita la inmediatez del sentido,
  - facilita la comprensión y
  - proporciona un disfrute sin esfuerzo.
- Detractores de la subtitulación:
  - Contribuye a dificultar la comprensión de la obra,
  - presenta una síntesis y una simplificación excesiva de los diálogos originales y

---

<sup>110</sup> Agost (1999) comenta el modo en el que ciertas actuaciones del régimen franquista pudieron contribuir al afianzamiento del doblaje en España.

- propicia una distorsión de la pantalla que impide la visión nítida y la recreación en las imágenes, dado que los espectadores se ven obligados a leer los subtítulos para poder comprender el texto.
- Detractores del doblaje:
  - Supone una agresión al texto original que priva al espectador de escuchar las voces de los actores y actrices originales, así como sus gestos, sus tonalidades, etc.

Respecto a las ventajas de la subtitulación, Goris (1993: 171) dice que, a menudo, éstas se presentan como argumentos en contra del doblaje. Entre dichas ventajas, Goris nombra la posibilidad de añadir explicaciones o una información más explícita en la traducción, la de omitir elementos incomprensibles o insignificantes y la de facilitar al espectador el contacto con lenguas extranjeras. Por otro lado, las desventajas de la subtitulación se usan como argumentos a favor del doblaje. El doblaje no requiere la inevitable reducción textual que se produce en la subtitulación. Además, el doblaje construye un discurso más homogéneo al ser la traducción oral de un texto original oral<sup>111</sup>. Un argumento más es que el doblaje permite a los espectadores iletrados entender el filme traducido. Se trata, en definitiva, de un debate que no cesa.

Por su parte, Chaume no se sitúa en ninguno de estos dos extremos. Según su criterio, todo esto no es más que una “falsa polémica” ya que “doblaje y subtitulación no son más que dos modalidades de traducción audiovisual que pueden perfectamente convivir juntas y dar servicio a los espectadores que así lo prefieran” (2000a: 56). Prueba de ello es que en los distintos episodios de *Los Simpson* se recurre en ocasiones a la subtitulación de mensajes que en la versión origen aparecen escritos (un cartel, por ejemplo), algo que claramente contribuye a mantener la carga humorística que dichos textos puedan transportar. Incluso en alguna ocasión hemos podido comprobar cómo, en dicha serie, se ha optado por subtítular la letra de una canción en lugar de doblarla.

Chaume añade que “Lingüística o culturalmente no hay razones sólidas para preferir una u otra manifestación, es más, la confrontación no ha lugar” (2000a: 56). Sobre esta afirmación, quisiéramos comentar que, si bien coincidimos con Chaume en que no hay motivos lingüísticos para la elección de una u otra opción, sí que pensamos que los hay

---

<sup>111</sup> No estamos del todo de acuerdo con esta afirmación. El trabajo de Chaume (2001a) sobre la pretendida oralidad de los textos audiovisuales descubre que se trata de una falsa oralidad, de un registro lingüístico que nada entre el escrito y el oral.

desde un punto de vista cultural. Si acordamos que en una determinada sociedad la predilección por una de estas dos modalidades es algo que se transmite de generación en generación (algo que el autor reconoce en la primera de las razones que esgrime para la preferencia de una u otra modalidad) por medio de un proceso de enculturación, podemos considerar que este hábito cultural adquirido se convierte en una razón de peso para preferir el doblaje frente a la subtitulación o viceversa, o incluso, por qué no, ambas modalidades de manera simultánea. Por ello, entendemos que cuando el autor dice “culturalmente”, se refiere a que no hay lenguas o culturas de primera y otras de segunda; es decir, que no es posible afirmar que se prefiere una u otra modalidad porque la lengua o la cultura de un país es más *pobre* o más *rica* que otras. Al hilo de lo anterior, pues, estamos de acuerdo con autores como, por ejemplo, Zabalbeascoa (1993: 222) cuando indica que el doblaje y los subtítulos en televisión constituyen una cuestión de hábito y gusto nacional.

Goris (1993: 170) también repasa los principales argumentos usados a favor o en contra del doblaje, e introduce otros elementos de discusión. Presenta como la desventaja más frecuentemente mencionada del doblaje la pérdida de autenticidad que se produce al reemplazar las voces originales. Menciona el problema del efecto *radio play* (término acuñado por Vöge, 1977: 121) para referirse a la situación en la que la audiencia escucha las mismas voces estereotipadas en diferentes filmes. Goris menciona también el argumento empleado por Fodor (quien a su vez cita a Balázs) de que hoy en día el doblaje se ha convertido en labor imposible porque el público “understands not only the meaning of the spoken word but also the sound-gesture that goes with it... and can hear in it the parallel to gesture and facial expression” (1976: 15). Como Rowe indica, la imagen contiene elementos visuales (gestos, expresiones faciales, ropas, elementos gráficos, etc.) que la audiencia reconoce como pertenecientes al original (1960: 119). Por todo esto, Goris (1993: 170-171) concluye que es imposible mantener la ilusión de presentar un filme doblado como un original. Esto último es algo que topa con lo que otros autores parecen sugerir<sup>112</sup>, además de con su propia norma de naturalización<sup>113</sup>.

Entendemos que, aunque sea cierto que al ver una película de otro país el público se expone a una serie de elementos visuales que evidencian la procedencia extranjera del

---

<sup>112</sup> Véase, por ejemplo, Chaves (2000).

<sup>113</sup> El propio Goris (1991: 84) admite que la sincronización esconde la traducción, haciendo posible la ilusión de que la versión doblada constituye en realidad una versión original.

filme, no lo es menos que estamos ante una cuestión de grado, por lo que no nos parece ajustada la afirmación categórica de Goris respecto al mantenimiento de la ilusión en el doblaje. Los elementos visuales a los que nos estamos refiriendo (gestos, expresiones faciales, ropas, elementos gráficos, etc.) son, además de visuales, elementos culturales que definen a una cultura frente a otra. Es cierto que, como ampliaremos en el punto 3.2.2.1., las culturas muestran un rechazo inherente al cambio, pero también lo es que, aunque parezca una paradoja, éstas son entidades dinámicas, si bien los posibles cambios no siempre constituyen un proceso rápido y sencillo. Una de las formas en las que las culturas cambian es mediante los préstamos culturales. Ilustraremos esta idea con un ejemplo. En una sociedad como la española, constantemente expuesta a películas y series estadounidenses, de forma paulatina se va produciendo un proceso de mimetismo cultural cuyo primer síntoma podría ser que aquellos elementos visuales propios de la cultura origen cada vez resulten más familiares (hasta el punto de considerarlos como propios) a los ojos de la cultura meta. A nadie le resulta extraño ver una serie en la que aparezcan jóvenes aficionados a la música *rap* ataviados con su indumentaria característica, especialmente cuando ya nos hemos acostumbrado a verlos caminando por nuestras calles. Una escena de un funeral en una película china seguramente nos resultará cuando menos llamativa, aunque cada vez somos más los que ya no nos sorprendemos cuando, en una película estadounidense, vemos que tras el entierro se celebra una reunión en la que los asistentes recuerdan al finado mientras comen y toman refrescos, dado que es algo que hemos podido observar en numerosos filmes.

En definitiva, coincidimos con la opinión de Goris (1993: 171) de que la preferencia por una u otra modalidad traductora está ligada a la identidad cultural y que, por tanto, no está determinada únicamente por principios económicos<sup>114</sup>.

### 1.3.3.3. *Los géneros audiovisuales doblados en España*

Con objeto de situar la serie que hemos seleccionado para nuestro estudio en el marco de los géneros audiovisuales, nos parece oportuno recurrir a la clasificación que

---

<sup>114</sup> En este sentido, Danan (1991: 606) apunta que “The assumption, however, that the choice of dubbing or subtitling is essentially dependent on economic reasons cannot be accepted at face value. Even though it would be more cost effective to release the same version across national boundaries wherever the same language is spoken, this type of distribution usually does not occur”.

de éstos hace Agost<sup>115</sup>. Más concretamente, y dado que nuestra serie se emite doblada en España, nos interesa la clasificación que propone la autora tomando como punto de partida la elaboración de un corpus variado de textos doblados a una o más lenguas, lo que le lleva a identificar los siguientes géneros doblados en nuestro país (1999: 80-93):

- Los géneros dramáticos, entre los que encontramos:
  - Las películas y telefilmes. Agost considera las películas como “los textos audiovisuales por excelencia”<sup>116</sup>. En este medio, los elementos que son de interés para el traductor son aquellos que tienen que ver con el guión y la relación que existe entre la palabra y la imagen. Respecto a la consideración que el cine tiene por parte del público, así como a la función del primero, el estatus de los productos destinados al cine suele ser superior (mayor prestigio) al de los productos destinados a la televisión, principalmente por su carácter exclusivo: se exhiben en salas especiales y cuentan, aunque no siempre, con presupuestos elevados y con la participación de grandes actores y actrices<sup>117</sup>. Ambos productos poseen características iguales y sufren el mismo tipo de problemas, si bien éstos se presentan en grados distintos. Por ejemplo, los problemas de sincronización visual se agudizan en la pantalla de una sala de cine debido a su mayor tamaño respecto a la de un televisor.
  - Las series. Constituyen el subgénero dramático de mayor presencia en la televisión. Hay diversos factores según los cuales las podemos clasificar, como (1) su duración, ya que hay series de una hora y otras de treinta minutos<sup>118</sup> (las conocidas por el calco terminológico *comedias de situación* o *sitcoms*, que se caracterizan por ser, en su mayoría, reflejo de una sociedad en particular, por su componente humorístico y por una gran presencia de referencias culturales e intertextuales), (2) la cantidad de capítulos de que constan, puesto que hay series que tienen un número

---

<sup>115</sup> Marco (2002) recopila los géneros literarios.

<sup>116</sup> Si no a la misma altura, estamos convencidos de que las series televisivas, al menos cuantitativamente, se sitúan muy cerca de los filmes.

<sup>117</sup> Cariño (1996) habla de *películas A* (alto presupuesto) y *B* (bajo presupuesto).

<sup>118</sup> Estas duraciones incluyen la publicidad. En realidad, deberíamos hablar de unos 48 y 24 minutos, respectivamente.

limitado y otras que basan su continuidad en, por ejemplo, el éxito que cosechan o el presupuesto de que disponen, y no tanto en la narración de una historia, lo que nos lleva al factor (3), la estructura narrativa, según la cual vemos series que cuentan una historia en varios capítulos, otras que en cada capítulo cuenta una historia diferente haciendo uso de los mismos personajes y otras que combinan distintas tramas paralelas.

- Los dibujos animados, que se suelen doblar en todos los países dadas las características del público al que van dirigidos. Se trata, primordialmente, de un público infantil que todavía no ha aprendido a leer o no es capaz de hacerlo con la rapidez y atención que la subtitulación requiere. Pero es posible diferenciar varios tipos de dibujos animados. Por un lado, hay dibujos para una audiencia infantil<sup>119</sup> y otros que se destinan a un público adulto<sup>120</sup>. Por otro, también es posible hablar de películas, que suelen destinarse al cine, y de series, que suelen emitirse por televisión. Así, podemos hablar, en general, de películas y series para niños y de películas y series para adultos. Respecto al proceso de doblaje, el ajuste es la fase que se ve más afectada por el hecho de trabajar con dibujos animados, ya que éstos no suponen tantas limitaciones de carácter visual y los problemas de sincronismo se ven reducidos<sup>121</sup>.

- Los géneros informativos, entre los que destacan los documentales (de los que hay diversos tipos según su contenido), que se caracterizan por el hecho de que su emisión no es simultánea a su filmación.
- Los géneros publicitarios<sup>122</sup>, género en el que el traductor suele carecer de potestad de decisión sobre la estrategia apropiada, puesto que la traducción se rige principalmente por factores económicos, sociales y políticos.
- Los géneros de entretenimiento, cuyos textos se caracterizan por ser altamente heterogéneos. De entre los géneros de entretenimiento que son susceptibles de

---

<sup>119</sup> Respecto al género infantil, Zabalbeascoa (2000b: 19) comenta que “no es una clase de texto diferente ni complementario de géneros como la novela, el teatro o la poesía sino que se define por el público específico para el que fue concebido”.

<sup>120</sup> Es llamativo el caso de Japón, donde los cómics van dirigidos a audiencias muy distintas y, por tanto, existen numerosos tipos.

<sup>121</sup> Algo en los que incidiremos cuando tratemos la cuestión de la sincronía en el punto 1.3.3.6.

<sup>122</sup> La tesis doctoral de Valdés (1999) desvela numerosos detalles sobre la traducción publicitaria.



ser doblados cabe señalar los magazines infantiles y juveniles, ciertos juegos de ordenador, así como determinados programas humorísticos.

Consideramos *Los Simpson* como un exponente de los géneros dramáticos y, más concretamente, como una comedia de situación<sup>123</sup> de dibujos animados originalmente pensada para un público adulto<sup>124</sup>, que basa su continuidad en el éxito que consigue y que nos ofrece una historia diferente, en ocasiones mediante la combinación de varias tramas, haciendo uso de los mismos personajes en cada capítulo.

#### 1.3.3.4. Historia del doblaje

En la actualidad son numerosos los productos audiovisuales que se doblan, se subtitulan, o incluso se someten a ambos procesos de manera simultánea. Este último es el caso de *Los Simpson*, cuyo texto, si bien se emite mayoritariamente doblado, se presenta en ocasiones subtitulado en forma de insertos.

Pese al interés que supone la posibilidad de ofrecer una visión panorámica de naturaleza histórica de las modalidades a las que se recurre para la emisión en nuestro país de *Los Simpson* y de, a la vez, comprender las razones por las que tradicionalmente los productos audiovisuales procedentes de Estados Unidos han dominado el mercado, no podemos obviar el espíritu principal de esta tesis doctoral, del que dicha labor no forma parte central. Ello, unido al hecho de que ya existen completos trabajos al respecto, nos conduce a prescindir de un ánimo exhaustivo y a limitar esta reseña a la selección de ciertas obras que nos parecen elementales a la hora de emprender una revisión de tales características. La siguiente relación debe entenderse, pues, como una sencilla indicación de algunas lecturas que nos parecen interesantes con vistas a iniciar una documentación sobre este particular:

- Si bien la literatura sobre el nacimiento del cine es amplia, no ocurre así con los trabajos dedicados específicamente a la historia de la traducción audiovisual en dichos inicios. Entre los mencionados trabajos son destacables, por ejemplo, los de Pommier (1988), Izard (1992), Ivarsson (1992), Danan (1996), Ávila (1997a

---

<sup>123</sup> Sobre este particular abundaremos en el punto 5.3.3.1.

<sup>124</sup> En el punto 5.3.3.4. reflexionaremos sobre si el público de la versión doblada al castellano mantiene los rasgos demográficos de la audiencia origen.

y 1997b), Gottlieb (1997a), Ivarsson y Carroll (1998), Chaves (2000), Ballester (2001), Díaz Cintas (2001a y 2003) o Chaume (2003b).

- Para profundizar en las diferentes razones históricas que han conducido a la supremacía del doblaje en nuestro país, véase, por ejemplo, Danan (1991), Ballester (1995a y 1995b), Agost (1999) o Chaves (2000).
- Por último, Agost (1999) comenta la relación y la repercusión que la televisión ha tenido y tiene en el doblaje. Del mismo modo, reflexiona sobre la aparición de las televisiones autonómicas, así como sobre el cine español y la situación, como mecanismos normalizadores o no, de las televisiones y del cine en Cataluña, en el País Vasco, en Galicia, en la Comunidad Valenciana y en la Balear.

#### 1.3.3.5. *Las fases del doblaje*

Hemos llevado a cabo esta investigación haciendo uso, como versión meta, del texto final (doblado) de cada episodio. Ello significa que el texto meta con el que hemos trabajado es el resultado de las distintas fases en las que se articula la actividad del doblaje. Por ello, pensamos que sería coherente que realicemos una breve mención a tales fases. Sin embargo, de modo similar a lo acontecido en el punto anterior, quisiéramos igualmente ser cautos en el tratamiento de los elementos más técnicos del doblaje, dado que la matriz de nuestra investigación no se define por el estudio de estos aspectos. Por ello, de nuevo nos limitaremos a proponer algunas referencias a partir de las cuales iniciar una acercamiento a esta cuestión<sup>125</sup>.

En el proceso de doblaje se suceden diversas fases, como la traducción<sup>126</sup>, el ajuste o adaptación, la producción, la dirección e interpretación<sup>127</sup> o las mezclas, sin olvidar otras etapas en las que participan agentes como las distribuidoras, las empresas y cadenas de televisión, los asesores lingüísticos, etc. En cualquier caso, las distintas fases han sido ampliamente descritas por autores como, por ejemplo, Agost (1999), Chaves (2000) o Chaume (2004).

---

<sup>125</sup> En lo que respecta a las etapas de la subtitulación, véase, por ejemplo, Díaz Cintas (2001a y 2003) o Chaume (2004).

<sup>126</sup> Ya hemos comentado que, en el caso de *Los Simpson*, la traducción del guión se lleva a cabo por un equipo de traductores liderados por María José Aguirre de Cárcer.

<sup>127</sup> En el punto 5.3.3.3. incluimos un listado de los directores, así como de los actores y actrices, que han participado en el doblaje de *Los Simpson*.

### 1.3.3.6. *La cuestión de la sincronía*

Dedicamos este punto final sobre el doblaje a una de sus características definitorias más importantes: la sincronía (sincronismo o sincronización, indiferentemente). Son numerosos los autores que se han referido a la cuestión de la sincronía. Creemos oportuno dedicar unas líneas a comprender mejor en qué consiste, así como a reflejar los diferentes tipos de sincronismos que la literatura plantea.

#### *Definición*

Mayoral *et al.* (1988: 359) definen *sincronía* como el acuerdo entre los distintos signos emitidos con el fin de comunicar el mismo mensaje. Con relación a esto, nos parece ilustrativo el siguiente comentario de Whitman (1992: 17):

Recreating a script in a foreign language demands that each visible sign of speech activity must be accounted for, bodily gestures must be justified in conjunction with meaning and emphasis of text, pragmatic appropriateness to context must be retained, connotations must be transposed and dramatic requirements must be respected.

#### *Tipos de sincronía*

Agost habla de la complejidad del doblaje, un proceso caracterizado por la necesidad de que las voces de los actores de doblaje y las imágenes que vemos en la pantalla estén en sincronía<sup>128</sup> (1999: 58). La autora comenta que dicho sincronismo no afecta únicamente a la relación palabra-imagen, sino que también afecta al contenido de la traducción y a la interpretación de los actores y actrices de doblaje. Así, como ya avanzábamos en el punto **1.3.2.**, distingue tres tipos de sincronismo, cada uno de los cuales se corresponde con una de las diversas fases del doblaje<sup>129</sup> (1999: 58-59):

---

<sup>128</sup> Fodor (1976) habla de *discronía discontinua* (cuando, de forma puntual, se produce una falta de sincronía) y de *discronía continua* (cuando la falta de sincronía en un elemento es constante). Mientras la primera puede pasar inadvertida o ser ignorada por el espectador, la segunda puede afectar negativamente a la recepción del producto.

<sup>129</sup> Mayoral *et al.* (1988), por su parte, distinguen los siguientes tipos: de tiempo, espacial, de contenido, fonético y de personajes.

1. *De contenido (o coherencia)*, del que se ocupa el traductor. Se trata de que el argumento de la versión traducida coincida con el del guión original.
2. El *visual*, que cae bajo la competencia del ajustador y que es el que diversos autores entienden por sincronización. Consiste en conseguir que los movimientos propios de la articulación del habla y que sean visibles estén en armonía con los sonidos que llegan a nuestros oídos. Agost señala que esta labor del ajustador facilita la posterior interpretación de los actores y actrices. El ajustador es responsable del sincronismo visual, y para ello recurre a una serie de tácticas como la modificación de las palabras, el cambio del orden de las mismas, el alargamiento o reducción de frases para que se ajusten al movimiento de los labios de un personaje, etc. (1999: 65). Chaume (2003b: 129-130) recoge tres tipos de sincronía visual que se realizan en la fase de ajuste<sup>130</sup>:

- La *sincronía fonética o labial* (Agost y Chaume, 1996: 208), consistente en adaptar la traducción a los movimientos de la boca de los actores y actrices de la pantalla. Con el fin de dotar al producto de un *efecto realidad* (González Requena, 1989) y de naturalizarlo para que resulte más propio (Goris, 1993), el ajustador presta atención especial a las bilabiales y labiodentales y a las vocales de mayor abertura. Hay autores, como Whitman (1992)<sup>131</sup>, que otorgan un carácter secundario a esta sincronía. Otros, como Fodor (1976: 21)<sup>132</sup>, apuntan que estas dificultades varían en grado según se trate, por ejemplo, de unos dibujos animados o de un primer plano de un personaje. Por último, autores como Zabalbeascoa (1997: 332) se plantean si la sincronía labial estricta constituye o no un requerimiento universal. Este autor señala que otros como Rowe (1960) han comentado que el grado de tolerancia sobre la perfección de esta sincronía varía de una audiencia a otra. Partiendo de esto, Zabalbeascoa sugiere que la falta de tolerancia supone una

<sup>130</sup> Whitman (1992) habla de un cuarto tipo de sincronía visual: la sincronía de la articulación de las sílabas. Ésta tiene que ver con el número y ritmo de las sílabas en un enunciado.

<sup>131</sup> Whitman (1992) se refiere a esta sincronía como *lip synchrony*.

<sup>132</sup> Fodor (1976) estudia de manera muy detallada aspectos sobre la sincronía labial y la isocronía o, en general, sobre la producción humana del sonido, si bien parte de la idea de que la sincronía labial es lo único que se necesita para conseguir una sincronización satisfactoria.

restricción fuerte y que, lógicamente, cuanto mayor sea dicho grado de tolerancia, menor será la necesidad de facilitar una sincronía perfecta y, en consecuencia, mayor será el catálogo de soluciones posibles. Por otro lado, y al hilo de lo expuesto, Chaves (2000: 142) comenta que distintos países conceden diferente importancia a este tipo de sincronía<sup>133</sup>.

- La *isocronía*, que consiste en el ajuste temporal de la traducción a la duración de los enunciados de los personajes (Whitman, 1992; Agost y Chaume, 1996). Como Agost sugiere (1999: 66), conviene cuidar la extensión de las frases en la versión original, ya que ésta tiene una repercusión directa en la traducción final. Chaume (2003b: 130) se pronuncia de forma similar cuando señala que este tipo de sincronía es el que más visiblemente percibe el público y que, por ello, las deficiencias en el mismo constituyen la (principal) fuente de críticas que recibe una película mal doblada<sup>134</sup>. Como Agost añade (1999: 66), en el caso de que la frase no *quepa* (por exceso o por defecto) en la intervención de los actores, el ajustador se ve en la obligación de modificar dicha frase por medio de, por ejemplo, una omisión o una explicitación. Esto puede tener como consecuencia la alteración del sentido de la traducción. Por otro lado, este es un problema que variará según las lenguas en cuestión.
- La *sincronía cinética*, que supone el ajuste a los movimientos corporales de los actores (Agost y Chaume, 1996: 208). Fodor (1976) bautizó a esta sincronía con el término de *character synchrony*, y es Whitman (1992) quien hace uso del término *kinetic synchrony*. Como relata Agost (1999: 67), esta sincronía está relacionada con el hecho de que las distintas lenguas y culturas poseen su propio repertorio de gestos característicos, algo que ocasionalmente puede suponer un problema en el proceso de doblaje. Chaume (2003a: 130) ofrece un par de ejemplos válidos en nuestro contexto cultural: no podemos escuchar un *sí* cuando vemos que una cabeza se mueve horizontalmente indicándonos una negación, como

---

<sup>133</sup> La autora (2000) relata que, por ejemplo, en el ámbito europeo hay audiencias como la inglesa o la alemana muy exigentes en lo que respecta a la sincronía mientras que hay otras, como la italiana, que no lo son tanto.

<sup>134</sup> Chaume (2003a) realiza un paralelismo entre las imperfecciones isocrónicas en el doblaje y las deficiencias de sincronización entre los enunciados de los actores y sus respectivos subtítulos en el caso de la subtitulación. Véase también Torregrosa (1996).

también deberemos cuidar que, al ver como un personaje se lleva las manos a la cabeza, dicho gesto vaya acompañado de la interjección adecuada.

3. El *de caracterización* o *acústico*, que es responsabilidad del director de doblaje. Básicamente, se trata de que la voz del doblador y la apariencia y gesticulación del actor o actriz en pantalla estén en armonía. Este es un sincronismo también señalado por Whitman (1992: 39-53), quien considera que hay que tener en cuenta los siguientes aspectos:

- El tipo vocal idiosincrásico (*Idiosyncratic Vocal Type*)<sup>135</sup>, que tiene que ver con la compatibilidad entre la voz que escuchamos y la imagen visual del actor o actriz en pantalla, así como con otros rasgos como su personalidad, su carácter o su conducta. Creemos que esto es algo que dependerá de la cultura en cuestión, ya que cada una posee su propio inventario de voces estereotipadas.
- Los elementos paralingüísticos y prosódicos<sup>136</sup>, puesto que hay que considerar lo que el hablante es capaz de hacer con su voz. Son elementos, en breve, que pueden desempeñar un papel importante en la comunicación, ya que transmiten información más allá del nivel denotativo y que ha de ser trasvasada.
- Las variaciones culturales, los acentos y los dialectos. Como Fodor (1976: 75) sugiere, la manifestación de las diferentes emociones varía de una cultura a otra. Por otro lado, Whitman (1992: 49, 51) comenta que los idiolectos, los sociolectos, los coloquialismos y el argot transmiten mensajes que el espectador interpreta, siendo los dialectos el elemento que más dificultad ocasiona a la hora de doblar.

Whitman (1992: 54) manifiesta que, pese a que se ha escrito mucho sobre la jerarquía de las diferentes sincronías, no parece haber un acuerdo unánime al respecto, si bien la mayoría de opiniones coincide en otorgar a la sincronía labial una relevancia

---

<sup>135</sup> Fodor (1976), entre otros, denomina a este tipo *character synchrony*, término que Whitman rechaza por considerarlo inexacto.

<sup>136</sup> O'Connor (1973) se ocupa en detalle de este tipo de elementos.

menor. Por otro lado, y como ya hemos expresado, distintos países muestran exigencias distintas en lo que a la sincronía se refiere (Chaves, 2000: 142). El debate sobre la importancia de una sincronía frente a otra no nos parece productivo, por lo que estamos de acuerdo con Whitman (1992: 55) cuando dice que lo que importa es la impresión, la credibilidad del trabajo artístico visto como un todo integral.

### *La sincronía en los dibujos animados*

Queremos dejar constancia de que, en nuestro repaso a la cuestión de la sincronía, somos conscientes de que los dibujos animados suponen un caso peculiar en lo que respecta a esta característica del doblaje. Como diversos autores reconocen<sup>137</sup>, los dibujos animados están sujetos a una limitación visual menor que las producciones con personajes de carne y hueso, con lo que las exigencias sincrónicas de la fase de ajuste se ven relativamente debilitadas o disminuidas<sup>138</sup>. Por ejemplo, a partir del comentario de Zabalbeascoa respecto al grado de tolerancia sobre la perfección de la sincronía fonética o labial, podemos también justificar y entender el hecho de que en nuestro país los dibujos animados, al estar tradicionalmente destinados a un público infantil, disfruten de un grado alto de tolerancia y, por tanto, de soluciones plausibles. Claro está que, a mayor madurez del público (y no estrictamente en el sentido de edad, sino también en su faceta de espectadores), mayor podrá ser la exigencia de una buena sincronización visual, aunque no debemos olvidar que, incluso en el caso de *Los Simpson* (una serie originalmente pensada para un público adulto), estamos hablando de un género que en nuestro país, como ya hemos comentado, se ha dirigido tradicionalmente al público infantil. Por esta razón nos inclinamos a aventurar que, en nuestra sociedad, la audiencia más susceptible, en términos de edad, de demandar un grado apropiado de sincronización según los estándares de nuestra cultura, es decir, el público adulto, no aplica el mismo rasero a la hora de valorar la sincronía que muestra, por ejemplo, una serie con personajes de imagen real y la que ofrece una con personajes animados, siendo mayor el grado de exigencia en la primera.

---

<sup>137</sup> Véase, por ejemplo, Agost (1999).

<sup>138</sup> Hay que tener presente, como advierte Agost (1998), que la atención a las distintas cuestiones sincrónicas que afectan a los dibujos animados deberá ser mayor cuando se trate de dibujos para la gran pantalla.

Por todo esto, respecto al modo en el que afecta el ajuste a *Los Simpson*, pensamos que se requiere sincronía cinética, al igual que se observa, quizá con un cierto grado de tolerancia, la isocronía. Por el contrario, no entendemos que la sincronía labial sea fundamental, excepto tal vez, y pensando en el público adulto, en algún primerísimo plano que muestre, por ejemplo, vocales abiertas. Esto no pasa de ser una apreciación subjetiva, aunque estamos convencidos del interés de los resultados que un estudio sobre este particular ofrecería, labor que se aleja de los objetivos de esta tesis. Pese a ello, las hipótesis expuestas pueden resultar útiles para entender ciertos cambios entre ambas versiones en la traducción de fragmentos humorísticos.

Con respecto a los otros dos tipos de sincronismo que hemos comentado opinamos, por un lado, que el hecho de que tratemos con dibujos animados no ha de influir necesariamente en el de contenido, siendo totalmente factible un grado de exigencia alto de dicha sincronía. Entendemos que esto, por otra parte, es también aplicable al caso del sincronismo de caracterización o acústico, si bien quizá los criterios de aplicación del tipo vocal idiosincrásico difieran de alguna manera con respecto a los seguidos con los personajes de carne y hueso por la peculiaridad habitual de las voces animadas que, en no pocas ocasiones, se consigue mediante la manipulación que los actores y actrices hacen de sus propias voces.

Todas estas reflexiones se entienden por el hecho de que, enlazando con el punto **1.2.5.**, podamos entender la sincronía como una cuestión de prioridades, a la vez que como una fuente ocasional de restricciones. Respecto a su consideración como prioridad, estimamos que ésta, como tal, deberá replantearse ante cada nuevo encargo, tal y como apunta Zabalbeascoa (1997: 331). Por otro lado, también coincidimos con el autor cuando defiende que el doblaje no presenta ni más ni menos restricciones que otras modalidades. Para el autor, la cuestión es simplemente que las diferentes formas de traducción plantean distintas restricciones por distintos factores (1997: 330), con lo que no se trata de una cuestión cuantitativa sino cualitativa.

#### **1.3.4. La subtitulación en Los Simpson**

Aunque, como ya hemos advertido en diferentes ocasiones, la modalidad traductora de *Los Simpson* es el doblaje, transferencia habitual de los dibujos animados en casi todo el mundo, la subtitulación hace también acto de presencia en determinados, y muy



localizados, momentos. Pese a dicha aparición puntual y a que, además, el presente no es un estudio sobre subtitulación, nos parece que la referencia a los “textos audiovisuales” contenida en el título de este trabajo no sería precisa si no tratáramos, siquiera superficialmente, los insertos (siguiendo la terminología de Chaume sobre los códigos gráficos, 2004) a los que se recurre para la traducción de la serie.

Ahora bien, no queremos perder de vista el horizonte principal de esta tesis, es decir, el tratamiento del humor. En este sentido, el humor que se deriva, o que se logra mantener, gracias al uso de la subtitulación aparece cuantificado en el capítulo de **Conclusiones**. De momento podemos adelantar que, en los cuatro episodios analizados, se dan alrededor de una cincuentena de insertos. No entraremos a valorar si son muchos o pocos. Nos interesa más la constatación de si ciertos subtítulos contribuyen al mantenimiento de un determinado elemento humorístico, el gráfico, que explicaremos en el punto 4.2.5.3.

En líneas generales, y basándonos en el visionado de diferentes capítulos de *Los Simpson*, nos resulta posible reducir el uso de la práctica subtituladora a tres casos: (1) la traducción de los *títulos* de los episodios<sup>139</sup>, (2) la traducción de los *textos* o mensajes escritos que puedan aparecer en pantalla (carteles, etiquetas o similares), y (3) la traducción de las letras de las canciones. Respecto a las dos primeras posibilidades, creemos poder afirmar que se trata de usos regulares. En cuanto a la tercera, hemos de realizar dos puntualizaciones:

- Es preciso distinguir entre aquellas canciones que forman parte de la propia banda sonora que acompaña a la trama, las cuales suelen subtitularse, y aquellas otras cantadas por los propios personajes (tipo musical), que no constituyen un recurso recurrente de la serie y que, cuando aparecen, lo hacen bien en formato subtitulado o doblado, con lo que no parece darse una regularidad al respecto.
- En cualquier caso, en los cuatro episodios que forman nuestro corpus podemos dejar constancia de tan sólo dos canciones (ambas incluidas en el episodio *El Cabo del Miedo*). La primera de ellas corresponde a una cinta de cassette que suena en el coche cuando la familia Simpson abandona Springfield. Dicha cinta nos ofrece la música, mientras que de la letra se ocupan Homer y compañía, letra

---

<sup>139</sup> Pese a que nuestro corpus se deriva a partir de cuatro capítulos, se da la circunstancia de que el número de títulos asciende a siete, dado que en uno de ellos se incluyen tres historias cortas.

que se transfiere a través del doblaje. En el segundo caso, el actor secundario Bob interpreta una ópera de Gilbert y Sullivan, cuyo texto ha sido también doblado. De este modo, la subtitulación de letras de canciones permanece como una actuación ajena a nuestro corpus. Por otro lado, pensamos que resultaría revelador llevar a cabo una investigación respecto a esta cuestión que desvelara, por ejemplo, el motivo por el que el doblaje y la subtitulación aparecen de modo alterno en el tratamiento de los temas musicales. Es una labor, pues, que dejamos aparcada para estudios futuros.

En cualquier caso, y centrándonos en la versión meta de nuestro corpus, la gran mayoría de los subtítulos que aparecen no ocupan más de una línea, con lo que no se dan las circunstancias adecuadas para tratar de detectar algún tipo de regularidad en cuanto a su formato.

#### **1.4. La investigación en traducción audiovisual**

Dedicamos la recta final de este capítulo a esbozar el panorama investigador en traducción audiovisual. Para ello, nos valdremos del trabajo de Chaume (2003b y 2004), quien proporciona un útil y completo repaso del estado de la cuestión.

Como ya vimos en el punto *1.2.2.*, la traducción audiovisual, pese a ser una práctica con casi un siglo de antigüedad, empezó a gozar de atención académica prácticamente desde hace una década. Ni siquiera el incremento cuantitativo de las traducciones de textos audiovisuales que ha tenido lugar durante las últimas décadas parece haber despertado mucho interés entre los teóricos de la traducción. Por otro lado, y en el citado punto, esbozamos algunas de las razones de la pocas publicaciones sobre este ámbito. Chaume resume también dichas causas, y de esa síntesis nos quedamos con el siguiente extracto (2004: 114):

- La relativa juventud de los Estudios sobre la Traducción, ya que no es hasta mediados del siglo XX cuando se empieza a investigar seriamente.
- La también relativa juventud de los estudios sobre comunicación y sobre los medios de comunicación, sobre todo en el caso del cine y de la televisión.

- El escaso crédito concedido hasta hace poco desde el ámbito académico al trabajo del traductor y a la traducción como disciplina, lo que empeora en el caso de la traducción audiovisual.
- La escasa atención que se le ha dedicado a la traducción audiovisual dentro de su mismo sector, en el que toda una serie de factores (como la ausencia de meditación académica, la rapidez con la que se hace el trabajo, los imperativos económicos a corto plazo o el gran número de personas que pueden modificar el texto a su libre albedrío<sup>140</sup>) han acabado por convertir esta práctica en un proceso de producción en serie.

Pese a todo esto, Chaume (2003b y 2004) recoge una serie de referencias sobre esta variedad de traducción. Sin embargo, nos interesa más la revisión de las aportaciones traductológicas más importantes sobre el ámbito que nos ocupa que hace el autor basándose en la consideración de la traducción audiovisual como *proceso* (lo que implica aspectos como la consideración de las fases del proceso traductor, las estrategias empleadas o un interés especial en el texto origen; *translating*) o como *producto* (lo que básicamente implica el estudio del texto ya traducido desde diferentes posibles puntos de vista; *translation*)<sup>141</sup>. Nos parece importante la puntualización que hace el autor (2003b: 53) al decir que es posible estudiar cualquier clase, tipo o modalidad de traducción bien desde el punto de vista del proceso, bien desde la perspectiva del producto, a lo que añadimos que esto es algo que, a nuestro juicio, es igualmente posible hacer desde un doble enfoque que englobe tanto el producto como el proceso. De hecho, aplicamos dicho enfoque a nuestro análisis, tal y como explicaremos en la primera mitad del **Capítulo 5**.

Resumimos a continuación la mencionada recapitulación que realiza Chaume (2003b: 51-77 y 2004: 113-147)<sup>142</sup>:

- La traducción audiovisual como proceso:

---

<sup>140</sup> Véase punto 1.3.3.5.

<sup>141</sup> Como *proceso*, el autor no se refiere al proceso psicolingüístico que se desarrolla en la mente del traductor.

<sup>142</sup> El autor no pasa por alto que algunos de estos estudios entran en el campo de la teoría de la literatura, del comparativismo y, sobre todo, de las teorías de la recepción.

- Estudios teóricos centrados en la ubicación, por un lado, del texto audiovisual en el marco de las tipologías generales de textos y, por otro, de la traducción audiovisual dentro del modelo general de la traducción. Por ejemplo, Reiss (1971), Bassnett (1980 y 1991), Reiss y Vermeer (1984), Hochel (1986), Snell-Hornby (1988), Nord (1991a), Hewson y Martin (1991), Luyken *et al.* (1991), Whitman (1992), Gambier (1994), Hurtado (1994-95, 1999 y 2001), Agost (1999) o Espasa (2001).
- Estudios sobre la especificidad del texto audiovisual y sus restricciones<sup>143</sup>. Por ejemplo, Reiss (1971), Fodor (1976), Titford (1982), Mayoral, Kelly y Gallardo (1988), Mason (1989 y 2001), Ivarsson (1992), Goris (1993), Mayoral (1993), Zabalbeascoa (1993, 1996a, 1996b, 1997, 2000a y 2001a), Lecuona (1994), Chaume (1994, 1996, 1998, 2000a, 2003b y 2004), de Linde y Kay (1995 y 1999), Marqués y Torregrosa (1996), Torregrosa (1996), Gottlieb (1997a), Hatim y Mason (1997), Agost (1999), Chaves (2000), Díaz Cintas (2001a y 2003), Martínez Sierra (2002) o Martí Ferriol (2003)<sup>144</sup>.
- La traducción audiovisual como producto:
  - Estudios sobre el texto audiovisual como traducción de un texto literario precedente (adaptaciones fílmicas). Por ejemplo, Greimas y Courtés (1982 [1979]), Delabastita (1989 y 1990), Lambert (1990), Cattrysse (1992a, 1992b, 1994 y 1996), Remael (1995) y los autores de los compendios de Bravo (1993) y, de forma parcial, de Eguíluz *et al.* (1994), Santamaría *et al.* (1997) y Pajares *et al.* (2001).
  - Estudios descriptivos con base polisistémica<sup>145</sup>. Esta línea de investigación centra su foco de atención primordialmente en el impacto

<sup>143</sup> Estos estudios parten de las propuestas de Shannon y Weaver (1949) y, sobre todo, de Jakobson (1960).

<sup>144</sup> Cerrando este apartado, Chaume (2003b) menciona también a un conjunto de autores cuyos trabajos se han centrado en la descripción del proceso de trabajo en el ámbito profesional, algunos de los cuales hemos mencionado a lo largo de este capítulo. Por ejemplo, y por citar unos pocos, Fodor (1976), Ivarsson (1992), Mayoral (1993), Chaves (1996 y 2000), Ávila (1997a), Agost (1996 y 1999), Díaz Cintas (1997, 2001a y 2003), Castro (1997, 2001a, 2001b y 2001c) o Chaume (2000a, 2003b y 2004).

<sup>145</sup> Autores como Díaz Cintas (en prensa) entienden “el epígrafe acumulativo *Estudios Descriptivos sobre Traducción* [...] como una clasificación más abarcadora que subsume dentro de su amplio abanico a la teoría del polisistema”. En el siguiente capítulo nos ocuparemos de estas cuestiones.

cultural que para la cultura meta supone la lectura o visionado de nuevas formas de textos, géneros y tipos de texto. Chaume congrega en siete grupos estos estudios, según el aspecto que cada uno trate de manera más destacada: (1) estudios sobre panoramas audiovisuales en el mundo, como los de Luyken *et al.* (1991), Gambier (1994, 1996, 1997 y 1998), Dries (1996), Antia (1996) o Setton (1996); (2) estudios sobre las relaciones políticas, económicas o sociológicas entre la cultura origen y la meta en el trasvase de textos audiovisuales, como los de Lambert (1989), Delabastita (1989 y 1990), Dries (1995), Lambert y Delabastita (1996) o Zaro (2000); (3) estudios plenamente descriptivistas sobre las normas de traducción, como los de Goris (1993), Sokoli (2000), Karamitroglou (1998 y 2000), Martí Ferriol (2003) y Roussou (2003); (4) estudios sobre la recepción de las traducciones audiovisuales en las culturas meta, como los de Lambert (1990), Chaves (1996), Danan (1996), de Linde y Kay (1999), Fuentes (2000), Ballester (2001) o Mayoral (2001b); (5) estudios generales sobre la historia de la traducción audiovisual, como los de Pommier (1988), Izard (1992), Danan (1996), Ávila (1997a y 1997b), Gottlieb (1997a), Chaves (2000), Ballester (2001), Díaz Cintas (2001a y 2003) o Chaume (2003b); (6) estudios sobre el componente ideológico de la cultura meta y, sobre todo, de la censura cinematográfica como norma de traducción, como los de Ávila (1997c), Gutiérrez Lanza (1999 y 2000) o Ballester (1999 y 2001); (7) y estudios sobre la normalización lingüística y libros de estilo, como los de Mayoral (1991), Ivarsson (1992), Mendieta (1993), Chaume (1996), la Comissió de Normalització Lingüística de TVC (1997), Lázaro Carreter (1997), Ávila (1997a) o Gottlieb (2001).

Visto el panorama expuesto por Chaume, únicamente nos queda enmarcar nuestro trabajo en una de estas corrientes. No lo haremos sin antes dejar constancia de nuestra impresión de que, si bien los estudios *puros* (en el sentido de que se adscriban a una única línea de investigación) son una posibilidad, también son plausibles los estudios en los que (bajo una perspectiva dominante, eso sí) se entrecrucen dos o más de las líneas

planteadas, como de hecho se observa en la repetición de algunos autores en dos o más de las líneas expuestas arriba.

Dicho esto, podemos ahora sí pasar a la línea de investigación principal en la que incluimos nuestro estudio. En primer lugar, nos ocupamos de la traducción audiovisual básicamente como producto, aunque hemos de dejar patente la consideración del proceso que una parte de nuestro análisis supone, tal y como sugerimos justo antes del resumen de las distintas líneas de investigación y como evidenciará la primera mitad del **Capítulo 5**. Concretando más, consideramos que podemos situar nuestro trabajo dentro del perímetro de los estudios descriptivos con base polisistémica. De forma aún más específica, estimamos factible considerar nuestra disertación como un estudio plenamente descriptivista sobre las normas de traducción audiovisual. Ahora bien, advertimos de que, si bien entendemos la presente obra como descriptiva, el análisis de las tendencias de traducción se realiza a partir de un análisis discursivo de base pragmática de las diferentes instancias humorísticas presentes en el texto origen y en el texto meta. En este sentido, procederemos a tratar un problema de traducción, el humor, el cual someteremos a un análisis discursivo con el fin de detectar tendencias de traducción y sus causas.

## **1.5. Coda**

Tras situarla en la disciplina de los Estudios sobre la Traducción (punto **1.2.1.**), hemos considerado el estatus actual de la traducción audiovisual y repasado algunas de las definiciones que de la misma se han propuesto (punto **1.2.2.**), así como algunos de sus rasgos y aspectos de mayor relevancia en nuestra labor, como las dualidades *traducción / adaptación* y *extranjerización / familiarización*, las características del texto audiovisual o la cuestión de las prioridades y restricciones (puntos **1.2.3.**, **1.2.4.**, **1.2.5.**, y **1.2.6.**). Hemos prestado atención al enfoque funcionalista sobre la traducción por ser éste pertinente con respecto a nuestros objetivos, aunque matizado con el enfoque descriptivista por lo que se refiere a conceptos como el de *equivalencia* (punto **1.2.7.**). Asimismo, hemos definido el concepto de *modalidad* (punto **1.3.1.**) y, de forma resumida, hemos hecho alusión a las distintas modalidades (específicas) de traducción audiovisual propuestas por ciertos autores (punto **1.3.2.**) para después detenernos en el doblaje (punto **1.3.3.**), por tratarse éste de la modalidad elegida para facilitar la

exhibición de *Los Simpson* en nuestro país. Finalmente, nos hemos ocupado de las actuales líneas de investigación en traducción audiovisual, y hemos tildado nuestra tesis de estudio descriptivista sobre las normas de traducción audiovisual con una marcada orientación hacia el producto sin ignorar, eso sí, ciertos aspectos propios del proceso (punto **1.4.**).

## 2. LOS ESTUDIOS DESCRIPTIVOS Y LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

### 2.1. Prefacio

En este capítulo permanecemos en el marco de los Estudios sobre la Traducción para ocuparnos de su rama descriptiva dado que, como comentábamos en el capítulo anterior, es ahí donde enmarcamos nuestro estudio. Queremos dejar patente que no es nuestra finalidad ofrecer un repaso exhaustivo del modelo descriptivo, entre otras cosas porque no nos es necesario hacerlo para nuestros objetivos<sup>146</sup>. El motivo de incluir este capítulo en nuestro estudio lo constituye el hecho de que los estudios descriptivos y, en particular, la noción de *norma* (de *tendencia*, en nuestro caso), constituirán nuestro marco de descripción (metodológicamente) y de sistematización de resultados. Para ello nos bastará con definir dichos estudios y recapitular algunos datos sobre su historia. Seguidamente, enlazaremos los estudios descriptivos con la traducción audiovisual<sup>147</sup>. En tercer lugar trataremos la cuestión de las *normas*. Ese será además un paso altamente significativo en nuestro estudio, puesto que uno de nuestros objetivos de trabajo es la identificación y formulación de ciertas tendencias traductoras implícitas en la traducción de los ejemplos del corpus.

### 2.2. La escuela de la manipulación

#### 2.2.1. Presupuestos básicos de la escuela de la manipulación

Para iniciar nuestra discusión sobre los estudios descriptivos, y antes de ocuparnos de su definición y de ofrecer una breve perspectiva histórica de los mismos, lo primero que debemos hacer es reflejar la diversidad terminológica que sobre éstos existe, ya que se trata de un paradigma también conocido como *escuela de la manipulación* o *teoría del polisistema*. Con el fin de dotar de consistencia a nuestro discurso, en este estudio nos ajustaremos en mayor medida a la etiqueta *escuela de la manipulación*, siguiendo la

---

<sup>146</sup> Para una profundización en los postulados de los estudios descriptivos véanse, por ejemplo, los trabajos de Holmes (1978), Toury (1995) o Hermans (1985 y 1999).

<sup>147</sup> Como Díaz Cintas (en prensa) argumenta, “los EDT [Estudios Descriptivos sobre Traducción] se refieren casi exclusivamente a la realidad literaria” aunque, al igual que el autor, entendemos que “estos conceptos son, en esencia, operativos y funcionales en el mundo audiovisual”.



indicación de Marco (2002: 25) de que los especialistas parecen coincidir en denominar al paradigma de esta forma.

Para este primer punto recurriremos a Marco (2002: 21-25), quien repasa el estado de la cuestión previo a la aparición de la rama descriptiva así como de la propia teoría. Se suele fijar el nacimiento oficial de la escuela de la manipulación en 1976, año en el que se celebró un coloquio bajo el título “Literatura y traducción” en la Universidad Católica de Lovaina<sup>148</sup>. Los que con posterioridad se erigirían en los principales representantes de esta rama (un grupo, por otra parte, heterogéneo en sus planteamientos e intereses) se reunieron para hacer constar su deseo de reaccionar y de inducir un cambio de orientación con respecto al conjunto de focos de interés anteriores a la mencionada declaración de intenciones<sup>149</sup>, los cuales Marco reduce a cinco: la cuestión de la traducibilidad, la noción de la equivalencia y de sus grados, la preferencia por el estudio de la traducción poética, la orientación prescriptiva y evaluativa y la prioridad de las cuestiones literarias sobre las traductológicas.

Una vez fijado el origen de la escuela de la manipulación, a continuación nos detendremos para, de forma sucinta, definir y explicar la naturaleza de dicho modelo. Marco (2002: 25-33) divide su repaso a dicho paradigma en seis puntos<sup>150</sup>. El autor comienza el mencionado resumen ocupándose de la concepción de la literatura como un sistema complejo y dinámico. La literatura se entiende como un sistema, como un conjunto compuesto por una serie de elementos relacionados entre sí de tal forma que un cambio en uno de ellos afecta a los demás. Se trata, además, de un sistema complejo y dinámico. De ahí que Even-Zohar propusiera en 1970 el término *polisistema*, entendiendo que la literatura traducida es un sistema discreto que forma parte del polisistema literario<sup>151</sup>. El interés del investigador será precisamente dilucidar en qué

---

<sup>148</sup> Como Hermans (1999) relata, el formalismo ruso constituye la principal fuente de la teoría del polisistema (algo que el mismo Even-Zohar reconoce). Los formalistas, un grupo formado por académicos como Victor Shklovsky, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson o Yury Tynjanov, empezaron a destacar en San Petersburgo y Moscú alrededor de la Primera Guerra Mundial y permanecieron activos hasta que el régimen de Stalin les silenció a finales de la década de los veinte. Su labor se continuaría, con un cambio de énfasis, por los estructuralistas checos (como Jan Mukarovsky y Felix Vodicka, entre otros), y sería retomado en Rusia en las décadas de los sesenta y setenta por semióticos como Yury Lotman. Alrededor de esa época, los escritos formalistas alcanzaron también la Europa occidental en forma de traducciones al francés, alemán e inglés.

<sup>149</sup> Véase Holmes (1978).

<sup>150</sup> Marco también se ciñe al término de *escuela de la manipulación* pese a que ni él ni los propios representantes de la misma la consideran una escuela en sentido estricto. Como el autor (2002) señala, podemos considerar miembros a nombres como Holmes, Toury, Even-Zohar, Lefevre, Bassnett, Lambert, Hermans, Van Gorp o Van den Broeck, entre otros.

<sup>151</sup> Véase Even-Zohar (1978).

lugar se sitúa la literatura traducida dentro de este polisistema. Hay que añadir que, si bien la idea del polisistema ha resultado útil, también ha recibido críticas por sus presuntas limitaciones. Hermans, de entrada, descarta el uso del prefijo *poli-* por considerarlo redundante y reduce el término a *sistema*<sup>152</sup>, y apunta a lo abstracto de la teoría y al hecho de que se reduce al sistema literario ignorando otros sistemas sociales de mayor alcance (1999: 118). Por otra parte, como una tentativa de superar las limitaciones de lo expuesto por Even-Zohar, Hermans alude al trabajo de Lefevere (1985) quien, básicamente, entiende la traducción como una forma de reescritura y propone un paradigma en el que el contexto en el que se producen y reciben textos se define como un objeto clave de estudio.

El segundo punto al que se refiere Marco es el carácter funcionalista de la escuela de la manipulación ya que, desde sus orígenes, se despuntó del formalismo literario para ocuparse de aspectos como el contexto cultural del texto literario, de su función o de la dimensión comunicativa<sup>153</sup>.

En tercer lugar hay que mencionar la orientación descriptiva del modelo puesto que, de las tres ramas de los Estudios sobre la Traducción propuestas por Holmes (1972)<sup>154</sup> (teórica, descriptiva y aplicada), es en la descriptiva donde los seguidores de los postulados descriptivistas inscriben su trabajo<sup>155</sup>. Abundaremos en este aspecto en el punto **2.3**.

El siguiente punto lo constituye la orientación hacia el sistema meta. Teniendo en cuenta que el objeto de análisis lo conforma la literatura traducida y que las traducciones son hechos de la cultura meta, es lógico asumir la orientación hacia el sistema meta de dicho análisis. Esto supone también una reacción contra las líneas seguidas con anterioridad a la aparición del paradigma que nos ocupa, ya que, hasta entonces, el texto origen había ocupado un lugar hegemónico en el contexto de los estudios sobre la traducción literaria<sup>156</sup>.

<sup>152</sup> No entraremos en esta cuestión terminológica. Nos limitaremos a considerar los productos audiovisuales como un conjunto (o sistema) de elementos interdependientes e interrelacionados.

<sup>153</sup> Formalismo entendido como “la consideració dels textos literaris com a enunciat lingüístics formalment caracteritzables però sense cap relació amb el món exterior” (Marco, 2002: 29).

<sup>154</sup> Somos conocedores de las matizaciones que, pese a reconocer su valor integrador, Hurtado (1994) realiza sobre esta propuesta.

<sup>155</sup> Véase, por ejemplo, Toury (1995), quien realiza una apasionada defensa de esta postura frente a la orientación prescriptiva de la disciplina.

<sup>156</sup> Tal y como indica Toury (1995), la *Skopostheorie* (véase punto **1.2.7.**) constituye otro modelo orientado hacia la cultura meta, si bien se diferencia de los estudios descriptivos por la inscripción del primero en el marco de la rama aplicada de los Estudios sobre la Traducción.

El quinto punto es la naturaleza histórica, dado que, al otorgar importancia a la función que el texto traducido desempeña en la cultura meta, el estudio empírico de una traducción no puede ignorar la contextualización histórica de dicha traducción debido a que, por ejemplo, la función de una traducción suele variar con el tiempo<sup>157</sup>.

Por último, figura la centralidad del concepto de *norma*, concepto básico en el modelo descriptivo y del que nos ocuparemos en más detalle en el punto 2.3. y subsiguientes.

Justificamos la calificación del carácter de nuestro estudio como descriptivo por:

- 1) Entender los productos audiovisuales traducidos (en este caso, una comedia de situación animada) como un sistema complejo dentro de un sistema cultural cuyos elementos se relacionan entre sí y son interdependientes<sup>158</sup>.
- 2) La importancia que los postulados funcionalistas tienen en la concepción de la traducción que subyace a nuestro análisis<sup>159</sup>.
- 3) El deseo de observar y de *describir* (más que de criticar o de *prescribir*) la forma en la que los chistes de la serie *Los Simpson* han cruzado la frontera del idioma y de la cultura.
- 4) La marcada orientación hacia el sistema meta de nuestro trabajo, si bien ésta no es total ya que, al menos para nuestro análisis, entendemos que es necesario

---

<sup>157</sup> Con relación a esto, nos parece oportuno el comentario de van den Broeck (1980: 82) de que “What was regarded as good [...] translation at one moment was rejected as bad [...] at another and considered either unfaithful or unacceptable translations by later generations. For translations to be given the label of ‘optimum’ renderings of their source texts they had, at the very moment they were published, to be in agreement with the norms prevailing there and then”. Nos ocuparemos de la cuestión de las normas en el punto 2.3.

<sup>158</sup> Díaz Cintas (en prensa), por ejemplo, habla de un *polisistema filmico* estructurado alrededor de las obras filmicas propias y de las traducidas, así como de las relaciones que entre dichas obras se establecen. Además, el autor comenta algunas de las ventajas de este posicionamiento como, por ejemplo, (1) “la recuperación de actividades sociales que tradicionalmente han venido siendo marginadas en los intercambios académicos”, como la traducción audiovisual, (2) la ampliación del “horizonte de estudio al subrayar la necesidad de incorporar las obras traducidas en el estudio de la filmografía de cualquier cultura”, (3) un mayor beneficio en términos de “prestigio y proyección social”, dado que se produce una equiparación social y cultural de los productos traducido y autóctono o (4) la solución al debate *doblaje / subtitulación*, gracias a que permite hablar de *complementariedad* entre ambas modalidades en lugar de *exclusión*. Sin embargo, el autor no evita formular algunas críticas al enfoque que nos ocupa como, por ejemplo, (1) la necesidad de revisar los conceptos *primario* y *secundario* (o *innovador* y *conservador*, de los que en esta tesis no nos ocupamos puesto que no es necesario para nuestros objetivos) o (2) el problema que supone “delimitar el ámbito polisistémico que queremos emplear en nuestro campo”, dado que “El polisistema literario parece lo suficientemente coherente y cohesivo, mientras que el [...] filmico resulta demasiado limitado al mundo de las películas, y olvida otras áreas como las series televisivas o los documentales”. Esperamos que trabajos como el nuestro contribuyan a paliar esta última deficiencia.

<sup>159</sup> Véase punto 1.2.7.

recurrir al original (texto y sistema cultural) con el fin de obtener datos que sirvan de puntos de contraste que nos permitan observar los cambios tipológicos que han sufrido los chistes, para después constatar las tendencias (del contexto meta) que puedan haber guiado el proceso. En este aspecto disentimos de la afirmación de Karamitroglou (2000) de que la consideración del texto y sistema origen no puede revelar nada relevante respecto a la operación de normas meta en la cultura meta. Nuestro análisis demuestra que, para poder detectar las tendencias (posibles normas) que han operado en el cambio o mantenimiento de los distintos tipos de elementos humorísticos en el proceso traductor, es obligado recurrir primero a la fuente origen con el fin de ver a qué categorías los citados elementos se ajustaban originariamente.

- 5) Pensamos que nuestro trabajo tiene una clara dimensión histórica o sociohistórica, puesto que vamos a estudiar las tendencias en un periodo concreto (estudio sincrónico, década de los noventa<sup>160</sup>). En este sentido, nuestros resultados serán válidos para dicho periodo aunque, en principio, no han de ser necesariamente extrapolables a otros.
- 6) La importancia que en nuestro análisis y, principalmente, en la sistematización de los resultados, concedemos al concepto de *tendencia* (entendida como posible futura *norma*), constituyendo de hecho la identificación de las mismas uno de nuestros objetivos más destacables.

Rescatamos la siguiente cita de Hermans (1985: 10-11) por considerar que resume de forma completa y representativa las ideas principales que quisiéramos trasladar sobre la escuela de la manipulación:

The group is not a school, but a geographically scattered collection of individuals with widely varying interests, who are, however, broadly in agreement on some basic assumptions – even if that agreement, too, is no more than relative, a common ground for discussion rather than a matter of doctrine. What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and

---

<sup>160</sup> Véanse las fechas de primera emisión de los episodios seleccionados (punto 5.3.2.).

an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures.

Por otra parte, y como ya hemos sugerido, se trata de un modelo que presenta junto a sus virtudes una serie de defectos como, por ejemplo, no poder cubrir por completo el campo de los estudios sobre la traducción literaria o el escaso interés que muestra por la lingüística<sup>161</sup>. Autores como Díaz Cintas (en prensa) señalan incluso la contradicción que supone el deseo de evitar ser prescriptivo en una práctica como la subtitulación, en la que la propia presentación de los subtítulos supone un inevitable grado de prescriptivismo. El autor no obvia tampoco en sus críticas el hecho de que el modelo evite evaluar y analizar los errores de traducción, lo que a su juicio, además de reducir posibles vías investigadoras, le aleja del ámbito docente, abriendo así una brecha entre docencia e investigación<sup>162</sup>.

Sin embargo, pese a tratarse de un paradigma susceptible de mejora (como todos), resulta válido para nuestras aspiraciones debido a que, como ya hemos establecido, pretendemos describir el modo en el que se ha llevado a cabo la traducción de los chistes de la serie *Los Simpson* con vistas a detectar y formular (que no establecer) las tendencias de traducción subyacentes.

### ***2.2.2. La escuela de la manipulación en traducción audiovisual***

Como hemos visto, la escuela de la manipulación surge originalmente para ocuparse de los asuntos propios de la traducción literaria. Sin embargo, no han faltado tampoco los autores que han aplicado este enfoque al ámbito de la traducción audiovisual aunque, como señala Catrysse<sup>163</sup>, no fue hasta finales de los ochenta cuando este modelo se empezó a aplicar a la traducción audiovisual (a la que el autor se refiere como *film adaptation studies*).

---

<sup>161</sup> Críticas ambas que, entre otras, recoge y detalla Marco (2002).

<sup>162</sup> En este sentido, cabría cuestionarse dónde está la línea entre *descriptivismo* y *prescriptivismo*, es decir, hasta qué punto puede el investigador limitarse a contemplar de manera estoica soluciones fallidas. Ahora bien, no será aquí donde acometamos tal reflexión.

<sup>163</sup> El autor (1992a) defiende la aplicación del paradigma de la escuela de la manipulación a la traducción audiovisual.

De hecho, el mismo Cattrysse propone el enfoque polisistémico como marco de análisis para la traducción audiovisual<sup>164</sup>. Como el autor (1992a: 54) expresa:

I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only and who accept that translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature.

Cattrysse (1992a: 53-70) se centra en el estudio de los filmes, y entiende que todos los textos filmicos constituyen una traducción o adaptación de un texto escrito o filmico anterior<sup>165</sup>. El autor sugiere cuatro campos en los que se pueden basar este tipo de estudios:

- La política de selección que se ha aplicado a la hora de elegir qué textos literarios se adaptan al cine.
- La política de adaptación que se aplica a los textos que han sido seleccionados. Aquí es donde adquieren relevancia las normas o tendencias que cada cultura o época poseen.
- La consideración discursiva e incluso política de las adaptaciones cinematográficas como productos.
- La consideración de las relaciones entre las políticas de selección y adaptación, por un lado, y la función o posición del texto adaptado en el contexto cinematográfico, por otro.

Más recientemente, uno de los autores que mayor interés nos despierta es Karamitroglou (2000)<sup>166</sup>, quien dedica su trabajo a la cuestión de la investigación de las normas en el marco de la traducción audiovisual. Dado que consideramos el presente como un trabajo básicamente sobre traducción audiovisual, resulta del todo relevante

---

<sup>164</sup> En el punto 1.4. recopilábamos algunos de los autores que se sitúan en la corriente propuesta por Cattrysse.

<sup>165</sup> Esta es una propuesta que no ha escapado a la crítica, básicamente por considerar que se trata de enfoques que no forman parte propiamente de los Estudios sobre la Traducción. Véase, por ejemplo, Mayoral (2001a) o Chaume (2003b).

<sup>166</sup> Junto con las aportaciones de otros autores como Delabastita (1989 y 1990) o Lambert y Delabastita (1996).

que nos ocupemos, si bien lo haremos brevemente, del enfoque de este autor con el fin de justificar el nuestro<sup>167</sup>.

Partiremos de la reflexión que Karamitroglou (2000: 10-12) realiza sobre la cuestión de la incorporación de la traducción audiovisual dentro del ámbito de los Estudios sobre la Traducción. El autor comenta el menor prestigio que se otorga a la traducción audiovisual frente a la literaria<sup>168</sup>, para después ocuparse de la consideración que algunos autores realizan (incluso desde el propio ámbito<sup>169</sup>) de la traducción audiovisual como *adaptación*<sup>170</sup>. Sobre esto último, el autor sugiere que el debate *traducción* frente a *adaptación* no se limita al ámbito de la traducción audiovisual, puesto que es algo que también puede darse en, por ejemplo, la traducción literaria<sup>171</sup>, y que además se reduce al concepto de traducción del que se parta.

Karamitroglou, por su lado, se basa en la siguiente definición de la traducción que Toury (1985: 20) propone: “any target-language utterance which is presented or regarded as such within the target culture, on whatever grounds”<sup>172</sup>. Esta es, sin duda, una definición amplia de la traducción que deja el camino abierto a virtualmente todo aquello que la comunidad meta considere como tal, cerrando a la vez el posible debate *traducción* frente a *adaptación*. Pero lo que más nos interesa de esta definición es que nos permite centrarnos en la consideración de la traducción audiovisual en el ámbito de los Estudios sobre la Traducción, para así estar en disposición de enlazar dicho ámbito con la escuela de la manipulación<sup>173</sup>. De lo anterior podemos asumir que, como Chaume sugiere (1997: 316), la traducción audiovisual no requiere una nueva teoría sobre la

---

<sup>167</sup> El autor expone en su obra (2000) un modelo para la investigación de las normas en traducción audiovisual a partir de un diagrama anterior planteado por Even-Zohar (1990), que a su vez se basa en el esquema de la comunicación y del lenguaje de Jakobson (1960 y 1984) y supone un intento de representar los parámetros situacionales que se dan en el proceso general de la traducción. Pese al indiscutible valor de la propuesta de Karamitroglou, no la detallaremos ya que no la vamos a aplicar a nuestro análisis.

<sup>168</sup> Véase punto **I.2.2**.

<sup>169</sup> Véase Papadakis (1997) o Delabastita (1989).

<sup>170</sup> Véase punto **I.2.3**.

<sup>171</sup> Véase Delabastita (1989).

<sup>172</sup> En el apartado sobre *equivalencia* del punto **I.2.7**. proponíamos la conveniencia de este planteamiento.

<sup>173</sup> Aludiendo a su vez a otros autores como Whitman (1992), Remael (1995), Gottlieb (1994 y 1998), Delabastita (1989), Ascheid (1997), Luyken *et al.* (1991) o Even-Zohar y Toury (1981), Karamitroglou (2000) ofrece razones adicionales que justifican la consideración de la traducción audiovisual como un subcampo de los Estudios sobre la Traducción. Por ejemplo, que la traducción audiovisual tiene más en común con la traducción escrita de lo que inicialmente parece, que es posible aplicar ciertos enfoques y conceptos *tradicionales* a los estudios audiovisuales, que tanto la traducción audiovisual como la literaria responden a un deseo de superar las barreras de comunicación o que los distintos factores jerárquicos que operan en los procesos, procedimientos y productos de la teoría de la traducción también lo hacen en el marco de la traducción audiovisual.

traducción, ya que la podemos enmarcar y estudiar en los descubrimientos realizados en el campo general de los Estudios sobre la Traducción<sup>174</sup>.

Partiendo de esta base, Karamitroglou (2000: 12-14) defiende la aplicación de los postulados de la escuela de la manipulación<sup>175</sup> al ámbito de la traducción audiovisual basándose en el siguiente silogismo<sup>176</sup>. El modelo, que nace como reacción a las tendencias anteriores, es a la vez descriptivo y capaz de tratar las traducciones como hechos literarios (*literary facts*) en una constelación sistémica de relaciones (Toury, 1995: 170). Si aceptamos que este modelo es capaz de dar cuenta de la traducción audiovisual, tendremos que aceptar igualmente que las traducciones de material audiovisual son también hechos literarios en una constelación sistémica de relaciones. Para ello, Karamitroglou prosigue, se hace necesario expandir el concepto de *hechos literarios*, algo que, por otra parte, el propio paradigma nos permite hacer. En definitiva, desde el punto de vista de los estudios descriptivos, es perfectamente legítimo incorporar los *hechos audiovisuales* (como piezas de material audiovisual) dentro del espectro de los *hechos literarios*, al igual que considerar la traducción audiovisual como un aspecto del *sistema literario* (*literary system*)<sup>177</sup>.

Hemos reiterado a lo largo de nuestra discusión la pretensión de que el nuestro sea un estudio que podamos tildar de descriptivo (de hecho, es algo que justificamos en el punto 2.2.1.). Creemos además que esto es así porque una de nuestras principales finalidades es observar qué tipo de elecciones realizó el equipo encargado del trasvase de *Los Simpson* ante los diferentes chistes del texto origen, todo ello sin obviar las restricciones intrínsecas de, por un lado, el humor y de, por otro, el doblaje<sup>178</sup>. Encontramos una justificación para nuestros propósitos en Toury (1993: 17):

<sup>174</sup> Podemos en cierta manera conectar esto con lo expuesto por Zabalbeascoa (1993), quien expresa que, o bien los diferentes planteamientos de los Estudios sobre la Traducción se muestran válidos para trabajar con la traducción del humor, o bien éstos deberán revisarse.

<sup>175</sup> El autor hace uso del término *enfoque del polisistema* (*Polysystem approach*).

<sup>176</sup> De modo similar, Díaz Cintas (en prensa) argumenta que “los EDT se alzan como un entramado teórico, relativamente homogéneo y lo suficientemente flexible como para suponer un punto de partida muy válido en cualquier estudio de TAV, como así ponen de manifiesto los trabajos llevados a cabo en este terreno por Ballester Casado (1999), Díaz Cintas (1997), Gutiérrez Lanza (1999), Karamitroglou (2000), Remael (2000) y Sokoli (2000), entre otros”.

<sup>177</sup> Entendiendo *literatura* como “the totality of the activities involved with the literary system” (Even-Zohar, 1990: 54) y *sistema literario* como “the network of relations that is hypothesised to obtain between a number of activities called ‘literary’, and consequently these activities themselves observed via the network” (1990: 28).

<sup>178</sup> Véanse los puntos 4.2.3. y 1.2.5., respectivamente. Por otro lado, puesto que analizamos el texto final (nuestra transcripción del guión de la serie junto con el formato audiovisual) que aparece en pantalla para el gran público y no la traducción realizada por los traductores, somos conscientes de que dicho texto puede haber sido objeto de alguna modificación por alguno de los agentes que, posteriormente, hayan



even when it is *texts* which are taken up and analysed, the focus of the study is not the texts as entities in themselves but rather what they can reveal with respect to the process which gave rise to them, i.e. the *choices* made by the translators and the *constraints* under which these choices were made.

En este contexto, la tendencia a adoptar ciertas soluciones (y no otras) bajo unos determinados elementos restrictivos (y no otros) puede ser entendida como la aplicación de unas *normas* que gobiernan la actividad, y de ellas nos ocupamos en el siguiente punto.

Previamente, no quisiéramos excluir el interesante recorrido (y crítica) que Karamitroglou (2000: 97-106) realiza por distintos enfoques metodológicos sobre las normas que se han llevado a cabo, con el fin de identificar aquella(s) propuesta(s) que sea(n) de aplicación a las normas audiovisuales:

- El autor comienza dicho repaso por Toury (1980 y 1993), de cuya propuesta concluye que no es aplicable a la investigación sobre traducción audiovisual sin una previa modificación, dado que dicho planteamiento ignora el parámetro del modo audiovisual<sup>179</sup>.
- Karamitroglou se ocupa después de la propuesta de Lambert y van Gorp (1985), cuyo intento teórico de describir la traducción califica de muy coherente, aunque señala que la traducción audiovisual no tiene cabida en dicho modelo, principalmente por su adherencia a la idea de que el sistema origen constituye un parámetro de investigación esencial, sin ni siquiera especificar de qué modo los datos sobre dicho sistema pueden resultar útiles para su campo de estudio.
- El siguiente en la lista es el planteamiento de Nord (1991b), que alaba principalmente por no incluir investigaciones improductivas sobre los textos y sistemas origen y por centrarse en los elementos del sistema meta. Pese a ello,

---

podido manejar el documento (el ajustador o el director de doblaje, por ejemplo; véase punto 1.3.3.5.). Por ello, en este trabajo analizaremos la traducción final, el texto final producto del equipo completo que realiza el doblaje, ya que, por un lado, por razones legales, no hemos conseguido el guión traducido y que, por otro, no tendría sentido analizar parcialmente el proceso de traducción, sino su globalidad, habida cuenta del tipo de texto del que nos ocupamos.

<sup>179</sup> *Modo* (o *repertorio*) *audiovisual* entendido como un sistema dinámico que, de forma activa, participa en la formulación de normas y que proporciona el historial con el que medirlas y compararlas (Karamitroglou, 2000).

Karamitroglou encuentra aspectos criticables que le llevan a descartar esta propuesta como, por ejemplo, el hecho de que no sugiera cómo llevar a cabo un análisis cualitativo del estatus del traductor o del receptor, de que en el ámbito de la traducción audiovisual no existan suficientes revisiones (*reviews*) de textos traducidos para poder realizar un estudio que ponga de manifiesto las expectativas de carácter normativo de los revisores (*reviewers*) o de que la comparación multilingüe de traducciones constituya una labor complicada que precise de mayor investigación de los sistemas meta en cuestión.

- El autor considera también la investigación de Puurtinen (1989), la cual, para los propósitos de la autora, juzga adecuada desde el punto de vista metodológico si bien, para un estudio de las normas en traducción audiovisual, dicha metodología debería ser revisada y complementada para que permita reconocer y descubrir normas.
- También le parece metodológico y coherente el estudio de Du-Nour (1995), aunque critica el modo desorganizado en el que la autora presenta sus resultados.
- El último que Karamitroglou menciona es Delabastita (1989 y 1990), quien, a su juicio, realiza una propuesta válida para la investigación de las normas en traducción audiovisual, aunque dicho intento (como pionero) no está exento de crítica, en este caso por desorientado, poco coherente y limitado. Por ejemplo, las preguntas que sugiere Delabastita con el fin de conseguir unas respuestas que conduzcan a la identificación de normas parecen reflejar problemas que surgen a partir de ejemplos concretos, pero, dado que el número de posibles problemas en traducción audiovisual es ilimitado, una lista que se proponga recogerlos jamás será finita. Además, dichas preguntas parecen fluctuar desde lo general a lo específico, para después regresar a lo general.

Finalmente, añadiremos que en nuestro país se han comenzado a realizar trabajos de investigación sobre normas en traducción audiovisual como, por ejemplo, el de Martí Ferriol (2003) o el de Roussou (2003).

### 2.3. La cuestión de las normas

Antes de iniciar nuestra discusión sobre la teoría de las normas quisiéramos precisar que, si bien es cierto que se trata de una de las teorías desarrolladas dentro del paradigma descriptivista, ambos modelos no son sinónimos. Es decir, no se debe reducir el enfoque descriptivista a la teoría de las normas. Es más, tampoco han de confundirse ambos conceptos, ya que el descriptivismo constituye una metodología de trabajo, mientras que la teoría de las normas es precisamente eso, una teoría<sup>180</sup>.

Según comenta Hermans (1999: 73), la perspectiva descriptiva considera las normas como objetos de estudio. Dicha perspectiva pretende teorizar y analizar la naturaleza de éstas y el modo en que funcionan y afectan a la práctica de la traducción. Sin embargo, no se propone establecer reglas, normas o pautas respecto al modo en el que el traductor debe proceder (lo que supondría una actitud prescriptiva).

En el punto 2.2.1. hablamos de la orientación descriptiva del modelo que nos ocupa como uno de los rasgos definitorios del mismo. Veámos también como Holmes dividió la disciplina de los Estudios sobre la Traducción en las ramas pura (teórica y descriptiva) y aplicada. Según su esquema de 1972, el autor subdividió la subdisciplina descriptiva en tres clases:

1. Los estudios orientados hacia el producto. Estudios centrados en la descripción y comparación de traducciones en el plano sincrónico y diacrónico.
2. Los estudios orientados hacia la función. Estudios centrados en la descripción de la función de las traducciones en la situación sociocultural.
3. Los estudios orientados hacia el proceso. Estudios centrados en la descripción del proceso traductor.

Con posterioridad se ha puesto en duda la pertinencia del segundo tipo, básicamente porque su inclusión supone una mezcla de elementos que son objeto de estudio (la traducción como producto y proceso) y de enfoques metodológicos (centrados en la función) (Hurtado, 1994: 34). En cualquier caso, la formulación del concepto de *norma* se deriva desde el estudio del proceso o, más concretamente, de las decisiones y de las restricciones que caracterizan al proceso (Ballester, 2001: 15). No entendemos la

---

<sup>180</sup> De ahí que se pudiera argumentar que Toury confunde teoría y metodología.

orientación hacia el producto o hacia el proceso como dos extremos excluyentes, ya que opinamos que existe un continuo entre ambos conceptos. Según anunciábamos al final del punto 1.4. y como se mostrará en el análisis del **Capítulo 6**, en nuestro trabajo no nos limitamos al estudio del resultado (producto) del proceso traductor (es decir, a la traducción en sí), sino que también nos ocupamos del proceso (las reflexiones sobre los distintos supuestos y efectos pragmáticos así lo ejemplifican) y, dentro de éste, prestamos especial atención a las decisiones tomadas por el equipo de traductores de la serie y, en menor medida, a las restricciones propias de la actividad. Esto último será así debido a que sólo nos detendremos a poner de relieve las posibles restricciones cuando éstas hayan supuesto un condicionante crucial en la solución aportada por los traductores (es decir, cuando no estén canceladas).

Como afirma Marco (2002: 29-30), los seguidores de la escuela de la manipulación han abogado por la necesidad de describir la realidad en lugar de pretender influir en ella o cambiarla<sup>181</sup>. El objetivo es, pues, describir y explicar los hechos y, a partir de la observación empírica y de sus resultados, formular leyes generales sobre la conducta traductora<sup>182</sup>. Si consideramos las traducciones como productos de una determinada cultura, podemos investigar las razones por las que se ha optado por unas opciones y no por otras, atendiendo también a las condiciones bajo las que se ha llevado a cabo dicha selección. Cuando dicha observación hace patente la existencia de regularidades de comportamiento, será posible considerar que ciertas normas establecidas en la cultura meta han gobernado la labor traductora.

Como hemos visto en el punto anterior, es posible tratar la cuestión de la traducción audiovisual y, a nuestro juicio, la de la traducción del humor en textos audiovisuales, bajo el prisma de la escuela de la manipulación. Hemos hecho mención, además, de la posibilidad de considerar las diferentes soluciones *elegidas* por el equipo de traductores de *Los Simpson* como un asunto de decisiones tomadas bajo unas determinadas condiciones restrictivas y cuya mayor o menor regularidad obedezca en última instancia a una serie de *normas (tendencias, como mínimo)* de traducción.

---

<sup>181</sup> Como bien apunta Toury (1995), sin que ello sea óbice para que no exista una relación entre *teoría y descripción* o para que las conclusiones obtenidas a partir de la descripción y de la explicación no sean de utilidad en la rama *aplicada* de los Estudios sobre la Traducción.

<sup>182</sup> Véase Toury (1995).

Karamitroglou (2000: 14) nos recuerda que los defensores del paradigma descriptivo consideran los Estudios sobre la Traducción como una *ciencia normativa*<sup>183</sup>. El autor nos dice también que el término *norma* se acuñó para describir un amplio abanico de fenómenos sociales que siguen un determinado patrón, y no sólo para ocuparse de los fenómenos lingüísticos o de traducción. Sobre esto último, Marco (2002: 32-33) precisa que, pese haberse revelado como un elemento clave y productivo de la rama descriptiva de los Estudios sobre la Traducción, el concepto de *norma* no es exclusivo de dichos estudios<sup>184</sup>. Se trata de una noción común en el campo general de las ciencias humanas y sociales, en especial de la Psicología.

Karamitroglou (2000: 14) añade que la traducción audiovisual parece estar particularmente dominada por una fuerte presencia de normas debido al impacto de los medios de comunicación de masas en el público y al hecho de que, como Ivarsson (1992: 66) comenta, los espectadores son criaturas de hábitos<sup>185</sup>. Se trata, como bien determina Karamitroglou, de un ámbito en el que las normas actúan, además de sobre las decisiones que se toman al más bajo nivel textual, sobre las decisiones que se toman más allá de dicho nivel. Delabastita (1989: 205) apoya este enfoque cuando dice que la traducción audiovisual “constitutes a typical situation where one can expect norms to guide the selection of actual behaviour in each specific historical set of circumstances”.

Definamos, pues, el concepto de *norma*, así como las diferentes clases de normas que se han detectado tanto en el marco general de la traducción como en el ámbito particular de la traducción audiovisual.

### **2.3.1. El concepto de norma**

#### *Cuestiones preliminares*

Como podemos leer en la obra de Hermans (1999: 73-74), el modelo generativo de Levý (1967) caracterizó la traducción como un proceso de toma de decisiones que

---

<sup>183</sup> *Normativa* no de una forma *prescriptiva* sino, como aclara Chesterman (1993), en el sentido descriptivo de *ciencia que estudia las normas*.

<sup>184</sup> Por otro lado, el hecho de que recurramos a la teoría de las normas con el fin de sustentar teóricamente parte de nuestro trabajo, no debe ser interpretado como que entendemos que dicha teoría es capaz de explicar todo lo que ocurre en traducción. Su valor, pues, ha de ser considerado en su justa medida y con precaución.

<sup>185</sup> En el punto 1.3.3.2. consideramos la preferencia por el doblaje o por la subtitulación como una cuestión, entre otras cosas, de hábito.

enfaticaba el hecho de que, en cada nivel, el traductor debe escoger una opción entre una serie de alternativas sabiendo que cada decisión afectará a las siguientes. Por otra parte, el conjunto de decisiones y de alternativas consideradas y desechadas es lo que determina la forma final del texto. En definitiva, el interés de Levý por la toma de decisiones subraya el poder y la responsabilidad del traductor.

A partir de lo anterior, y asumiendo por tanto la existencia de una serie de decisiones que el traductor toma y que no están totalmente predeterminadas ni son completamente idiosincrásicas, Hermans se pregunta qué es lo que conduce al traductor a optar por ciertas opciones y no por otras, y además a hacerlo no de forma puntual, sino regular. El autor encuentra la respuesta a su pregunta en Popovič, quien, refiriéndose a Levý, comenta que la traducción supone una confrontación de dos juegos de normas y convenciones lingüísticas y discursivas; por un lado, aquellas que residen en el texto origen y, por otro, aquellas que prevalecen en la cultura meta (o en una sección de ésta) (1970: 79). Según lo interpreta Hermans, en los casos en los que es posible elegir de manera libre, el traductor se decidirá por una opción, y no por otra, por estar al tanto de, y en respuesta a, ciertas preferencias y expectativas que sabe existen en la cultura meta. La regularidad en la toma de dichas decisiones en distintos textos facilitará el establecimiento (en sentido no-prescriptivo) de patrones que, a su vez, afectarán a las expectativas de los receptores de textos traducidos. Es de esta manera como se fijan las normas las cuales, pues, son parte de la respuesta de por qué un traductor tiende a tomar ciertas decisiones en lugar de otras<sup>186</sup>.

A finales de los años setenta, Toury introdujo la noción de *norma* para referirse a las regularidades observadas en la conducta traductora dentro de una determinada situación sociocultural<sup>187</sup>, noción que desde entonces ha venido influyendo en gran parte del trabajo realizado<sup>188</sup>.

El trabajo de Toury (inscrito bajo la etiqueta de los *Estudios descriptivos sobre la traducción – Descriptive Translation Studies*) deriva de los planteamientos de la escuela

---

<sup>186</sup> No podemos ignorar trabajos como el de Fawcett (2003), quien, a partir de los resultados de su estudio, reivindica la necesidad de no obviar que, en traducción audiovisual, al igual que en otras variedades traductorales, hay espacio para la aleatoriedad humana, oponiéndose así a aquellos que defienden el concepto de la *invisibilidad* del traductor como clave en la práctica traductora occidental.

<sup>187</sup> Véase, por ejemplo, Toury (1978, 1980 y 1995).

<sup>188</sup> La publicación periódica *Target* (editada por Toury) ha venido recogiendo una selección de tales investigaciones.

de la manipulación (de los que nos hemos ocupado en el punto 2.2.1.)<sup>189</sup>. Como Baker (1998: 163) recoge, el interés de Toury (inspirándose en el trabajo de Even-Zohar) reside principalmente en realizar afirmaciones acerca de aquello en lo que la conducta traductora consiste, y no sobre aquello en lo que ésta debería consistir; en otras palabras, describir, no prescribir. Con el fin de que dichas afirmaciones se muestren de manera sistemática y de que no constituyan una selección aleatoria de observaciones, éstas deberán mostrarse en forma de generalizaciones que sean aplicables a una clase o subclase particular de fenómenos y que se puedan testar intersubjetivamente (es decir, objetivamente entre varios sujetos). La noción de norma, pues, proporciona a Toury una categoría descriptiva que le permite realizar esas afirmaciones no-aleatorias y verificables sobre tipos de comportamientos traductores.

Con objeto de entender la noción que nos ocupa, se hace necesario considerar el lugar en el que Toury ubica las normas. Para el autor (1995: 54), las restricciones socioculturales se han descrito a lo largo de una escala en uno de cuyos polos encontramos *reglas* generales y relativamente absolutas, mientras que en el otro hallamos *idiosincrasias* puras. En el amplio espacio comprendido entre ambos extremos se sitúan una serie de factores intersubjetivos que comúnmente se designan como *normas*, que a su vez forman un *continuo* a lo largo de la escala, siendo difusos los bordes existentes entre los distintos tipos de restricciones. Partiendo de este planteamiento, podemos entender las reglas como normas más objetivas y las idiosincrasias como normas más subjetivas.

Como Baker (1998: 164) o Hermans (1999: 75) señalan, lo que hace Toury, básicamente, es recoger el conocido dualismo *langue* frente a *parole* (en términos de Saussure, 1922) o *competence* frente a *performance* (en términos de Chomsky, 1965) e introducir un nivel intermedio que le permita investigar aquello que es típico, y no sólo aquello que es o que puede ser. Es decir, las normas operan a un nivel intermedio entre la competencia (*competence*) y la actuación (*performance*), donde *competencia* se refiere al conjunto de opciones que el traductor tiene a su disposición en un determinado

---

<sup>189</sup> Nos parece oportuna en este punto la afirmación de Hermans (1999) de que no existe necesariamente una conexión entre la teoría del polisistema (la escuela de la manipulación), por un lado, y los estudios descriptivos o empíricos sobre la traducción o ver la traducción como una manipulación o como una práctica cultural, por otro. El autor expresa que es posible estudiar la traducción siguiendo los planteamientos expuestos en su obra y no topar jamás con un solo sistema. Dice, además, que es posible trabajar con dicha teoría sin estudiar ninguna traducción. Para el autor, los sistemas carecen de estatus ontológico y sólo existen en la teoría de los sistemas.

contexto y *actuación* al subconjunto de opciones que el traductor verdaderamente selecciona en la vida real. En este marco, las normas constituirían un nuevo subconjunto de opciones por las que el traductor se decanta de forma regular en un determinado contexto sociohistórico.

Ya en el punto 2.3. apuntábamos la idea de que el concepto de *norma* no es exclusivo de los estudios descriptivos y de que se trata de una noción común en el campo general de las ciencias humanas y sociales. Quisiéramos también insistir en que, pese a lo que el término *normas* podría sugerir, en este estudio las entendemos (al igual que Toury) no como un conjunto de opciones de índole prescriptiva, sino como una categoría para el análisis descriptivo. En el marco de la traducción, por otro lado, el autor considera que el concepto de *conducta gobernada por normas* se aplica a todo tipo de traducción, no sólo a la literaria, a la filosófica o la bíblica (1995: 57), afirmación que justifica nuestra aplicación del concepto al ámbito de la traducción audiovisual.

#### *Las normas en la comunidad*

Las normas, lógicamente, no surgen de la nada. Según escribe Toury (1995: 55), los individuos adquirimos normas durante el proceso de socialización, proceso que, por otro lado, no está exento de sanciones<sup>190</sup>. En el seno de una comunidad, las normas sirven también como criterios según los cuales evaluamos instancias reales de comportamiento. Es obvio, añade el autor, que asumir la existencia de normas sólo tiene sentido en aquellas situaciones en las que son posibles diferentes tipos de comportamientos (la traducción es un caso claro), dándose además la condición de que la selección entre ellas no sea aleatoria. Así, siempre y cuando una norma sea realmente activa y efectiva, podremos distinguir una regularidad de conducta ante situaciones recurrentes del mismo tipo. En el marco de la traducción, pues, las normas serán las soluciones que los traductores seleccionan de forma regular en un determinado contexto sociohistórico (Baker, 1998: 164).

Toury (1995: 55-56) entiende las normas como elementos clave en el establecimiento y mantenimiento del orden social y expresa que, de no existir éstas, se produciría una variación libre extrema, ya que todas las decisiones se tomarían de forma

---

<sup>190</sup> Véase el apartado sobre *cultura y humor* del punto 3.2.2.1.



individual. Ello no significa que no sea posible encontrar una conducta que no se ciña a las normas vigentes (*non-normative behaviour*). Efectivamente, como Hermans señala, el hecho de no cumplir con una norma en casos particulares no invalida dicha norma (1991: 162). Ahora bien, Toury advierte, optar por un tipo de conducta que se desvíe de la norma en vigor supondrá normalmente el pago de un precio (1995: 55)<sup>191</sup>. Dicho precio, prosigue el autor, puede ser tan bajo como la mera necesidad de someter el producto final a una revisión, o tan grave que llegue a afectar al prestigio del traductor, posibilidad por la que en la práctica real la conducta no-normativa suele ser una excepción. Por otro lado, no hay que obviar que cuando consideramos en retrospectiva ciertas actuaciones de este tipo podemos comprobar que algunas han llegado a implementar cambios en el sistema, por lo que su estudio constituye también un interesante campo (1995: 64).

#### *Características de las normas*

Toury (1995: 61-63) no niega la importancia de la dificultad que rodea a la detección de las normas de traducción, que básicamente reside en dos rasgos inherentes a la noción de *norma* y, por tanto, no exclusivos de los Estudios sobre la Traducción, que son su *especificidad sociocultural* y su *inestabilidad*. Por un lado, una norma no necesariamente afecta a todos los sectores de una sociedad. De forma similar, tampoco será indefectiblemente de aplicación entre culturas<sup>192</sup>. Por otra parte, las normas son entidades inestables y cambiantes por naturaleza<sup>193</sup>. En ocasiones, las normas cambian

---

<sup>191</sup> En este sentido se pronuncia también Göhring (1978: 10) cuando argumenta que “in intercultural encounters the individual is free either to conform to the behaviour patterns accepted in the other culture or to bear the consequences of behaviour that is contrary to cultural expectations”. Partiendo de estas consideraciones, podemos entender, como hace Chesterman (1997), que las normas pueden actuar como restricciones (*constraints*), dado que, si entendemos que delimitan el alcance de lo que es o no aceptable, limitan la libertad de acción. Lefevere (1992a) distingue cinco restricciones que determinan el modo en el que los traductores (especialmente los literarios) trabajan: el mecenazgo (*patronage*), la poética (*poetics*), el universo del discurso, las lenguas origen y meta y la ideología del traductor. Chesterman (1997) argumenta que, de las cinco restricciones enumeradas por Lefevere, sólo la relativa a las dos lenguas parece exclusiva de la traducción (o del *rewriting*, según el autor), estando las otras presentes en cualquier otra forma de escritura, ya sea una traducción o no.

<sup>192</sup> Respecto a la conexión entre normas y cultura, Hermans (1999: 95) entiende que “the normative apparatus which governs the selection, production and reception of translation, together with the way translation is conceptualized at certain moments, provides us with an index of cultural self-definition”.

<sup>193</sup> Algo de esperar si las consideramos como parte de un sistema cultural (véase punto 3.2.2.1., donde describiremos la naturaleza dinámica de las culturas). Por otra parte, como señala Díaz Cintas (en prensa), “El carácter cambiante y evolutivo de las normas nos libera de los principios prescriptivos y autoritarios que han caracterizado los postulados de corrientes teóricas precedentes”.

de manera rápida; en otras, se muestran más duraderas, con lo que el proceso de cambio se alarga. De hecho, no es extraño encontrar en una sociedad tres tipos de normas compitiendo entre ellas. En primer lugar, las normas que dominan el centro del sistema y, por consiguiente, la conducta traductora del grupo dominante (el que los anglosajones denominan *mainstream*). Después están los restos de normas anteriores. Finalmente, los rudimentos de otras nuevas suspendidas en la periferia. Por esta razón, el autor justifica que, en traducción, podamos hablar de conductas modernas (o a la moda), anticuadas o progresistas.

Aludiendo a Mukařovský (1970 [1936]), Hermans (1999: 75) menciona un aspecto de las normas que de alguna manera podemos relacionar con el carácter dinámico del que hemos hablado en el párrafo anterior. En concreto, el autor dice que “different spectators or readers may evaluate the same work differently by projecting on it certain norms rather than others – and not necessarily the ones initially observed by the author or artist”. A partir de esto, presumimos que la proyección de distintas normas sobre una determinada traducción por parte de distintos receptores puede tener un efecto similar al que comentaremos en el punto **4.3.1.** cuando nos ocupemos de las diferentes interpretaciones que un texto puede tener dependiendo del distinto conocimiento previo del mundo que los diversos receptores posean.

Según relata Hermans (1999: 80), el término *norma* se refiere tanto a una regularidad de conducta (es decir, a un patrón recurrente) como al mecanismo subyacente que da cuenta de esta regularidad. Dicho mecanismo es una entidad psicológica y social que media entre el individuo y el colectivo, entre las intenciones, elecciones y acciones individuales y las creencias, valores y preferencias colectivas. Las normas guardan relación con la interacción entre personas, sobre todo con el grado de coordinación necesario para la coexistencia continuada y más o menos armónica entre los miembros de un grupo. Las normas cumplen una función social reguladora debido a que contribuyen a la estabilidad de las relaciones interpersonales al reducir la incertidumbre, puesto que permiten predecir la conducta generalizando a partir de la experiencia pasada y realizando proyecciones respecto a futuras situaciones similares. Es precisamente ese carácter predictivo de las normas el que, a nuestro entender, otorga poder de predicción a los resultados del presente estudio.

De modo similar, Hermans (1999: 72) entiende la traducción como acción social, y llega a afirmar que “Translators never ‘just translate’” (1999: 96). Para el autor,

aprender a traducir conlleva un proceso de socialización, ya que significa aprender a manejar (y quizás a manipular) las normas de traducción. En este marco social podemos entender que una comunidad adopte ciertas normas distintas a las de otro grupo. Consecuentemente, la noción de lo *correcto* (en términos de conducta, uso lingüístico o traducción) constituye un constructo social, cultural e ideológico, con lo que la *corrección* en traducción es un concepto relativo desde el punto de vista lingüístico, social, político e ideológico (1999: 83-85). Ahora bien, prosigue el autor (1999: 95), dado que la noción de *corrección* que se deriva a partir de las normas posee una naturaleza cultural, sí que es posible afirmar que una traducción correcta será aquella que responda a las expectativas sobre lo que ha de ser una buena traducción (enlazamos este particular con lo expuesto en el apartado sobre *equivalencia* del punto **1.2.7**).

Según señala Baker (1998: 165), el concepto de *norma* otorga prioridad al texto meta y, como apunta Hermans (1995: 217)<sup>194</sup>, ha reemplazado de forma efectiva al concepto de *equivalencia* como término operativo en los Estudios sobre la Traducción<sup>195</sup>. No entraremos a valorar la validez generalizadora de esta última afirmación, si bien sí que la aplicaremos a nuestro estudio. Por otra parte, el concepto de *norma* asume que el objeto principal de análisis en los Estudios sobre la Traducción no es una traducción individual, sino un corpus coherente de textos traducidos (Baker, 1993: 240<sup>196</sup>) y eso, precisamente, es lo que nos proponemos hacer en este trabajo<sup>197</sup>.

Por último, respecto al estudio de las normas de traducción, Toury (1995: 65) sugiere que las normas no son directamente observables (son abstracciones) y que sólo los productos se encuentran disponibles, habiendo dos fuentes principales a partir de las cuales reconstruir las normas:

- Fuentes textuales: los mismos textos traducidos para cualquier tipo de norma (esta será la fuente principal a partir de la que identificaremos tendencias de

---

<sup>194</sup> Pese a que, como Hermans (1999) comenta, Toury haga uso del término *equivalencia* para referirse a la relación entre la traducción y su origen, que viene determinada por las normas ya que éstas gobiernan las elecciones que realiza el traductor.

<sup>195</sup> Esta es una cuestión que ya introducíamos en el punto **1.2.2**, y, sobre todo, en el **1.2.7**.

<sup>196</sup> Sobre metodología de comparación de corpus, véase también, por ejemplo, Kenny (2001).

<sup>197</sup> Cattrysse (1994: 47), por ejemplo, también se manifiesta en este sentido cuando dice que “A [polysystem] approach starts from the premise that the individual can *only* be analysed on the background of the non-individual. It is only after having studied the common characteristics of a group of film adaptations that one is able to determine what is special or typical of one particular film adaptation or one particular author”.

traducción audiovisual en el presente estudio) o los inventarios analíticos de traducción para diversas normas preliminares.

- Fuentes extratextuales: formulaciones semiteóricas o críticas, como teorías prescriptivas de traducción, declaraciones de los traductores, editores, o de cualquier otra persona relacionada con la actividad, valoraciones críticas de traducciones individuales, la actividad de un traductor o de una escuela de traductores, etc. Si bien su papel es secundario en nuestro estudio, también nos apoyamos en alguna de estas fuentes, como, por ejemplo, en declaraciones de los traductores.

El hecho de que las normas constituyan abstracciones parece plantear dudas respecto a cómo ofrecer clasificaciones de las mismas<sup>198</sup>. En este sentido, Hermans (1999: 85) coincide con Toury en la imposibilidad de observar las normas de forma directa. Para el autor, la formulación de una norma y la propia norma son dos cosas distintas. Dicho de otro modo, trazar regularidades en distintos textos y entenderlas como el resultado de las decisiones y elecciones de un traductor no nos dice por qué se tomaron dichas decisiones y elecciones. Por su parte, Nord (1991b: 103-105) coincide en que las normas (la autora habla de *convenciones*) no están formuladas de forma explícita. Por ello, la autora propone algunas fuentes que considera más o menos útiles para localizar dónde (y cómo) operan: (1) el análisis de traducciones existentes (algo que nosotros hacemos en el presente trabajo), (2) la crítica de traducciones, (3) planteamientos teóricos (a los que también acudimos), (4) las opiniones de los usuarios (como usuarios que somos, tenemos nuestra opinión, así como la expresada en diferentes páginas web, críticas de cine y televisión, etc.) y (5) la comparación multilingüe de traducciones (que no descartamos realizar en el futuro<sup>199</sup>).

---

<sup>198</sup> Brownlie (1999) centra su trabajo en una serie de métodos para investigar normas de traducción, basándose en la idea de que existe una relación entre el método investigador y la definición de norma de la que se parta.

<sup>199</sup> En el ámbito nacional, las distintas fuentes consultadas nos han afirmado que *Los Simpson* no se ha doblado a otras lenguas como el gallego o el euskera. Sí que tenemos constancia de que se ha hecho al catalán. Según parece (dado que Antena 3, pese a nuestro requerimiento a través de su servicio de atención al espectador, no nos ha confirmado este dato ni facilitado información alguna al respecto), los episodios doblados a esta lengua se emitieron en las desconexiones territoriales para Cataluña que Antena 3 realiza (la confirmación por parte de TV3 de que jamás ha emitido la serie parece reforzar esta tesis). En cualquier caso, una comparación de las traducciones a dicha lengua y al castellano podría suponer un interesante proyecto de investigación.

Pese a lo dicho por Hermans y Nord, intentaremos formular tendencias y encontrar una explicación pragmática y cultural que pueda justificar su uso y presencia en *Los Simpson*. Por todo ello, asumiremos las *normas* como una categoría válida para el análisis descriptivo de la traducción audiovisual.

### 2.3.2. Clases de normas de traducción

El paradigma normativo establece una teoría emergente que, en el presente estadio, aún no está consolidada. Por ello, además de porque éste no es un estudio de carácter puramente teórico, no es nuestra pretensión realizar una descripción teórica de los conceptos de *convención (convention)*, *norma (norm)*, *regla (rule)* o *ley (law)*<sup>200</sup>. Para nuestros propósitos, será suficiente con explicar algunos conceptos que nos ayuden a comprender los resultados que ofreceremos. En un afán de evitar ser endogámicos, distinguiremos en primer lugar las clases de normas de traducción propuestas por Toury (el precursor), para seguidamente repasar las formuladas por otros autores y finalizar con las normas que se han sugerido desde el ámbito de la traducción audiovisual<sup>201</sup>.

#### 2.3.2.1. Las normas de Toury

Toury (1995: 56-61) distingue tres tipos de normas de traducción, que son las que determinan el tipo y el alcance de la equivalencia que las traducciones manifiestan:

---

<sup>200</sup> Para tal fin, remitimos al lector a trabajos como los de, por ejemplo, Hermans (1999) y Karamitroglou (2000). En el presente trabajo, bastará recoger las siguientes definiciones: (1) “conventions are regularities in action, or in action and belief, which are arbitrary but perpetuate themselves because they serve some common interest” (Lewis, en Fokkema, 1989: 4), (2) “If a convention has served its purpose sufficiently well for long enough, the expectation, on all sides, that a certain course of action will be adopted in a certain type of situation may grow beyond a mere preference and acquire a binding character. At that point we can begin to speak of norms [which] can be understood as stronger, prescriptive versions of social conventions. Like conventions, norms derive their legitimacy from shared knowledge, mutual expectation and acceptance, and the fact that, on the individual level, they are largely internalized. There are many social, moral and artistic norms and conventions that we constantly observe while hardly being aware of them, from the way we queue at the bus stop to table manners and answering the telephone” (Hermans, 1999: 81), (3) “Strong norms are strongly felt to be appropriate, or backed up by strong sanctions, often spelled out explicitly. At that point it might be better to speak of a ‘rule’ [...] term [which] is used here as meaning a strong, institutionalized norm, often issued by an identifiable authority armed with the power to impose sanctions for non-compliance. Here we recognize the hierarchical power structures of most social and socio-cultural systems” (Hermans, 1999: 82) y (4) “We can gloss ‘law’ [...] as ‘observable behavioural regularity’” (Chesterman, 1997: 71) o, como recoge Hermans (1999: 94), “For [Chesterman] the behavioural ‘laws’ of translation can be read as hypotheses to be tested”.

<sup>201</sup> Trabajos como el de Diriker (1999) aplican el enfoque normativo al campo de la interpretación.

1. La *norma inicial* (*initial norm*). Esta norma tiene que ver con la elección básica entre la adhesión a los requerimientos y normas del texto origen o a los del texto meta. En el primero de los casos, la traducción tenderá a subscribirse bajo las normas del texto origen y, a través de ellas, a las normas de la lengua y de la cultura origen (*traducción adecuada*). Si, por el contrario, optamos por la segunda opción, los sistemas de normas de la cultura meta se ponen en movimiento, y los cambios con respecto al texto origen serán casi inevitables (*traducción aceptable*). En otros términos, la norma inicial constituye la orientación bien hacia el sistema origen, bien hacia el sistema meta, teniendo en cuenta que existe un continuo entre ambas orientaciones<sup>202</sup>. Por otra parte, entendemos que es posible conectar esta norma inicial con las nociones de extranjerización (adecuación) y de familiarización (aceptabilidad) de las que nos ocupamos en el punto **1.2.6.**<sup>203</sup>
2. Las *normas preliminares* (*preliminary norms*). Estas normas tienen que ver con dos tipos de consideraciones a menudo conectadas entre ellas. Por un lado, la existencia de una política de traducción, entendida como aquellos factores que gobiernan la elección de qué textos o qué tipos de textos se van a importar a través de su traducción a una lengua (y cultura) particular en un momento determinado. Dicha política existirá siempre y cuando dicha elección no sea aleatoria. Por otro lado, existen unas consideraciones que afectan al grado de tolerancia existente con respecto a la traducción indirecta (es decir, a la traducción de una traducción).
3. Las *normas operacionales* (*operational norms*). Son normas que dirigen las decisiones que se toman durante el mismo acto de traducción, gobernando aquello que probablemente permanecerá invariable y aquello que variará. Estas normas se dividen a su vez en dos subgrupos:

---

<sup>202</sup> Agost (2001) estudia la relación entre el seguimiento de determinadas normas y traducciones de un mismo original que se sitúan en distintos puntos entre los polos de *adecuación* y *aceptabilidad*. Por su parte, Zlateva (1990) sostiene que estos dos polos no necesariamente suponen los extremos de un continuo, y apunta que una traducción puede ser adecuada y aceptable de manera simultánea. En este sentido, Díaz Cintas (1997 y en prensa) aboga por una concepción más funcional de la *adecuación* que permita la consideración del concepto de *error*.

<sup>203</sup> Nord (1991b) considera que la traducción implica dos juegos de normas: las de la cultura origen y las de la cultura meta. La autora sugiere que la prioridad que se le conceda a uno u otro juego en un determinado proceso de traducción responderá, a su vez, a unas determinadas normas (las normas para la traducción).

- a. Las *normas matriciales* (*matricial norms*), que gobiernan la existencia del material de la lengua meta correspondiente que se pretende para sustituir al material de la lengua origen, su ubicación en el texto y la segmentación textual (pueden producirse omisiones, adiciones o cambios de ubicación de segmentos).
- b. Las *normas lingüístico-textuales* (*textual-linguistic norms*), que gobiernan la selección del material para formular el texto meta o con el que reemplazar el material textual y lingüístico original.

### 2.3.2.2. *Crítica al modelo de Toury y otras propuestas*

#### *Crítica*

No podemos obviar que algunos planteamientos de Toury no han escapado a la crítica. No es nuestra intención realizar una revisión de todas las estimaciones escritas sobre la obra de Toury, ya que no lo consideramos necesario para nuestro planteamiento. Tan sólo daremos muestra de, en primer lugar, algunas de las apreciaciones de uno de los autores que han tratado de ir un poco más allá de lo postulado por el autor israelí (Hermans), por coincidir en líneas generales con dichas valoraciones. Tras ello, nos haremos también eco de las consideraciones más recientes de otro de los autores que han detectado aspectos criticables en este modelo (Díaz Cintas).

Según Hermans (1999: 76-77, 79-80), el aspecto más problemático tanto conceptual como terminológicamente de la teoría de Toury lo constituyen las nociones excluyentes de *adecuación* frente a *aceptabilidad* comprendidas en la norma inicial. Hermans propone como alternativa la sustitución de la oposición *acceptable* frente a *adecuado* por la de *orientado hacia el sistema meta* (*target-oriented*) frente a *orientado hacia el sistema origen* (*source-oriented*). Sobre esto último, precisamos que, desde nuestro punto de vista, en lugar de hablar de oposición absoluta, nos parece más acertado hablar de dos extremos de un continuo.

Hermans concreta que sería incluso mejor no concebir la norma inicial como una elección forzosa entre sólo dos polos, sino como una norma en la que confluyen factores

múltiples como, por ejemplo, la visión que se tenga del texto origen, si dicho texto u otros similares se han traducido con anterioridad, si la traducción se hace para su importación o exportación, de qué lengua es nativa la persona que se encarga de llevarla a cabo o para qué audiencia o con qué propósito se realiza (información que constituiría un completo encargo de traducción<sup>204</sup>).

En definitiva, Hermans, con un innegable trasfondo funcionalista, pone de manifiesto una serie de aspectos que han de ser, a nuestro juicio, considerados a la hora de trabajar con normas de traducción. Como bien dice el autor, si consideramos la traducción como una actividad sociocultural, tratar de conceptualizarla en términos de una elección a lo largo de un único eje carece de mucho sentido.

Un aspecto más que Hermans critica es que Toury no haya explorado con mayor profundidad el lado teórico de las normas de traducción, puesto que en la práctica Toury enfoca la cuestión desde el punto de vista del traductor y concibe las normas como restricciones (*constraints*), ignorando su papel como plantillas (*templates*) que ofrecen soluciones preelaboradas (*ready-made solutions*) a ciertos tipos de problemas. Dicho de otro modo, Hermans (1999: 88) entiende que, cuando un traductor se decanta por una determinada opción, realiza una elección a partir de un inventario de soluciones disponibles. Elegir una opción significa excluir las alternativas, si bien éstas permanecen latentes como almacén de posibilidades futuras. Esta visión, nos parece, justifica los estudios que, como este, anhelan identificar una serie de tendencias o de normas de traducción (audiovisual) que contribuyan al avance de la disciplina.

Además de en Hermans, encontramos otra fuente crítica en Díaz Cintas (en prensa), quien evidencia una serie de limitaciones del concepto de *norma* como, por ejemplo: (1) que el carácter cambiante de las normas, si bien facilita su análisis en textos de épocas pasadas, dificulta tal labor en textos actuales, precisamente por ese cambio constante, ante lo que el autor propone sustraer prioridad a la dimensión histórica; (2) que su aplicación parece producir mejores resultados cuando se analiza de modo contrastivo varios filmes en lugar de uno solo, algo que a su vez se traduce en investigaciones ingentes que pueden requerir una labor de equipo, restando protagonismo a la actividad investigadora individual; o (3) el peligro de generalización que supone el deseo de identificar normas que han actuado durante un periodo demasiado extenso y la posibilidad de que siempre se puedan cuestionar tales conclusiones generales al tratarse

---

<sup>204</sup> Véase punto 1.2.7.



de un concepto que, llevado a sus extremos, podría equiparar el nivel normativo con el individual, es decir, cada norma con una realización por persona. Frente a este último obstáculo, Díaz Cintas sugiere restar expectativas y amplitud a las normas mediante su búsqueda en corpora más homogéneos y abarcables, tarea para la que la traducción audiovisual resulta ideal. Pensemos que, como nos recuerda el autor, en este ámbito las normas pueden venir aplicadas no por los traductores de manera individual, sino por otros agentes como los estudios, las distribuidoras, los directores de doblaje y ajustadores, etc., algo que, *a priori*, parece facilitar la observación de regularidades normativas si centramos el análisis en, por ejemplo, los productos comercializados por una determinada cadena de televisión. El autor nos proporciona así una justificación añadida a nuestro propósito en la presente tesis.

Ahora bien, Díaz Cintas entiende las anteriores como objeciones menores que no han de menoscabar la importancia del concepto que nos ocupa. Como el autor refleja, el éxito del concepto de *norma* reside en el hecho de que proporciona un objetivo claro al investigador y le dirige hacia lo que tiene que encontrar. El objetivo, pues, queda claro, y se evita caer en una búsqueda errática. Más que pretender evaluar la equivalencia de dos textos traducidos, la importancia radica en poner de manifiesto las razones por las que se ha llegado a la misma y el significado que ello supone en el marco sociocultural en que se ha llevado a cabo la traducción.

### *Otras propuestas*

A continuación, recogemos algunas de las propuestas que han tratado de completar los posibles vacíos dejados por el planteamiento de Toury (ya que éste no va más allá del nivel microtextual<sup>205</sup>) y que, por otra parte, reflejan la falta de unanimidad respecto a esta cuestión.

Como resume Baker (1998: 164-165), en los últimos años una serie de autores han tratado de explorar algunos de los aspectos teóricos de la noción de *norma*, distinguiendo primero entre *normas* y *convenciones* (la diferencia entre norma y convención es que la segunda no tiene carácter obligatorio y tan sólo expresa una preferencia) y después entre *normas constitutivas* (*constitutive norms*) y *normas*

---

<sup>205</sup> Pensamos que se puede y que se debe ir más allá, siendo quizá el límite el *contexto de cultura* (véase Marco, 2003, así como el punto 3.2.2.2.).

*reguladoras (regulatory norms)*<sup>206</sup> (las primeras conciernen a aquello que se acepta o no como traducción y las segundas al tipo de equivalencia por el que traductor opta o que consigue).

Por su parte, Chesterman (1997: 64-70) hila aún más fino y distingue entre las *normas de expectativa (expectancy norms)* o *de producto*, que reflejan las expectativas que los receptores de una traducción tienen con respecto a cómo debe ser una traducción, y, a un nivel inferior, las *normas profesionales (professional norms)*, *de proceso* o *de producción*, que gobiernan los métodos y las estrategias del proceso traductor.

El enfoque de Chesterman es, al igual que el Toury, descriptivo. Según argumenta Hermans (1999: 77), la propuesta de Chesterman se hace eco de normas de traducción sociales, éticas y técnicas. Las normas sociales regulan la coordinación interpersonal. Respecto a las normas éticas a las que los traductores aparentemente se suscriben, el autor destaca el deseo de los mismos de mantener los valores de claridad, verdad, confianza y entendimiento (Chesterman, 1997: 175-186). Como bien señala Hermans (1999: 77), se podría argumentar que los conceptos citados resultan pertinentes a la mayoría de las interacciones comunicativas entre las personas y que, por tanto, no son específicos de la traducción. Sin embargo, aclara Hermans (1999: 77), Chesterman relaciona también cada uno de estos cuatro valores con su categoría central de *normas técnicas*, categoría en la que, a su vez, el autor incluye las normas de *producto* y las de *proceso*. Veamos estas dos últimas de forma algo más detallada:

- Como antes comentábamos, las *normas de producto (product o expectancy norms)*, reflejan “the expectations of readers of a translation [...] concerning what a translation [...] should be like” (Chesterman, 1997: 64). Se trata de expectativas gobernadas por la tradición traductora predominante, por la forma de otros textos del mismo género y por otros factores de índole ideológica o política. Estas normas son las que finalmente determinan qué constituye una traducción, es decir, aquello que una determinada comunidad aceptará como tal (Chesterman, 1997: 64). En este sentido, Hermans (1991: 166) expresa que “when translators do what is expected of them, they will be seen to have done well”, lo que nos induce a pensar que, en el caso de los productos audiovisuales

<sup>206</sup> Véase, por ejemplo, Chesterman (1993), Hermans (1991, 1993 y 1996) y Nord (1991a y 1997a).

humorísticos, lo que se espera del traductor es un producto que resulte cómico, con lo que su labor será apreciada si consigue tal fin. En este mismo orden de cosas, el autor (1999: 78) señala que estas normas podrían considerarse como *normas constitutivas*, ya que si los traductores se atienen a ellas, sus productos serán clasificados como traducciones, y, en caso contrario, como alguna otra cosa (una adaptación, una paráfrasis, una parodia, etc.).

- Recogíamos también antes que las *normas de proceso* (*process, production* o *professional norms*) operan a un nivel inferior al de las de producto y que son las regulan el proceso de traducción. Son normas que, típicamente, surgen del mundo de los traductores profesionales y acreditados, cuyo comportamiento se considera que establece normas (Chesterman, 1997: 67). Inicialmente, Chesterman (1997: 67-70) distingue tres tipos de normas de proceso (*accountability, communication* y *relation*), para, posteriormente (Chesterman y Wagner, 2002: 92-93), formularlas de modo que sean aplicables al producto y recoger una cuarta (*acceptability*):
  - La *norma de responsabilidad* (*accountability norm*) es de naturaleza ética y asume que los traductores deben lealtad (*loyalty*) al escritor original, a la persona que realiza el encargo de traducción, a ellos mismos y a sus clientes o lectores potenciales<sup>207</sup>. En definitiva, se trata de una norma que aboga por la profesionalidad y el buen hacer del traductor.
  - La *norma de comunicación* (*communication norm*) es de carácter social y estipula que los traductores deberían actuar de manera tal que optimizara la comunicación entre todas las partes involucradas; es decir, “Translators should [...] not try to make the reader’s job more difficult” (Chesterman y Wagner, 2002: 93). En la práctica, se trata de una norma que conecta con las máximas de Grice y que, como Chesterman reconoce, no es (junto con la norma de responsabilidad) específica de la traducción (1997: 58, 69), algo que no ocurre con la siguiente norma.

---

<sup>207</sup> Este es un aspecto que también Nord (1991b) ha tratado y que Popovič (1970) anticipó. Por otro lado, en el punto 1.2.7. tratamos la noción de *lealtad*.

- La *norma de relación* (*relation norm*) insta al traductor a asegurarse de que “an appropriate relation of relevant similarity is established and maintained between the source text and the target text” (1997: 69). Es aquí donde cobran importancia aspectos como el tipo de texto, los deseos de la persona que realiza el encargo de traducción, las intenciones del escritor original y las supuestas necesidades de los lectores potenciales (1997: 69). Respecto a la similitud relevante (*relevant similarity*) a la que alude el autor y que se pretende, ésta puede ser formal (como en el caso de un contrato legal), o estilística (como en el caso de un texto literario), o semántica (como en el caso de un artículo científico), o un asunto de efectos (como en el caso de un folleto turístico o de un anuncio), etc.
- La *norma de aceptabilidad* (*acceptability norm*) establece que “a good translation is one that fits closely enough into the appropriate family of target-language texts, to which it is destined to belong” (Chesterman y Wagner, 2002: 92). Si la traducción encaja de forma apropiada, satisfará las expectativas de los lectores (quienes no son siempre conscientes de dichas expectativas) respecto a lo que, bajo determinadas condiciones, debe ser una traducción.

Chesterman y Wagner (2002: 93) señalan que los dos primeros tipos reflejan relaciones entre personas, mientras que los dos últimos reflejan relaciones entre textos (intertextuales). Por otra parte, según Chesterman (1997: 79), sólo la norma de relación es realmente exclusiva de la traducción, puesto que las otras son aplicables a todos los modos de comunicación.

En opinión de Hermans (1999: 79), las normas de Chesterman cubren una área más amplia que las de Toury. Sin embargo, Hermans señala también que la distinción que Chesterman realiza entre las normas de producto y la norma de relación resulta vaga. Por ello alude a Nord (1991b), quien ofrece una distinción más clara. La autora habla de *normas* (o *convenciones*, según su terminología<sup>208</sup>) *constitutivas* (*constitutive*) y *reguladoras* (*regulatory*)<sup>209</sup>:

---

<sup>208</sup> Para ser exactos, Nord (1991b: 96) habla de reglas (*rules*: “social regularities [...] set up by a kind of legislative power and imposed on those subject to this power under threat of punishment”), normas (*norms*: “social regularities [...] fixed by the members of certain groups within the framework of the

- Respecto a las *constitutivas*, Nord considera que éstas “determine what a particular culture community accepts as a *translation* (as opposed to an *adaptation* or *version* or other form of intercultural text transfer)”. La suma total de estas convenciones constituye “the general concept of translation prevailing in a particular culture community, i.e. what the users of translations expect from a text which is pragmatically marked as a translation” (1991b: 100). Dicho de otro modo, estas convenciones dan forma al concepto de equivalencia traductora que una determinada sociedad aplique (véase el apartado sobre *equivalencia* del punto 1.2.7.).
- Por otra parte, están las *reguladoras*, que gobiernan “the generally accepted forms of handling certain translation problems below the text rank” (1991b: 100). Como Hermans (1999: 79) indica, estas normas son útiles a la hora de determinar qué criterio usan los lectores o los críticos para evaluar las traducciones.

Aparte de estas dos convenciones, en un trabajo posterior de Nord (1997a) encontramos una propuesta ampliada. Nord (quien, como vemos, describe las *convenciones* como regularidades sociales formuladas de manera tácita, no obligatorias y basadas en el conocimiento común y “on the expectation of what others expect you to expect them (etc.) to do in a certain situation”, 1991b: 96), considera el papel que juegan las convenciones en los enfoques funcionalistas de la traducción<sup>210</sup>. La autora (1997a: 53) comenta que, en el marco de la teoría del escopo, Reiss y Vermeer se limitan a las convenciones de género<sup>211</sup>. Sin embargo, entiende que hay más tipos de convenciones que han de considerarse en el marco de la traducción funcional (1997a: 53-59):

- Las *convenciones de género* (*genre conventions*) son el resultado de la estandarización de prácticas comunicativas. A medida que ciertos tipos de

---

existing rules”) y convenciones (*conventions*: “specific realizations of norms”). Para nuestros propósitos, sin embargo, será suficiente con tratar la cuestión de las normas del modo en el que lo venimos haciendo, sin incurrir en mayores precisiones terminológicas.

<sup>209</sup> El planteamiento de Nord deriva, a su vez, de la teoría de los actos de habla de Searle (1969), concretamente por analogía con sus *reglas constitutivas* y *reguladoras*.

<sup>210</sup> Véase punto 1.2.7.

<sup>211</sup> Los siguientes son algunos trabajos centrados en el estudio de las convenciones de género: Kussmaul (1995), Snell-Hornby (1988), Mauranen (1993) y Nord (1993 y 1995).

textos se usan de manera repetida en ciertas situaciones con más o menos la misma función o funciones (como ocurre con los textos de *Los Simpson*), dichos textos adquieren formas convencionales que incluso se elevan en ocasiones al estatus de normas sociales<sup>212</sup>. De esta forma, las normas y las convenciones de género juegan un papel importante tanto en la producción como en la recepción de textos, puesto que, por un lado, el autor debe atenerse a ellas para trasladar sus intenciones comunicativas, y, por otro, los receptores deben inferir dichas intenciones a partir de la forma convencional del texto (en nuestro caso, las intenciones de los creadores de la serie poseen una naturaleza humorística, mientras que los telespectadores así lo entienden a partir del tipo de producto). Estas convenciones poseen un marcado carácter cultural, y es responsabilidad del traductor conocer las convenciones tanto del texto origen como del texto meta, ya que éstas pueden variar<sup>213</sup>.

- Las *convenciones de estilo general* (*general style conventions*) surgen del hecho de que, incluso cuando existen estructuras similares disponibles en las dos lenguas comparadas, a menudo encontramos que hay una diferencia de uso debida a tradiciones y convenciones literarias distintas en lo que concierne a la consideración de lo que constituye un *buen estilo* (1990-91: 237; *apud* Nord, 1997a: 55). La autora añade que el análisis paralelo de dos textos puede revelar que una determinada función gramatical se expresa de modo distinto en el texto origen y en el texto meta, y no sólo en lo concerniente a su forma, sino también a su frecuencia y distribución.
- Las *convenciones de conducta no-verbal* (*conventions of nonverbal behaviour*) responden a la consideración de que las convenciones se pueden observar en cualquier forma de conducta, ya sea verbal, no-verbal (como en el caso de los gestos) o incluso paraverbal (como en el caso de la entonación o de la prosodia)<sup>214</sup>. Nord resalta el hecho de que parecen incluso existir convenciones

---

<sup>212</sup> Reiss y Vermeer (1984) distinguen tres tipos de géneros relevantes al proceso de traducción: simple (como una receta de cocina), complejo (como una novela que incluye una receta de cocina) y complementario (como un resumen o una parodia).

<sup>213</sup> Nord (1997a) incluye también aquí las convenciones respecto a cuestiones formales como, por ejemplo, la numeración de capítulos o la marcación mediante cursiva de neologismos. Por otro lado, esto nos remite a la consideración del traductor como un experto intercultural (véase punto 3.3.2.).

<sup>214</sup> Poyatos (1988) habla de *emblemas* para referirse a gestos propios de una determinada cultura que no necesariamente coinciden con los de otras.

respecto a la representación de la conducta no-verbal y paraverbal en el lenguaje escrito<sup>215</sup>.

- Las *convenciones de traducción (translation behaviour)* obedecen al hecho de que, dado que la traducción es un tipo de conducta comunicativa de pleno derecho, las culturas tienden también a desarrollar convenciones de traducción. Es aquí donde Nord enmarca las convenciones constitutivas y las reguladoras de las que antes nos ocupábamos.

Respecto a estas convenciones y a su papel en el marco de la traducción funcional, Nord (1997a: 57) realiza un comentario que estimamos oportuno plasmar:

Functional translation does not mean that source-culture conventions must be replaced by target-culture conventions in each and every translation. Depending on the translation purpose and type, the translator may opt for reproduction or adaptation. There are also translation tasks where some kinds of conventions have to be reproduced whereas others should be adjusted to target-culture standards.

Finalmente, no quisiéramos olvidar la aportación de Rabadán (1991: 56-57) quien, dentro del grupo de las normas operacionales de Toury, añade las *normas de recepción* las cuales, teniendo en cuenta el tipo de audiencia que se prevé (parte del encargo de traducción), determinan el modo en el que actúa el traductor.

### 2.3.2.3. Normas en traducción audiovisual

Partimos del siguiente comentario de Delabastita (1989: 205):

The translation of film, then, constitutes a typical situation where one can expect *norms* to guide the selection of actual behaviour in each specific historical set of circumstances. As a result of such norms the different possible modes of translation will not all be ‘in free variation’, as some of them will in the given conditions implicitly or explicitly be judged as ‘better’ solutions than the others.

---

<sup>215</sup> Sobre este particular, véase Nord (1997b).

Nos parece productivo considerar la posibilidad de encontrar normas en cualquier modalidad de traducción audiovisual y en la gestión de cualquier material audiovisual (no sólo en la de los filmes). De hecho, no faltan autores que se hayan ya ocupado de buscar normas en el entorno de la traducción audiovisual. En este punto, nos vamos a referir al trabajo de Goris (1991 y 1993) y al de Ballester (2001)<sup>216</sup>, cuyas respectivas propuestas servirán de ilustración de lo hasta el momento planteado al respecto<sup>217</sup>. De dichas propuestas, nos interesan, principalmente, los diferentes tipos de normas que los autores proponen.

Goris se marca como objetivo realizar un estudio descriptivo del doblaje en Francia, con el fin de analizar cómo un sistema meta se apropia de un mensaje internacional (como, por ejemplo, un filme)<sup>218</sup>. Para ello, el autor parte de un corpus compuesto por cinco películas. Tras su análisis, concluye que, en la traducción de los citados filmes, es posible observar la aparición sistemática de tres normas principales con un poder significativo de influencia en el doblaje (1991: 86-118, 127 y 1993: 173-185):

- La estandarización lingüística, consistente en la homogeneización de la versión meta mediante la reducción de los rasgos distintivos del lenguaje oral origen, de las variaciones geográficas y de las marcas idiolectales (*levelling*)<sup>219</sup>.
- La naturalización, consistente en operar sobre la versión meta de forma que se asemeje a una versión origen hecha en la cultura meta. Esta norma afecta sobre todo a las referencias culturales, a la pronunciación, a los signos gráficos y, de manera especial, a la sincronía visual. Nos parece posible encontrar puntos de conexión entre esta norma y una práctica familiarizante.
- La explicitación<sup>220</sup>, consistente en dotar a la versión meta de mayor claridad y precisión que la versión origen, lo que hace que aumente el nivel de redundancia y de coherencia interna del mensaje filmico. Esta norma actúa

<sup>216</sup> Véase, también, Ballester (1999).

<sup>217</sup> También se han escrito trabajos de investigación sobre este asunto (véase Martí Ferriol, 2003, o Roussou, 2003). Por otro lado, el grupo TRACE, compuesto mayoritariamente por investigadores de las Universidades de León, País Vasco y Valladolid, busca normas de traducción audiovisual en el cine traducido de la España franquista (véase, por ejemplo, el trabajo coordinado por Rabadán, 2000).

<sup>218</sup> Si bien el autor (1993) no ignora la posibilidad de aplicar sus resultados a la subtitulación.

<sup>219</sup> Es llamativo el comentario que hace el autor al decir que los diálogos originales ya están hasta cierto punto estandarizados dado que se basan en un guión escrito, lo que podemos conectar con la noción de la *pretendida oralidad* del texto audiovisual de la que nos ocupamos en el punto **1.2.4**.

<sup>220</sup> Esta es una norma cuya aplicación a la traducción para el doblaje había sido discutida por autores como Fodor (1976) por considerarla incompatible con la sincronía. El estudio de Goris, según su propio autor, parece sugerir lo contrario.



principalmente sobre las expresiones equívocas o vagas, los nexos lógicos, las referencias internas y la explicitación textual de las imágenes. Es interesante destacar que a mayor adaptación sociocultural, mayor grado de explicitación.

Además de estas tres normas principales, Goris introduce dos normas secundarias que, dada su aparición menos sistemática, tienen una menor influencia sobre la traducción (1991: 119 y 1993: 185-186):

- El mantenimiento de los nombres y oraciones simples del texto origen.
- La conservación de las características específicas del filme, que están en parte determinadas por el género al que éste pertenece.

Basándose en la propuesta metodológica de Lambert y Delabastita y en la aplicación que de ella hace Goris, Ballester lleva a cabo un estudio contrastivo del guión origen y del traducido para el doblaje de la película estadounidense *Sangre y Arena* (*Blood and Sand*, Rouben Mamoulian, 1941). Como resultado de dicho estudio, la autora establece una serie de normas de traducción, tres principales y una secundaria. Veamos primero las principales (2001: 160-197):

- La autocensura, norma de naturaleza eufemística que pretende, además de censurar o suavizar la versión meta desde el punto de vista moral, religioso e ideológico, mejorar la imagen del torero<sup>221</sup>. Esta norma se aplica mediante tres estrategias: la omisión, la adición y la sustitución de información.
- La naturalización, si bien la autora, al analizar el guión y no la película, se centra en el tratamiento de las palabras extranjeras y de las referencias culturales.
- La explicitación<sup>222</sup>, que en el caso del corpus de Ballester se traduce en la construcción de enunciados más completos desde el punto de vista sintáctico (mediante la supresión de elisiones) y más precisos semánticamente, la sustitución de pronombres y adverbios por nombres, la adición de marcadores

---

<sup>221</sup> Como señala Ballester (2001), los toreros disfrutaban de un cierto halo heroico en la España de la posguerra, algo que no estamos seguros haya cambiado demasiado, al menos en ciertos sectores.

<sup>222</sup> Concepto introducido por Vinay y Darbelnet (1958). Es una norma que Toury (1980) considera un universal de la traducción.

temporales y la introducción de conectores y de enunciados que recojan la intención comunicativa de otros.

Como norma secundaria, Ballester señala la falta de rigor en la expresión en español, que viene dada por numerosos errores sintácticos, ortográficos, de acentuación y de puntuación.

### **2.3.3. Tendencias de traducción**

En el punto 2.3.2. nos hemos ocupado de los diferentes tipos de normas que distintos autores han planteado, tanto desde la perspectiva más general de la traducción como desde la más concreta de la traducción audiovisual. Es ahora momento de realizar una precisión, a la vez que de dilucidar el planteamiento con el que acometemos nuestros objetivos. Dicho planteamiento nos permitirá formular nuestras conclusiones en el capítulo final, las cuales se basarán en la reflexión teórica recogida y en los resultados de la investigación que habremos llevado a cabo mediante el escrutinio del corpus.

A nuestro juicio, y partiendo de lo expuesto con anterioridad en el presente capítulo, estamos convencidos de que, en el tratamiento de las normas, hay dos cuestiones preliminares que es necesario plantearse. La primera nos sugiere, irremediablemente, una labor que sobrepasa el alcance del presente estudio y que podría, por sí sola, constituir el objeto de análisis de un proyecto de investigación de mayor envergadura que contara con mayor tiempo, personal y, por qué no decirlo, fondos. En concreto, la pregunta es: ¿a partir de qué cantidad de casos podemos hablar de *norma*? Como decimos, la respuesta queda fuera del alcance de nuestro estudio, y sería necesaria una investigación más extensa para poder dar cuenta de esta curiosidad científica. Sin embargo, sí creemos estar en situación de poder afirmar que el presente trabajo pone de manifiesto una serie de *tendencias* o de regularidades que hemos detectado en la traducción de la serie<sup>223</sup>. Dichas tendencias suponen un primer acercamiento a partir del que ampliar el número de capítulos y de casos examinados, y poder así llegar a

---

<sup>223</sup> Se podría argumentar que, al hablar de *tendencias*, además de por el hecho de que nuestro análisis se divide en una fase comparativa seguida de una descriptiva, nuestro modelo guarda cierta semejanza con el de Van Leuven-Zwart (1984, 1986, 1989 y 1990). Ahora bien, mientras que el autor deduce las tendencias a partir de los cambios (*shifts*) que observa entre los dos textos (no entraremos a valorar a qué nivel), en este trabajo las identificaremos, además, a partir de aquello que permanezca inalterado.

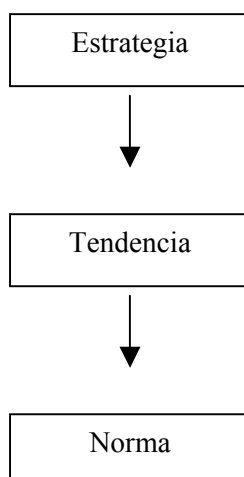
comprobar cuáles de las tendencias que presentamos muestran un carácter claramente recurrente en la traducción de la serie (con lo que ya podríamos empezar a hablar de *normas*) y cuáles de ellas tienen una naturaleza más puntual (con lo que se quedarían en la aplicación frecuente de una determinada estrategia<sup>224</sup>). En definitiva, en el estadio alcanzado en esta tesis, sería atrevido y arriesgado por nuestra parte aventurar una cuantificación de los casos a partir de la que poder hablar de *normas*.

La segunda cuestión es la siguiente: ¿cuál es el estadio previo a una norma? En parte, ya hemos contestado a esta pregunta en el párrafo anterior. Según lo entendemos, partimos de una serie de decisiones individuales que un traductor toma o, dicho de otro modo, de una serie de *estrategias de traducción*. Una vez observamos que un mismo traductor (o equipo de traductores) emplea de forma regular una determinada estrategia en la traducción de casos similares (siempre que el proceso se desarrolle bajo unos mismos parámetros socioculturales), podremos empezar a considerar la posibilidad de una *tendencia traductora*. Cuando constatemos la actuación recurrente de una determinada tendencia nos será posible pensar en una *norma de traducción* aunque, como ya hemos advertido, no procederemos aquí a cuantificar el número de reiteraciones de un caso necesarias para estar en disposición de hablar de *normas*. En la siguiente **Figura** plasmamos de forma gráfica el proceso. Queremos obrar con cautela, por lo que reiteramos que juzgamos atrevido considerar que nuestra investigación alcanza el nivel de las *normas*, aunque sí que estamos convencidos de poder afirmar que dicha labor posibilita la identificación y el planteamiento de una serie de *tendencias traductorales*, y será ese precisamente, el de las tendencias, el nivel intermedio en el que enmarcamos los resultados obtenidos.

Casi por último, nos parece que las tendencias que identifiquemos pertenecerán al nivel microestructural, dado que hablaremos, siguiendo la terminología de Toury (1995), de posibles normas *operacionales*, y no de normas preliminares.

---

<sup>224</sup> Como nos recuerda Valdés (1999: 147), “Una estrategia [...] implica una serie de decisiones, unas habilidades concretas, para lograr un objetivo deseado. En el ámbito particular de la traducción, una estrategia traductora es el resultado de las decisiones tomadas por el traductor durante todo el proceso de traducción”.



**Figura 1.** Proceso de derivación de una norma.

Finalmente, nos hacemos eco de las palabras de Díaz Cintas (en prensa), puesto que nos parece que recogen nuestra concepción del asunto y justifican de manera clara la adopción de nuestra metodología de trabajo:

En lugar de lanzar ideas abstractas sin datos empíricos que las fundamenten, o de inventar ejemplos *ad hoc* para ilustrar un determinado punto que conviene al investigador de turno, lo que ahora se sugiere es llevar a cabo un *mapping* de lo que verdaderamente ocurre cuando se traduce, para evitar caer en la teorización más absoluta. Sólo a partir de ejemplos reales, que existen y se han visto integrados en la sociedad de acogida, podemos extraer conclusiones que nos hagan avanzar en el conocimiento de la traducción. Y las normas son, precisamente, los útiles que nos ayudan en esta tarea.

#### **2.4. Coda**

En este capítulo hemos centrado nuestro interés en la escuela de la manipulación y en los estudios descriptivos que a partir de ésta plantea Toury (punto 2.2.1.). Hemos explicado de qué forma nuestro estudio recoge los principales postulados de la escuela de la manipulación y cómo se centra en el concepto descriptivo de *norma* (puntos 2.3. y 2.3.1.), no sin antes mostrar la aplicabilidad viable del paradigma de la manipulación a la traducción audiovisual (punto 2.2.2.). Hemos también realizado un repaso a las

diferentes normas que se han planteado en el ámbito de la traducción audiovisual, para lo que hemos prestado especial atención a los trabajos de Goris y de Ballester (punto 2.3.2.). Finalmente (punto 2.3.3.), hemos delimitado el alcance de nuestra investigación dentro del marco normativo, situando el confín de esta tesis en el nivel de las tendencias. Nos marcamos dicho horizonte de manera consciente y expresa, dado nuestro convencimiento de que, en el estadio alcanzado en el presente trabajo, sería cuando menos atrevido promulgar normas de traducción.

### 3. LOS ESTUDIOS CULTURALES Y SU APLICACIÓN A LA TRADUCCIÓN

#### 3.1. Prefacio

En el actual momento del desarrollo científico de los Estudios sobre la Traducción son numerosos los autores que reconocen el trasfondo cultural que la labor traductora posee. Nuestros principios y convicciones nos llevan a sumarnos a tal postura, hasta tal punto que no nos resulta posible abordar la cuestión de la traducción sin preocuparnos también de los factores de índole cultural que puedan incidir, de manera más o menos directa, en el desarrollo de esta actividad, salvo quizá en algunos casos determinados y bien localizados en los que la internacionalización subyacente a un encargo concreto o su carácter específico reducen de modo significativo el peso de los aspectos propios de la diversidad cultural.

De aquí nuestro convencimiento de la necesidad de incluir en nuestro estudio una sección dedicada a desarrollar algunas de las cuestiones de naturaleza cultural que están presentes a lo largo de estas páginas. Son asuntos que cimientan nuestra visión de lo que significa traducir y que, como se hará evidente en nuestro análisis, no podemos obviar a la hora de llevar a cabo un estudio sobre la traducción (y sus tendencias) de un producto tan altamente marcado desde un punto de vista cultural como *Los Simpson*.

Sin embargo, somos conscientes de la necesidad de ser cuidadosos y de no perdernos en las múltiples ramificaciones por las que los Estudios Culturales se dispersan, así como de evitar caer en elucubraciones yermas. Tenemos también muy presente que la nuestra no es una investigación que enmarquemos en el campo de los Estudios Culturales. Como ya dejamos patente en el **Capítulo 1**, el presente es un trabajo que inscribimos en el ámbito de la traducción audiovisual. Pese a ello, y por las razones expuestas, no podemos sino dedicar algunas páginas a cumplir con nuestro objetivo de exponer y definir aquellas cuestiones que subyacen tanto a nuestra concepción de la traducción como a nuestro análisis.

### 3.2. Los Estudios Culturales y el concepto de *cultura*

Como ya hemos apuntado, no es nuestro objetivo efectuar un recorrido exhaustivo por el amplio mundo de los Estudios Culturales. Sí lo es, por otro lado, establecer un punto de partida desde el que definir aquellas nociones que sean de utilidad a otros objetivos de mayor alcance como, por ejemplo, la identificación de tendencias de traducción audiovisual. Por ello, nos preocuparemos de esbozar los orígenes y objetos de estudio principales de los citados estudios, para después desarrollar uno de sus conceptos clave: la *cultura*.

#### 3.2.1. Los Estudios Culturales

Los Estudios Culturales (*Cultural Studies*) comprenden un amplio repertorio de aportaciones, a la vez que suponen una terminología muy diversa. Al igual que Sales (2003: 226-227), pensamos que los Estudios Culturales constituyen un marco interdisciplinario en el que confluyen numerosos discursos que comparten su objeto de análisis<sup>225</sup>, que no es otro que:

la cultura en su totalidad, entendida como los textos y prácticas de la vida cotidiana (Storey, 1996a), y también como las formas y actividades culturales en el contexto de las relaciones de poder que condicionan su producción, circulación, estructuración y recepción (Bennett, 1998)<sup>226</sup>.

Los Estudios Culturales no forman, por lo tanto, una agrupación homogénea de teorías y métodos.

No es nuestra intención, como ya hemos indicado, realizar una revisión exhaustiva del desarrollo de los Estudios Culturales y de las diversas propuestas que lo conforman, labor ingente que, indudablemente, queda fuera del alcance del presente trabajo. Sin

---

<sup>225</sup> Según Cornut-Gentile (1999a), quien los concibe como un campo de análisis comprometido, una de las características de los Estudios Culturales es que jamás han constituido una escuela de pensamiento de fácil definición, ya que hacen uso de cualquier disciplina que les pueda ser de utilidad en su análisis. Por otra parte, no faltan trabajos, como el de Muñoz Martín (1999), que rechazan los enfoques multidisciplinares.

<sup>226</sup> En realidad, Sales (2003) comenta que los Estudios Culturales centran su actividad alrededor de los conceptos de *cultura*, *ideología* y *poder*. Ahora bien, y dada la respectiva importancia de cada concepto en nuestro estudio, sólo exploraremos el de *cultura*.

embargo, y dado que se trata de un ámbito de estudio que gira en torno a una noción que nos parece fundamental en nuestro estudio (es decir, la noción de *cultura*, en la que profundizaremos en el punto siguiente) y que, por otra parte, estamos convencidos de la posibilidad de establecer un puente entre los Estudios Culturales y los Estudios sobre la Traducción<sup>227</sup>, estimamos necesario introducir este campo de estudio con el fin de situar en su correspondiente marco teórico algunos de los conceptos que, de manera recurrente, aparecen en el desarrollo de nuestro discurso.

Respecto a los orígenes de los Estudios Culturales señalaremos tan sólo que, como Sales (2003: 231) recoge, inicialmente “suponen un movimiento contrahegemónico dentro de los estudios literarios, aunque luego se han trasladado también al terreno sociológico, con el que siempre han estado estrechamente vinculados”<sup>228</sup>. Los Estudios Culturales desafiaron a las fuerzas elitistas que se habían apropiado del concepto de *cultura*, como consecuencia de lo cual se producía una identificación de *cultura* con una variedad *alta*<sup>229</sup>. Desde una posición contestataria y oposicional, reivindican el estudio de lo popular. Como la autora relata:

Se trata de reevaluar la cultura oral y de las clases trabajadoras, recuperar voces perdidas de grupos o individuos marginalizados, reconstruir la historia desde abajo, reclamar la noción de cultura para una plural colectividad pública en lugar de una estrecha élite minoritaria<sup>230</sup>.

A modo de resumen de las principales ocupaciones y preocupaciones de los Estudios Culturales, nos hacemos eco de las líneas maestras que Sales (2003: 239), a su vez, confecciona partiendo de las propuestas de Jenks (1993) y de Bennett (1998):

<sup>227</sup> No pretendemos entrar en mayores consideraciones epistemológicas sobre este particular.

<sup>228</sup> Sales (2003) realiza un excelente repaso histórico a los orígenes y posterior desarrollo, evolución y expansión de los Estudios Culturales; desde sus antecedentes hasta su nacimiento oficial en Birmingham, Reino Unido, en 1964, y desde entonces hasta el momento actual.

<sup>229</sup> Véase la concepción humanista de la cultura a la que nos referimos en el apartado de *antecedentes* del punto 3.2.2.1.

<sup>230</sup> Según comenta Sales (2003: 232), “Los estudios culturales, como postula Culler (1997), fluctúan entre el deseo por recuperar la cultura popular como expresión del pueblo [...] analizando la cultura como expresión *de* la gente y, por otra parte, el estudio de la cultura como constructo ideológico opresivo, la cultura como imposición *sobre* la gente”. Sales añade que esta doble vertiente, presente desde sus orígenes, se ha mostrado crucial a lo largo de la evolución y expansión de los Estudios Culturales.



1. Los estudios culturales suscriben un amplio concepto de cultura, que, de entrada, ni prioriza ni se limita a ninguna de las producciones culturales, aunque sí se caracteriza por legitimar todos los aspectos de la cultura popular, y todos los aspectos de la vida social.
2. Se considera la cultura como un sistema o proceso emergente y dinámico, abierto a la transformación.
3. La cultura siempre ha de observarse contextualizada.
4. Los estudios culturales dialogan con campos adyacentes, como el social, el político, o el histórico.
5. Las formas de cultura, las diversas prácticas culturales, interaccionan con las formas de poder. La interacción variará, dependiendo de la manera en que las formas de cultura se inscriban dentro o formen parte de las instituciones establecidas.
6. Las representaciones culturales se observan en todos los niveles: mediación, recepción, producción, distribución y consumición.
7. En sus intereses y métodos de investigación, los estudios culturales son profundamente interdisciplinarios<sup>231</sup>.
8. La motivación del trabajo académico en el campo de los estudios culturales no es, no suele ser, sólo académica.

No podemos dejar de mencionar en este apartado dedicado a los Estudios Culturales ciertas críticas que éstos han suscitado. Por ejemplo, Sales (2003: 228) menciona a Reynoso (2000), antropólogo y semiótico que entiende que los Estudios Culturales no pasan de ser una moda crítica que adolece de fundamentos firmes, de definición y de marcos y propuestas teóricas y metodológicas propias. Para este autor, partiendo de una base no-teórica, los Estudios Culturales llegan a conclusiones generales a la vez que drásticas, haciendo además gala de un tono autoritativo y prescriptivo. Añade, asimismo, que el campo de los Estudios Culturales carece de articulación y presenta contradicciones.

---

<sup>231</sup> Respecto a la interdisciplinariedad, nos parece interesante la señal de alerta de Moran (2002), quien advierte del peligro de creer que se trata de un enfoque capaz de dar respuesta a todo, a la vez que acentúa la importancia de no perder de perspectiva la artificialidad y demagogia en la que se puede incurrir. Pese a ello, compartimos con Sales (2003: 244) su defensa de la interdisciplinariedad como enfoque, siempre y cuando no se resienta el rigor científico y no se reduzca a “un simple batiburrillo de ideas, conceptos y métodos”. Vidal (1998: 13), por su parte, apoya esta idea al manifestar que “no puede desdeñarse ningún enfoque, en tanto que todos tienen algo que puede ayudarnos”.

Al principio de este punto hemos hecho referencia a la variedad terminológica y de enfoques que rodea al campo de los Estudios Culturales. Por ello, quisiéramos definir unas líneas maestras que guíen el desarrollo de nuestro discurso y le doten de uniformidad terminológica. Efectivamente, son diversos los enfoques respecto al estudio de la comunicación y de la cultura. Entre ellos, básicamente, los siguientes<sup>232</sup>:

- Sobre *comunicación internacional*, o “estudios de las relaciones internacionales en el ámbito de la comunicación de los *mass media*” (Rodrigo Alsina, 1999: 26)<sup>233</sup>.
- Sobre *comunicación global*, o la transferencia transfronteriza de información y valores por parte de grupos y de gobiernos, la tecnología usada en dicha transferencia y los asuntos que derivan de la misma (Jandt, 1998)<sup>234</sup>.
- Sobre *comunicación de masas comparada*, enfoque que se “centra tanto en el tratamiento diferenciado de la información de un mismo acontecimiento en medios de distintos países, como en los efectos que tiene un mismo tipo de programa en cada país” (Rodrigo Alsina, 1999: 26)<sup>235</sup>.
- Sobre *comunicación transcultural (cross-cultural)* o “la comparación entre formas de comunicación interpersonal de distintas culturas. En este caso, no se trata de analizar las interrelaciones, sino simplemente de comparar las diferencias entre las propias formas de comunicación de cada cultura” (Rodrigo Alsina, 1999: 26)<sup>236</sup>.
- Sobre *comunicación intercultural*, o “la comunicación interpersonal entre pueblos con diferentes sistemas socioculturales, y/o la comunicación entre miembros de diferentes subsistemas – por ejemplo grupos étnicos – dentro del mismo sistema sociocultural” (Rodrigo Alsina, 1999: 25)<sup>237</sup>.

<sup>232</sup> Esta no es una clasificación definitiva, ya que somos conscientes de que es susceptible de matización. Pese a ello, nos resulta suficiente para nuestros objetivos.

<sup>233</sup> Véase Lerner *et al.* (1972), Schiller (1976), Hamelink (1994) o Castells (1998).

<sup>234</sup> Véase, por ejemplo, Frederick (1993).

<sup>235</sup> Véase Blumler, McLeod y Rosengren (1992).

<sup>236</sup> Véase Brislin (1986). Por su parte, estudios como el de Valero (2002a) abogan por la conveniencia de incorporar la investigación transcultural en el ámbito de la traducción.

<sup>237</sup> Véase Gudykunst y Ting-Tooney (1988). Por su parte, el trabajo de Raga (2003) resulta ilustrativo, por cuanto supone un análisis empírico de las interacciones comunicativas interculturales.

Según nuestro modo de entender el asunto (y sin perder nunca la perspectiva fijada en el **Capítulo 1**), un trabajo como el que nos proponemos podría ser, al menos en cierta manera, considerado como un estudio próximo a la esfera de los *estudios de comunicación intercultural* (es decir, el quinto grupo al que nos acabamos de referir)<sup>238</sup>. En el punto **3.3.1.** veremos los lugares de confluencia de los Estudios Culturales y los Estudios sobre la Traducción, con lo que la aserción que acabamos de realizar cobrará pleno sentido y coherencia. En cualquier caso, cuando en este trabajo aludamos al término *intercultural*, lo estaremos haciendo en el sentido arriba expuesto.

Que el presente no es un trabajo afín a los estudios sobre comunicación internacional, global o de masas comparada está, en nuestra opinión, fuera de toda duda. No lo entendemos tampoco como un trabajo relacionado con los estudios sobre comunicación transcultural. Al fin y al cabo, y dicho de forma gráfica, un estudio de estas características consistiría en, por ejemplo, analizar cómo se comunican entre sí los jamaicanos y cómo hacen lo propio los chinos, para tras ello establecer algún tipo de contraste en cuanto a sus similitudes, sus diferencias, etc. Sí que contemplamos nuestro estudio, como ya hemos expresado, conectado de alguna manera con la esfera de los estudios de comunicación intercultural. Después de todo, y expresado de nuevo de forma gráfica, un estudio de una situación intercultural consistiría en analizar un evento en el que conversan dos personas de dos culturas diferentes (por ejemplo un chino y un jamaicano) y ver qué ocurre, en qué momentos se producen los malentendidos, etc. Siguiendo esta línea de razonamiento, podemos entender que una traducción supone una situación intercultural porque pone de manifiesto y permite la comunicación entre dos personas de culturas diferentes: por un lado, el autor del texto (en nuestro caso, el equipo de creadores de *Los Simpson*) y, por otro, el receptor del mismo (el público que sigue la serie en España).

Establecidas las correspondientes aproximaciones entre dos campos más o menos próximos (en numerosos aspectos, a nuestro juicio), insistimos en la consideración del

---

<sup>238</sup> Para más detalles respecto al modo en el que se lleva a cabo la comunicación entre culturas véase, por ejemplo, Raga (2003). El autor, a su vez, nombra a una serie de autores que, desde diferentes perspectivas, han dedicado sus esfuerzos al ámbito de la Comunicación Intercultural. Así, entre otros, menciona a Kim y Gudykunst (1998), autores próximos al campo de la psicología social y que gozan de un importante reconocimiento mundial si bien, según Raga, se han preocupado más por las consecuencias de carácter emotivo y cognitivo que los problemas de comunicación intercultural ocasionan que por el origen de éstos. Otros nombres importantes que podemos añadir son, entre otros, Samovar y Mills (1968), Gumperz (1982, 1992a, 1992b y 2000), Carbaugh (1990), Kasper y Blum-Kulka (1993), Clyne (1994), Scollon y Scollon (1995) o Rodrigo Alsina (1999).

nuestro como, sobre todo, un estudio sobre traducción audiovisual (tal y como ya sostenemos en el punto **1.2.1.**).

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este punto:

- Los Estudios Culturales constituyen un marco interdisciplinario, algunos de cuyos planteamientos (como mantendremos en el punto **3.3.1.**) hacen posible una relativa cercanía entre éstos y algunos aspectos de los Estudios sobre la Traducción.
- El concepto de *cultura* es una de las nociones clave en este campo.
- Consideramos el nuestro como un estudio próximo a la esfera de los estudios de comunicación intercultural, sin que esto invalide nuestra concepción principal de éste como un trabajo sobre traducción audiovisual.

### **3.2.2. *El concepto de cultura***

*Cultura* es un término casi omnipresente en nuestro estudio, por lo que resulta ineludible que dediquemos parte del presente capítulo a tratar de explicar un concepto de un grado de complejidad tan considerable que podríamos dedicar el trabajo entero a su desarrollo. Sin embargo, y dado que ese no es nuestro propósito, no pretendemos extendernos en un análisis exhaustivo de la noción de *cultura*, algo que, como decimos, queda fuera del alcance de esta tesis. Sí que nos proponemos exponer una revisión de dicha cuestión que nos sirva de marco teórico en el que apoyar nuestro discurso y que dote de rigor a nuestras palabras. Para ello, comenzaremos definiendo qué es cultura, algo que, como veremos, no es sencillo, ya que las respuestas a esta pregunta son múltiples. Una vez expuesta una definición que nos sirva de hilo conductor a lo largo de los diferentes capítulos, pasaremos a discriminar ciertos aspectos que dan forma al contexto de cultura (que definiremos en su momento) y que resultan relevantes en nuestro estudio. Insistimos en que elaboraremos todos estos asuntos hasta el punto que consideremos suficiente para nuestros propósitos en el presente estudio, puesto que la complejidad a la que antes nos referíamos de la noción de *cultura* nos hace ser cautos en

su desarrollo y, consecuentemente, delimitar el mismo con el fin de no ir más allá de lo que el horizonte marcado requiere.

### 3.2.2.1. Cuestiones preliminares

#### *Antecedentes*

Antes de ofrecer una definición que nos sirva de base, creemos obligado considerar algunos antecedentes sobre esta cuestión, habida cuenta que, como Sales (2003: 15) comenta, la definición del concepto de *cultura* ha dado lugar a una bibliografía amplísima, en la que abunda la falta de acuerdo y se dan cuestionamientos que incluso ponen en duda la necesidad de tal definición<sup>239</sup>. Pese a todo, las actuales reflexiones desde el campo de la antropología siguen sosteniendo el elevado valor de dicha noción.

Llevar a cabo una revisión de la totalidad de los planteamientos realizados al respecto excedería los límites de nuestro estudio, por lo que nos circunscribiremos al trabajo de Sales (2003), quien realiza un interesante recorrido (sin ser éste tampoco exhaustivo, como la propia autora reconoce) por las distintas corrientes teóricas que desde la antropología han tratado de definir el concepto que nos ocupa.

Sales (2003: 16) comienza el mencionado repaso con una constatación que nos parece fundamental. La cultura traspasa el ámbito de lo heredado biológicamente, y tiene que ver más bien con lo aprendido. En este sentido se pronuncia Linton (en Neufeld, 1995: 387), quien habla de cultura como la herencia social que se transmite de generación en generación a través de un proceso de enculturación o de socialización. De forma similar, Mosterín (1993) discrimina entre *memes* (o unidades culturales aprendidas) y *genes* (o unidades biológicas heredadas)<sup>240</sup>.

Según relata Sales (2003: 16-17), la reflexión sobre la noción de cultura se inició en el siglo XVIII, coincidiendo con el desarrollo de diversos conceptos relacionados entre sí (sociedad, civilización, economía y cultura). Fue una época, la autora añade, en la que si bien los conceptos de *cultura* y de *civilización* llegaron a asociarse de forma estrecha y ambigua, también se iniciaron los dos usos principales del concepto de cultura los cuales, por otra parte, mantienen su vigencia:

---

<sup>239</sup> Lambert (1992), por ejemplo, comenta que, según el campo desde el que se hagan, las distintas definiciones de *cultura* son ciertamente divergentes y erráticas.

<sup>240</sup> Por otra parte, véase el apartado sobre *cultura* y *humor* en este mismo punto.

- La alternativa humanista, vinculada al pensamiento ilustrado y que, partiendo de la teoría de la evolución darwiniana, concibe la cultura como algo perfectible y, por tanto, susceptible de ser mejorada de forma progresiva. Se trata de una concepción etnocentrista que “piensa en *una* cultura, en singular, y en el avance ligado a los progresos de los pueblos europeos y la educación enciclopédica”.
- La alternativa antropológica, en la que el proceso de enculturación se muestra central, y que asume que las costumbres y valores de los diferentes pueblos poseen un mismo valor. Desde esta perspectiva ya no se piensa en *una* cultura, sino en una *pluralidad* de culturas. Es aquí donde nos situamos.

Sales (2003: 17-24) repasa la evolución de estas dos alternativas en los años posteriores a su alumbramiento. No nos vamos a detener a exponer dicha revisión de manera detallada, puesto que no lo consideramos necesario para nuestras pretensiones. Nos bastará con recuperar dos fechas importantes. Por un lado, desde la década de los sesenta, y en el contexto de una sociedad marcada por una tendencia a la multiculturalidad<sup>241</sup>, se produce una atomización de los estudios sobre la materia con objeto de analizar culturas, subculturas, clases sociales, minorías étnicas o sexualidades, entre otros aspectos. En este sentido se manifiesta Hofstede (1980: 21), quien dice que “Culture is to a human activity what personality is to an individual”. De dicho autor nos interesa su uso del término *cultura* para hablar de sociedades globales y del término *subcultura* para referirse a grupos en el seno de las sociedades.

Respecto a esto último, según Santamaria, el hecho de que una sociedad constituya una entidad fragmentada es causa de una serie de conflictos de carácter interno que conducen a la hegemonía de unos grupos por encima de los otros<sup>242</sup>. Pese a estos conflictos, la autora aclara, las sociedades consiguen mantener un mayor o menor grado de estabilidad interna de forma que, cuanto mayor sea la cohesión del grupo, menor es el interés que sus individuos muestran por desvincularse de la macroestructura. Ahora bien, puntualiza, la fragmentación que puede darse en una determinada sociedad

---

<sup>241</sup> A este respecto nos parece muy acertado el comentario de Sales (2003: 19) de que “ante todo la cultura es aquello con lo que nos identificamos y al tiempo nos diferenciamos”, afirmación que, seguramente, realiza partiendo de Eagleton (2000: 58), quien dice que “culture is what differentiates”.

<sup>242</sup> Sobre este particular, son interesantes las aportaciones de Bourdieu (1992 [1991]) y de Fairclough (1989).

originaria de un texto no necesariamente ha de reproducirse en la sociedad receptora de la traducción de dicho texto (2001c: 238)<sup>243</sup>. El caso de Estados Unidos supone un claro ejemplo de esta situación heterogénea<sup>244</sup>. Es, como sabemos, una sociedad multicultural en la que, sin embargo, hay un claro grupo dominante: los llamados W.A.S.P. (*White Anglo-Saxon Protestant*)<sup>245</sup>. Hemos de decir, también, que cuando hablamos de grupos dominantes en una sociedad determinada, no necesariamente nos referimos a un dominio en cuanto a número. En ocasiones, los grupos dominantes son además los más reducidos cuantitativamente<sup>246</sup>.

Como Sales (2003: 20) recoge, “Hofstede asume que todo investigador de la cultura debe tener presente que las particularidades lingüísticas, regionales, tribales, étnicas, sexuales, religiosas o de casta, apuntan a dimensiones diferenciales que se resisten a la globalización, a la uniformización”. Nos alineamos con Sales (2003: 20) en la idea de que “el análisis cultural se puede enfocar tanto en las similitudes como en las diferencias, partiendo de una necesaria interdisciplinariedad”.

---

<sup>243</sup> En el punto 2.3.1. consideramos el papel de las *normas* como elementos claves en el establecimiento y mantenimiento del orden social.

<sup>244</sup> Dado que entrar en detalles es algo que escapa al alcance de este estudio y que sería, por sí sola, tarea merecedora de un trabajo monográfico aparte, respecto a la descripción de aquellos rasgos que definen la cultura (al menos la dominante o *mainstream*) estadounidense, véase, por ejemplo, Castro Paniagua (2000), quien, partiendo del hecho de que la lengua inglesa y la española se han desarrollado siguiendo caminos históricos sensiblemente diferentes, ofrece una serie de reflexiones de carácter transcultural sobre la cultura hispana y la anglosajona, tras lo que incluye una interesante ejemplificación de las mismas a través de seis importantes obras literarias. Además, el autor menciona el conflicto que se crea entre, por un lado, el hecho de que, supuestamente, la sociedad humana se base en la dependencia a diferentes niveles entre sus miembros y, por otro, un sentido de independencia llevado a posiciones extremas, como en el caso de los estadounidenses. Anteriormente, Hsu *et al.* (1972) mencionan ciertos aspectos de la cultura anglosajona (más particularmente, la estadounidense) que ilustran este conflicto. En cualquier caso, advertimos que el tratamiento que hacen estos autores del asunto puede no estar libre de clichés. Por otra parte, Jandt (1998) dedica un muy interesante capítulo de su obra a tratar los patrones culturales dominantes en Estados Unidos.

<sup>245</sup> Aunque tampoco hay que infravalorar el poder de influencia del llamado *lobby* judío.

<sup>246</sup> Nos parece pertinente aludir a Santamaria, quien (con el fin de establecer las bases de su interpretación de cómo las diferentes estrategias traductorales pueden afectar al valor referencial y expresivo de las referencias culturales) enumera las siguientes acepciones de *cultura* (2001b): (1) cultura como la característica que diferencia a los seres humanos de la naturaleza, (2) cultura como sinónimo de sociedad, (3) cultura como una categoría cognitiva, (4) cultura como desarrollo intelectual y social, (5) cultura como manifestación artística y (6) cultura como una categoría social. La autora considera que esta última definición de cultura no ha sido lo suficientemente contemplada por los Estudios sobre la Traducción. La autora añade que la reflexión teórica (como Nida, 1975, o Newmark, 1988) se ha centrado normalmente en la segunda de las definiciones y que, por el contrario, han prestado poca atención a las diferencias entre los *microgrupos* que existen en el seno de todas las sociedades. Santamaria considera que no debemos definir a las sociedades meramente como un todo homogéneo, enunciación a la que nos sumamos. Por otro lado, en el punto 4.2.5.2. hablaremos de *comunidad*, y explicaremos las razones que nos mueven a hacerlo.

La segunda fecha a la que aludíamos en un párrafo anterior se sitúa a partir de la década de los ochenta, momento en el que se replantea el concepto de cultura y surgen nuevos enfoques de tinte interdisciplinario que se ocuparán de estudiar los efectos sociales e ideológicos que la cultura produce. Como Sales (2003: 22-23) indica:

Ampliamente categorizados como *estudios culturales*, estos enfoques tratan de evitar evaluaciones estéticas basadas en nociones como *alta* y *baja* cultura, y en su lugar prefieren centrarse en los modos en que las actividades estéticas refuerzan o resisten determinados constructos sociales, como el género, la clase, la identidad étnica o la sexualidad.

De lo expuesto hasta ahora podemos deducir que, como Sales (2003: 24) reconoce, la definición del concepto de cultura es una de las que menos homogeneidad muestra por parte de la crítica contemporánea. Como mucho, es posible distinguir una ligera delimitación entre, por un lado, ciertas ciencias sociales (como la arqueología o la antropología) en las que la cultura se entiende en el sentido de producción material de una sociedad y, por otro, otras disciplinas (como la historia, los estudios literarios y los culturales) en los que el concepto se asocia a los sistemas de significación y de producción de sentido (Childers y Hentzi, 1995: 66).

### *Definición*

Una vez hemos recogido el inicio y posterior evolución del concepto de cultura, podemos afrontar el planteamiento de una definición del mismo que sirva de fundamento epistemológico al desarrollo de nuestro estudio. Ahora bien, esto no es labor sencilla. Ya hemos comentado la complejidad y la falta de homogeneidad que rodea al asunto<sup>247</sup>. De hecho, hay autores como Bohannan que, en lugar de proponer una definición, optan por poner de relieve las principales características del concepto que nos ocupa. De este modo, el autor (1996 [1992]: 13) enumera los siguientes rasgos (*apud* Sales, 2003: 25):

---

<sup>247</sup> Encontramos una nueva muestra de la complejidad de la cultura como sistema en Ammann (1989a), quien discrimina entre *paracultura* (las normas, reglas y convenciones válidas para una sociedad entera), *diacultura* (las normas, reglas y convenciones válidas para un determinado grupo en el seno de una sociedad) e *idiocultura* (la cultura de un individuo en oposición a la de otros individuos).



- La cultura es aprendida.
- Toda actividad humana está culturizada.
- La cultura es el medio de nuestra individualidad y nuestra personalidad.
- La cultura es el medio de las relaciones sociales humanas.
- La cultura puede ser considerada como una serie de símbolos.
- Sólo una parte de nuestra cultura es consciente.
- La cultura, para ser cultura, debe estar presente a la vez en la mente y en el entorno.

Compartimos con Sales (2003: 25) la idea de que todo lo que rodea y “conciene al ser humano es cultura”. Dicho así, podría parecer una generalización o una simplificación, según se mire. Sin embargo, no nos parece que sea así. Como dice Serrano (1980: 17) “La cultura és el mitjà de comunicació de l’home i no existeix cap aspecte de la vida humana que la cultura no toqui”. La única precisión que quizá aquí realizaríamos es que, a nuestro juicio, es cultura todo aquello aprendido (recordemos el concepto de *memes* de Mosterín, 1993) y no todo aquello biológicamente heredado (o *genes*, según el autor) que rodea al ser humano<sup>248</sup>.

En contra de lo expuesto por Bohannan, y sin restar valor a su aportación, sí que creemos que es posible, y hasta obligado, llegar a una definición de cultura que, por otra parte, guíe nuestro discurso. Alineándonos con Sales (2003: 26), consideramos apropiado entender la cultura como algo dinámico, en proceso, en un estado de transformación progresiva en el que “se preservan tradiciones [y] se adquieren nuevas costumbres”. Aunque, a nuestro modo de ver, si bien es cierto que adquirimos nuevas costumbres, mientras que algunas tradiciones se preservan otras se pierden de manera inexorable. A este respecto, se muestra relevante el comentario de Bohannan (1995: 61), quien opina que una cultura incapaz de experimentar un cambio o de adaptarse a una nueva situación es una cultura carente de vida.

En nuestro intento de establecer una definición que sirva a nuestros objetivos y que nos ayude a hablar del humor y de su traducción desde una perspectiva (inter)cultural, en primer lugar hemos de decir que de las dos vertientes en el uso del concepto de cultura que antes exponíamos (es decir, la alternativa humanista, más centrada en una

---

<sup>248</sup> En este sentido, coincidimos con Goodenough (1964: 36) cuando entiende cultura como “what people have to learn as distinct from their biological heritage”.

cultura, y la alternativa antropológica, que se desarrolla alrededor del proceso de enculturación y asume la pluralidad de culturas) es en la alternativa antropológica en la que situamos nuestro concepto de cultura. Nos sentimos identificados con la siguiente aserción de Godard (1985: 241): “The idea simply bothers me that the whole world speaks one language. The result is really a monstrosity”. Con acierto, Whitman (1992: 136) añade que “More annoying than the whole world speaking one language is the concept that all cultures issue from the same provenance”.

A partir de aquí podemos ya elegir, de entre las muchas existentes, una definición de cultura que nos parece apropiada para nuestros propósitos. Para ello recurrimos al trabajo de Samovar y Porter (1997: 12-13), quienes definen *cultura* como:

the deposit of knowledge, experience, beliefs, values, attitudes, meanings, hierarchies, religion, notions of time, roles, spatial relations, concepts of the universe, and material objects and possessions acquired by a group of people in the course of generations through individual and group striving.

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este apartado y el anterior:

- El estudio de la cultura ha de ir más allá de lo heredado biológicamente y debe enfocarse desde el punto de vista de lo aprendido (herencia social).
- Nos situamos en el concepto antropológico de *cultura*.
- Es preciso discriminar entre *culturas* (sociedades globales) y *subculturas* (microgrupos o comunidades) para referirnos a grupos en el seno de las mismas, lo que evidencia que las sociedades no necesariamente son homogéneas.
- El estudio de las cuestiones culturales es susceptible de ser abordado desde una posición interdisciplinaria.
- Las culturas son dinámicas.
- La noción de *cultura* no disfruta de una definición homogénea.
- De entre las distintas posibilidades, señalamos la definición de *cultura* de Samovar y Porter (arriba expuesta) como funcional y apropiada para nuestros propósitos, y la entendemos como equivalente o complementaria a otras definiciones que la literatura ofrece.

*El contacto entre culturas y el papel de los medios de comunicación de masas*

Como Sales (2003: 23) señala, partiendo a su vez de Said (1996 [1993]), en la época contemporánea las culturas no son entes unitarios, cerrados y monolíticos. Por el contrario, su carácter híbrido se nos presenta como el elemento constitutivo de las mismas, ya que “todas las culturas están interrelacionadas entre sí”<sup>249</sup>.

Compartimos la idea de Sales (2003: 23-24) de que en los tiempos que corren los medios de comunicación de masas (entre los que cabe destacar la televisión y la informática<sup>250</sup>) han transformado el concepto de *cultura*. La autora evidencia que no podemos ignorar que “El medio es, muchas veces, una mediación, un filtro”, y que a menudo se nos muestra sólo la realidad que interesa (en el mundo audiovisual, estamos a expensas de aquello que se nos ofrece a través de la pantalla, situación en la que la traducción audiovisual puede jugar un papel decisivo haciendo uso de su poder manipulador). Por otra parte, la autora agrega que en la actualidad disfrutamos de un acceso igual de ilimitado como de inmediato a multitud de actitudes, actividades o ideales estéticos, y que “Las *otras* culturas coexisten cotidianamente en nuestras vidas [...] y el sentido de lo lejano y lo ajeno se ha relativizado”<sup>251</sup>.

Quisiéramos puntualizar que, bajo nuestro punto de vista, además de la influencia de los medios de comunicación de masas (indiscutible y, seguramente, la más efectiva si consideramos el enorme número de individuos expuestos a ella), existen otras razones por las que las distintas culturas están actualmente en mayor contacto. Por ejemplo, también contribuye a este fenómeno el desarrollo de los medios de transporte, que hacen que el espacio ya no sea una barrera y propician, por tanto, un contacto superior entre los diferentes pueblos. Por otro lado, no podemos obviar el fenómeno de la inmigración que, si bien no es nuevo, favorece sin duda la proliferación actual de regiones multiculturales y pone en contacto culturas que antes estaban alejadas y vivían ajenas

---

<sup>249</sup> No estamos seguros de la universalidad que se puede desprender de la afirmación de la autora, aunque nos parece que para comprobarlo sería necesario un estudio de dimensiones enciclopédicas (nos viene al pensamiento la existencia de culturas remotas de las que, desde nuestra posición occidental, apenas ni conocemos de su existencia). Quizá, y con esto sí que estaríamos de acuerdo, la autora se refiera a que todas las culturas se relacionan con otras más o menos cercanas.

<sup>250</sup> En el punto **1.2.4**, justificábamos la consideración del cine y de la televisión como medios de comunicación de masas.

<sup>251</sup> En este sentido, Díaz Cintas (2001d: 121) comenta que “La familiarización con la cultura origen permite el reconocimiento de los referentes y la activación del mensaje connotativo de modo más rápido y eficaz. Es en este terreno donde se puede empezar a hablar de colonización cultural”.

entre sí. A pesar de todo, creemos que aún existen culturas muy remotas (desde nuestra posición, puesto que seguro que los miembros de dichas culturas no se consideran en absoluto remotos) con las que nuestras posibilidades de acercamiento, o más bien las suyas, son limitadas ya que, por una parte, no participan de los modernos medios de comunicación o de transporte y, por otra, pueden no sentir la necesidad de emigrar a otra parte, con lo que el contacto con otras formas de vida se ve reducido a los visitantes que puedan elegir su comunidad como destino de, quizá, vacaciones.

En otro orden de cosas, pero sin desligarnos del tema central, no podemos evitar tener la impresión de que aún hoy, y pese a los factores que acabamos de mencionar, muchas personas no saben nada de los demás, y no porque no tengamos acceso a ellos como acabamos de ver, sino porque en el llamado *mundo moderno* los individuos que componen las sociedades se sienten cada vez más *individuos* y menos miembros de un *grupo* o, como mucho, miembros de un grupo en el que predomina el individualismo y que se centra en lo próximo desde una posición etnocéntrica.

La actual y tan comentada globalización<sup>252</sup>, y en esto esperamos equivocarnos, nos hace caminar hacia un pensamiento único, hacia una uniformidad cultural. Es un proceso que nos contagia de formas diversas. En este sentido, Sales (2003: 26) habla de la cultura como una esponja que absorbe aquello que la rodea. Por citar un ejemplo, no podemos más que sorprendernos al comprobar que en nuestro país ya celebramos la noche de Halloween, una tradición anglosajona ajena a la nuestra.

En el ámbito de la traducción audiovisual (en el que nos detendremos en el punto 3.3.3. y siguientes) podemos encontrar numerosos ejemplos de lo que la situación actual del mundo que nos rodea supone respecto a este contagio cultural. Zabalbeascoa (2000b: 24) aporta una muestra ilustrativa de lo que decimos. En su estudio sobre el doblaje de las películas de Disney, el autor comenta que “Disney suele tener el efecto de americanizar los textos que adaptan de autores de otros países”, a lo que añade que “Esta americanización de los textos para consumo doméstico tiene un alcance mayor dada su vocación de exportación, produciéndose, por extensión y por capacidad de

---

<sup>252</sup> Nos parece que la voz anglosajona *westernization* recoge mejor la verdadera esencia del proceso. A modo de curiosidad, recogemos que Chiaro (2003) habla de *Macdonaldization*. Por otra parte, Ning (2000) explora aspectos actuales de la globalización y de sus efectos, positivos y negativos, en la cultura y en la traducción. El autor llega a proponer que, basándose en su caracterización como comunicación cultural, la traducción sea estudiada dentro del contexto más amplio de los Estudios Culturales.

influencia, una difusión de los valores americanos en los países importadores”<sup>253</sup>. Este contagio se ve favorecido por la ilusión que los productos audiovisuales doblados pueden llegar a crear en el público<sup>254</sup>. Como Chaves (2000: 12) comenta:

El ver películas, emisiones y programas extranjeros traducidos – sobre todo doblados – a nuestro idioma forma en tal medida parte de la vida de cada día, que el espectador ha perdido la conciencia de que lo que se está viendo es una traducción, aceptándolo de la forma más inconsciente y natural.

Este contagio, sin embargo, ha de entenderse en relación con un aspecto paradójico de la cultura. Cateora y Graham (1999: 101-103) nos recuerdan que la cultura no es algo estático, sino que tiene una naturaleza dinámica. Sin embargo, la paradoja reside en el hecho de que, pese a esa naturaleza cambiante, es también conservadora y presenta resistencia al cambio. Son diversos los modos en los que una sociedad cambia. En ocasiones el cambio se produce por una guerra (como en el caso de Japón) o por un desastre natural. Más común es que una sociedad cambie como resultado de una búsqueda de formas de resolver problemas creados por su propia existencia. Los inventos han resuelto muchos de estos problemas. Normalmente, sin embargo, las culturas han encontrado las respuestas a sus problemas al mirar a otras culturas y tomar prestadas ideas. El préstamo cultural es común en todas las culturas. Lo que se hace es adoptar ideas y adaptarlas a las necesidades propias y, una vez que dicha adaptación llega a ser cotidiana, se convierte en un elemento más de la herencia cultural<sup>255</sup>. Los medios audiovisuales, de manera muy especial la televisión, son una fuente inagotable e inmediata de préstamos, algo que hace posible la traducción audiovisual. Los jóvenes, por ejemplo, adoptan modas y costumbres que pueden ver a través de la pantalla.

Ahora bien, como hemos dicho, el contagio cultural no es algo a lo que una determinada cultura se rinda sin presentar batalla (más o menos virulenta, dependiendo

---

<sup>253</sup> Incluido el *efecto bumerán* que, según el autor (2000) tendría lugar en aquellos países de los que los textos son originarios.

<sup>254</sup> En el punto 1.3.3.1. nos ocupábamos de esta supuesta ilusión.

<sup>255</sup> Como Cateora y Graham (1999) advierten, esta solución presenta en ocasiones problemas a la persona que se encuentra en una situación de interculturalidad, ya que al reconocer un aspecto de otra cultura como familiar a la suya, puede caer en el error de creer que los otros aspectos también los son, cuando en realidad se trata de un aspecto que ha sido tomado prestado de su propia cultura. Esto es aplicable a la traducción, puesto que a veces el traductor deja un referente cultural o intertextual del texto origen pensando que se conoce y acaba extranjerizando la traducción.

del caso<sup>256</sup>). El rechazo al cambio se da básicamente por el hecho de que la mayoría de las culturas tienden a ser etnocéntricas; es decir, a mostrar una intensa identificación con lo conocido y familiar de su cultura y a mostrar una tendencia a devaluar lo foráneo y desconocido de otras culturas<sup>257</sup>. Otras razones para resistirse al cambio pueden radicar en no ser conscientes de que dicho cambio sea necesario, o porque la aceptación de un cambio supondría la modificación de valores, costumbres o creencias de gran importancia<sup>258</sup> (Cateora y Graham, 1999: 106).

En cualquier caso, todo esto, junto con las vivencias cotidianas, nos induce a pensar que el mayor contacto entre culturas hace que las económicamente dominantes contagien de su esencia a las demás, las cuales, o bien se pierden, o se transforman. Así, en lugar de diversificarnos, nos unificamos<sup>259</sup>.

Finalmente, es posible una lectura material del contacto entre culturas a través de los medios de comunicación de masas. Según Cateora y Graham (1999: 86), los humanos somos criaturas con necesidades y deseos y, para satisfacer nuestras necesidades y deseos materiales, consumimos. Sin embargo, el modo en el que consumimos, así como las prioridades que les damos a las necesidades y deseos que intentamos satisfacer, dependen de nuestra cultura. A nuestro juicio, es también posible hablar de consumo en

<sup>256</sup> Como Cateora y Graham (1999) expresan, todas las facetas de una cultura están interrelacionadas, así que la inclusión de un nuevo elemento afecta a los demás, por lo que cuanto mayor es ese efecto, mayor puede ser el rechazo o resistencia.

<sup>257</sup> El grupo CRIT se refiere a la idea de *racismo cultural*, concepto basado en la creencia de que las distintas culturas (la occidental frente a las demás) son incompatibles de una manera prácticamente irreconciliable. Ante esta situación, nos quedamos con el siguiente comentario de los autores (2003: 9): “Que las culturas son diferentes, y que esta diferencia, dependiendo de cómo se afronte, puede ser el origen de conflictos, es algo innegable. Pero es igualmente evidente que, en el fondo, todas las culturas son iguales, mucho más iguales de lo que pensamos, y que esta igualdad puede proporcionarnos la base, el punto de encuentro, a partir del cual el intercambio entre culturas se convierta en un proceso enriquecedor”.

<sup>258</sup> Cateora y Graham (1999) proponen el siguiente ejemplo de los problemas que la incursión de un elemento nuevo en una cultura puede ocasionar y de las soluciones que se pueden plantear. Cuando la empresa Pillsbury quiso introducir su marca de vegetales congelados *El Gigante Verde* en la dieta asiática se encontró con un problema. Los vegetales constituyen una parte importante de la dieta asiática, pese a que la preparación de una comida familiar requiere mucho tiempo, algo que, por otra parte, suponía motivo de orgullo para las madres japonesas. Así, el uso de vegetales congelados era visto como una especie de atajo que causaba cierto sentimiento de culpa por contradecir la percepción estereotípica del papel de una *buena* madre. La solución fue cambiar esa percepción cultural. La estrategia de Pillsbury consistió en intentar convencer a las madres de que el uso de los vegetales congelados les daba la oportunidad de preparar a sus familias sus platos favoritos más a menudo. En particular, basaron su campaña en la promoción de una mezcla congelada de zanahorias y de una típica raíz asiática que requiere varias horas de preparación. Pese a que los vegetales frescos aún dominan el mercado, la campaña funcionó satisfactoriamente.

<sup>259</sup> Es interesante la tesis de reciprocidad de perspectivas de la que habla Schuetz (1944) y que comentan Günthner y Luckmann (2000), la cual establece que los individuos asumen que los otros individuos son como ellos y que tendrán un comportamiento igual al suyo.

el ámbito de la traducción audiovisual. Es este caso, los productos son los filmes, series, documentales, etc. que llegan a nuestras pantallas, y el modo en el que los consumimos o la necesidad que de ellos tenemos depende de nuestra cultura. En muchas ocasiones, producto audiovisual y consumo (e incluso mercadotecnia) van unidos. En el punto 5.3.3.2. reflexionaremos sobre este aspecto y, en particular, de su aplicabilidad al caso de *Los Simpson*.

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este apartado:

- En la actualidad, la *mayoría* de culturas no constituyen entes cerrados, sino interrelacionados (en mayor o menor medida) entre sí, gracias, en parte, a los medios de comunicación de masas<sup>260</sup>.
- El contacto entre sí de las culturas (por ejemplo, a través de los medios audiovisuales) permite el contagio cultural entre ellas.
- La paradoja de la cultura radica en su doble naturaleza dinámica y resistente al cambio.
- La traducción audiovisual facilita el préstamo entre culturas.
- No hay que ignorar la relación existente entre los distintos productos audiovisuales existentes y la demanda del mercado.

### *Cultura y humor*

Samovar y Porter (1997: 13) sugieren seis características de la cultura relevantes en comunicación intercultural, que según los autores se produce cada vez que un miembro de una cultura emite un mensaje que debe ser entendido por un miembro de otra cultura (1997: 21), aseveración que también apoya nuestra visión intercultural de la traducción. Estas seis categorías son: (1) la cultura se aprende, (2) la cultura es transmisible, (3) la cultura es dinámica, (4) la cultura es selectiva, (5) las diferentes facetas de la cultura están interrelacionadas y (6) la cultura es etnocéntrica.

---

<sup>260</sup> Decimos “la *mayoría* de” porque esta es una cuestión que, en última instancia, depende de las posibilidades reales de contacto entre sí que las distintas culturas posean.

Partiendo de lo anterior, nos es posible conectar el concepto de *cultura* con el de *humor*<sup>261</sup>. El comportamiento de un individuo o de un grupo refleja la cultura, y el humor es una clara expresión de ésta. Desde que nacemos, se nos somete a un proceso de socialización. Se trata de un proceso en el que se nos enseña, tanto de modo formal como informal, cómo debemos comportarnos según la percepción que los adultos tienen de lo que es bueno o malo, apropiado o inapropiado (Samovar y Porter, 1997: 12), premiando los aciertos y penalizando los errores<sup>262</sup>. La enculturación, o el condicionamiento consciente o inconsciente que nos conduce a ser competentes en una determinada cultura (Samovar y Porter, 1997: 13), es una de las formas en las que las culturas se transfieren de una generación a otra.

El humor es parte de este proceso. Como cualquier otro elemento de una cultura<sup>263</sup>, el humor se traspa de una generación a otra<sup>264</sup>. Klopff (1995: 34) recoge el comentario de Murcock respecto a que todos los humanos tienen sentido del humor, ya que podemos considerar la acción de bromear como un universal cultural, es decir, un rasgo común de todas las culturas. Sin embargo, nos reímos de diferentes temas o por distintas razones. De todo esto podemos deducir que obtenemos la habilidad de reír biológicamente (*genes*), pero que aprendemos a reírnos de ciertos temas (*memes*)<sup>265</sup>. Como parte de los procesos de socialización y de enculturación, se nos educa y condiciona para degustar o disfrutar de ciertos tipos de humor.

Este razonamiento se ve apoyado por los comentarios de Rabadán (1991: 167-168) al respecto. La autora mantiene que las distintas sociedades conceptualizan el humor de manera diferente, de modo que lo que para una sociedad constituye una situación cómica, puede no serlo para otra<sup>266</sup>. Esto es algo que, obviamente, dificulta la transferencia (la audiovisual también) del humor a otras lenguas y culturas. La autora llega incluso a afirmar que “no es de extrañar que las obras literarias menos traducidas [...] sean las de carácter humorístico”. Dicha afirmación, como precisa Díaz Cintas (2001d: 120-121), no es en todo caso extrapolable al ámbito audiovisual, donde existen

<sup>261</sup> Nos centraremos en la conexión entre el concepto de *cultura* y el de *traducción* en el punto 3.3.1.

<sup>262</sup> Es de este modo como adquirimos las normas de las que hablamos en el **Capítulo 2**.

<sup>263</sup> Son diversas las clasificaciones de los elementos de la cultura. Véase, por ejemplo, la de Herskovits (1952).

<sup>264</sup> Zabalbeascoa (1993) opina que el humor forma parte de la tradición cultural de un texto.

<sup>265</sup> El concepto de *memes* es válido para aclarar la razón de ser de las categorías de elementos humorísticos *sobre la comunidad e instituciones y de sentido del humor de la comunidad*, que explicamos en el punto 4.2.5.3.

<sup>266</sup> Un ejemplo práctico de esto lo encontramos en Zabalbeascoa (2000b: 28), quien apunta la tesis de que “el humor americano podría incluir elementos que en Europa se considerarían infantiles”.



multitud de productos humorísticos que, con mayor o menor acierto y éxito, se han traducido. El autor alude a dos razones que contribuyen a esta situación. Por un lado, la ayuda que el sonido y la imagen pueden suponer (aunque no olvidemos que la imagen puede ser también fuente de problemas). Por otro, que en ocasiones la cultura meta está relativamente muy familiarizada con la origen (como ocurre, por ejemplo, con aquello que nos llega de Estados Unidos, incluyendo la serie que nos ocupa<sup>267</sup>).

El humor puede, entendemos, ilustrar cada una de las seis características de la cultura que Samovar y Porter proponen y que hemos expuesto al inicio de este apartado. El humor es parte de la cultura. Por tanto, *el humor se aprende*. La habilidad para reír nos es innata (*genes*), pero aprendemos a reírnos de ciertas cosas (*memes*). Esta es la razón por la que el humor puede variar no sólo de una cultura a otra, sino también de una subcultura a otra. *El humor también es transmisible*. En España se conocen muchas referencias culturales estadounidenses porque se han transmitido por medio del cine o de programas de televisión. Así, los espectadores españoles se familiarizan con estas referencias, y llegan a apreciar y a disfrutar un tipo de humor originalmente estadounidense. *El humor es también dinámico*, cambia con el tiempo. Pensando en *Los Simpson*, pese a ser producido por el mismo equipo de escritores, el tipo de humor de Bart (el niño travieso por antonomasia) no es el mismo que el tipo de humor del señor Burns (el viejo y avaro multimillonario), y esto indica que el humor es generacional y que varía con el tiempo. *El humor es selectivo*, puesto que define las fronteras entre grupos diferentes. *Los Simpson*, por ejemplo, está repleto de chistes que claramente separan grupos no sólo por su nacionalidad, sino también por otros factores como la edad o la educación. Dado que el humor es parte de la cultura, es razonable asumir que *todos los aspectos del humor están interrelacionados*. Los ejemplos analizados en el **Capítulo 6** ponen de manifiesto el modo en el que distintos elementos humorísticos se interrelacionan con un fin común: la risa. Finalmente, *el humor puede ser etnocéntrico*. El hecho de que el humor se pueda basar en estereotipos confirma esta aseveración (por citar un caso, véase la Ficha 60 del punto **6.3.3.**)<sup>268</sup>.

---

<sup>267</sup> Como recoge Díaz Cintas (2001d: 120), “las diferencias culturales no son tan dispares como muchas veces se presupone”.

<sup>268</sup> El humor se basa a menudo en el etnocentrismo, los estereotipos, o los prejuicios (Jandt, 1998, considera este tipo de aspectos como barreras que dificultan la comunicación intercultural, junto a otros como la ansiedad o asumir la similitud en lugar de la diferencia). Según Samovar y Porter, el *etnocentrismo* es una característica de las culturas, y se define como “being centered on one’s own group” (1997: 15). Por *estereotipos* podemos entender “inflexible statements about a category of people [...] applied to all members of a group without regard for individual differences” (Thiederman, 1991: 15). Por

### 3.2.2.2. *El contexto de cultura*

En nuestro camino hacia la concreción de aquellos elementos propios del espectro cultural que juegan un papel clave en el desarrollo de nuestro trabajo, nos detenemos en la aportación de Marco (2002) quien, como parte de su modelo de análisis estilístico orientado hacia la traducción literaria, se ocupa del contexto de cultura como complemento del contexto de situación<sup>269</sup>. El autor (2002: 201) define el contexto de cultura como:

el nivell semiòtic d'ordre superior als significats purament lingüístics que dota de sentit ple tant aquests significats lingüístics com la seua interacció amb el context de situació, ja que el sistema lingüístic [...] és només un dels sistemes semiòtics possibles al si d'una comunitat, i els contextos de situació tenen un valor relatiu que depèn del context de cultura<sup>270</sup>.

Coincidimos con Marco en que un análisis textual (incluimos el texto audiovisual) que ignore el contexto de cultura está necesariamente limitado ya que no será capaz de ir más allá del contexto de situación y que, por tanto, ignorará ciertos significados. Como el autor (2002: 201) nos recuerda, Halliday y Hasan (1985: 6) comentan que Malinowski se dio cuenta de que para estudiar ciertos fenómenos de forma correcta era necesario explicitar, además del entorno inmediato, toda la historia cultural tanto de los participantes como de las prácticas sociales en las que intervenían. A partir de esto, Marco (2002: 202) colige que tanto la labor antropológica de Malinowski como la de un traductor poseen una naturaleza intercultural dada su doble perspectiva: la de quien se aproxima a otra cultura desde las convenciones, normas y supuestos de la propia<sup>271</sup>.

Dentro del contexto de cultura, y completando lo expuesto por otros autores<sup>272</sup>, Marco (2002: 201-288) expone su propuesta de los aspectos que dan cuerpo al mismo:

---

*prejuicio* entenderemos “a set of rigid and unfavorable attitudes toward a particular group or groups which is formed in disregard of facts” (Banks, 1979: 68).

<sup>269</sup> *Contexto de situación* entendido como el contexto inmediato en el que tiene lugar un intercambio comunicativo (véase Malinowski, 1923).

<sup>270</sup> Véase Malinowski (1923).

<sup>271</sup> En el punto 3.3.2. reflexionaremos sobre el carácter intercultural del traductor.

<sup>272</sup> Véase, por ejemplo, Halliday y Hasan (1985), Eggins (1994) o Martin (1992).

los referentes culturales, las maneras en las que los textos se agrupan y la intertextualidad. Pese a que el autor orienta su propuesta a la traducción de los textos literarios, estamos convencidos de que la noción del contexto cultural y de sus aspectos es extrapolable a la de los textos audiovisuales y, en particular, a la del texto audiovisual del que nos ocupamos en este estudio. Por ello, veamos a continuación dichos aspectos de modo algo más detallado<sup>273</sup>.

### *Los referentes culturales*

Son diversos los autores que han propuesto una taxonomía de elementos culturales, algo que no es de extrañar habida cuenta de la complejidad del propio concepto de cultura, tal y como hemos visto en el punto 3.2.2.1. No ansiamos entrar en demasiados detalles, dado que no está en nuestro ánimo establecer una clasificación de referentes culturales. El presente no es un estudio sobre referentes culturales, sino un estudio sobre traducción audiovisual en el que los referentes culturales tienen un papel protagonista. Por ello, no se trata de que pretendamos ser endogámicos y reducir la cuestión de los referentes culturales (y de la intertextualidad) al ámbito de la traducción audiovisual. Más bien, queremos ser precavidos y no perdernos por las muchas consideraciones que sobre estos temas son posibles. Preferimos ceñirnos al propósito de nuestro trabajo, y no desviar nuestra atención hacia aspectos que no aporten significación al conjunto del estudio.

Partiendo de esta base, será suficiente con definir qué entendemos como referente (o referencia, indistintamente) cultural, con el fin de aclarar qué tenemos en mente cada vez que hagamos uso de este término en el análisis que incluimos en el **Capítulo 6**.

Para tal fin, nos fundamentaremos en Agost (1999: 99)<sup>274</sup>, quien entiende que los elementos culturales son aquellos “que hacen que una sociedad se diferencie de otra,

---

<sup>273</sup> Autores como Molina (1998 y 2001) o Hurtado (2001), por ejemplo, revisan las diversas perspectivas desde las que se ha abordado la incidencia de los aspectos culturales en la traducción.

<sup>274</sup> La autora (1999) propone un modelo de análisis basado en tres dimensiones: la del contexto, la profesional y la técnica. Nos interesa especialmente la primera, pues las otras dos no forman parte fundamental de nuestra empresa. Dentro de la dimensión del contexto, Agost, partiendo a su vez de las tres dimensiones del contexto pensadas por Hatim y Mason (1990) para dar cabida a todos los elementos que participan en la elaboración de un texto, y que la autora considera también aplicables al análisis del texto audiovisual, distingue otras tres dimensiones o aproximaciones: la semiótica (donde se ocupa (1) de los *elementos culturales*, que tratamos en el presente apartado, (2) de los *aspectos ideológicos*, de los que prescindimos en este trabajo porque excederían los objetivos marcados y (3) de la *intertextualidad*, de la que nos ocupamos en breve), la pragmática (que retomaremos en el punto 4.3.) y la comunicativa (donde incluye las variedades de uso – campo, tenor y modo – y las de usuario – variación temporal, idiolectal,

que cada cultura tenga su idiosincrasia<sup>275</sup>. A partir de aquí, la autora reconoce como elementos culturales los:

lugares específicos de alguna ciudad o de algún país; aspectos relacionados con la historia, con el arte y con las costumbres de una sociedad y de una época determinada (canciones, literatura, conceptos estéticos); personajes muy conocidos, la mitología; la gastronomía, las instituciones, las unidades monetarias, de peso y medida; etc.

Este será el marco en el que entenderemos los referentes culturales cada vez que afloren a lo largo del análisis del corpus que presentamos en el citado capítulo de esta tesis<sup>276</sup>.

### *El género*

El segundo grupo de aspectos culturales que Marco (2002) considera lo componen los géneros, los discursos y los tipos de textos<sup>277</sup>. Sin desmerecer la importancia que tales aspectos poseen, no nos vamos a detener en su comentario. En primer lugar, en el punto 1.3.3.3. dejamos constancia del género audiovisual en el que *Los Simpson* se engloba (el género dramático). En segundo lugar, no es nuestra intención analizar los posibles discursos que la serie pueda ofrecer, al no tratarse este de un trabajo de orientación ideológica, sociológica o política<sup>278</sup>. Es verdad que sí que nos interesará el discurso subyacente a cada chiste analizado, pero no los diferentes discursos de la serie entendida globalmente. Finalmente, en el punto 1.2.4. ya discutimos la cuestión del tipo de texto del que nos ocupamos<sup>279</sup>.

---

geográfica y social). En esta última aproximación, la comunicativa, tampoco nos vamos a detener porque sobrepasaría igualmente los objetivos fijados.

<sup>275</sup> En su análisis de *Los Simpson*, Lorenzo *et al.* (2003) parten también de esta definición de Agost.

<sup>276</sup> Insistimos en que el presente no es un trabajo sobre referentes culturales. No queremos perder de vista las metas principales del mismo, es decir, observar cómo se produce la traducción del humor en textos audiovisuales e identificar tendencias que puedan darse en dicha labor. Por ello, no iremos más allá en lo que a los referentes culturales se refiere (salvo las consideraciones que sobre su traducción realizaremos en el punto 3.3.3.1.). Para listados de tipos de referentes culturales véase, por ejemplo, Nida (1945), Newmark (1988) o Katan (1999a).

<sup>277</sup> Para ello, Marco parte de Hatim y Mason (1990).

<sup>278</sup> *Discurso* entendido como “Modes of speaking and writing which involve participants in adopting a particular attitude towards areas of socio-cultural activity” (Hatim y Mason, 1990: 240).

<sup>279</sup> Para más características del *género*, véase también, por ejemplo, Chaume (2003b).

### *La intertextualidad*

Como se verá en el capítulo de análisis, *Los Simpson* es una serie que basa gran parte de su humor, por un lado, en la inclusión de referentes culturales más o menos específicos de la cultura origen y de mayor o menor acceso por su público en general y, por otro, en un alto grado de referencias intertextuales. Ya nos hemos ocupado de los referentes culturales y, además, volveremos a hacerlo en el contexto de la traducción (audiovisual) en el punto 3.3.3.1. Nos queda pendiente, pues, dedicar unas líneas a la cuestión de la intertextualidad por dos razones principales: por una parte, la ya mencionada profusa presencia de este fenómeno en la serie y, por otra, porque es un concepto al que aludiremos con frecuencia en determinadas fases de nuestro análisis.

No nos vamos a entretener en la descripción de los inicios y de la evolución del concepto de *intertextualidad*<sup>280</sup>. Nuestra posición respecto a la intertextualidad es la misma que adoptamos en lo concerniente a los referentes culturales: el nuestro no es un trabajo sobre intertextualidad, sino un estudio descriptivo y discursivo en cuyo análisis la intertextualidad comparte un papel substancial con los referentes culturales. Por consiguiente, para nuestros objetivos y para el alcance de nuestra obra, será suficiente con definir qué entendemos por *intertextualidad* y reflexionar sobre el papel que este fenómeno juega en el ámbito de la traducción (en el punto 3.3.3.2. nos centraremos en este segundo aspecto).

Hatim y Mason (1990: 120) definen *intertextualidad* como “the way we relate textual occurrences to each other and recognise them as signs which evoke whole areas of our previous textual experience”. De forma parecida, Agost (1999: 103) la entiende como “la aparición, en un texto, de referencias a otros textos”. Estas son unas definiciones que nos resultan válidas por el momento, pero que ampliaremos cuando nos ocupemos de esta cuestión en el marco de la traducción.

---

<sup>280</sup> Para tal efecto véase, por ejemplo, Kristeva (1969), Halliday (1970), Beaugrande y Dressler (1981), Halliday y Hasan (1985), Lemke (1985), Hatim y Mason (1990) o Mai (1991). Por otra parte, para mayor información sobre la percepción (y sus etapas) de las alusiones intertextuales véase, por ejemplo, Plett (1991) o Hebel (1991).

### 3.3. La traducción como actividad intercultural

En este trabajo subyace una concepción intercultural de lo que significa traducir<sup>281</sup>. Este es un posicionamiento al que ya hemos aludido y que vamos a precisar en los puntos siguientes. Para ello, comenzaremos reflejando los nexos de unión entre los Estudios Culturales (junto a uno de sus conceptos centrales, es decir, la cultura) y los Estudios sobre la Traducción. Tras ello, nos detendremos a defender la figura del traductor como mediador (o experto) intercultural, percepción que se deriva de nuestro modo de entender la traducción. Finalmente, reflexionaremos sobre el peso de ciertas nociones culturales en la traducción audiovisual, centrándonos en el papel de los referentes culturales y de la intertextualidad en dicho ámbito.

#### 3.3.1. Cultura y traducción

Como decimos, una vez desarrollado el concepto de cultura, podemos pasar a reflexionar sobre la (forzosa) conexión entre dicha noción y la actividad traductora. Según nos recuerda Castro Paniagua (2000: 1-2)<sup>282</sup>, Nida (1964) es probablemente el primero que se preocupa de forma directa de los aspectos culturales de la traducción. Nida advierte del peligro que la subjetividad supone a la hora de traducir, y añade que es prácticamente inevitable que el traductor se vea afectado por su sistema de valores personal, aunque éste debe intentar de manera firme evitar cualquier interferencia causada por su bagaje cultural particular. Castro Paniagua (2000: 1-2) agrega que existen rasgos culturales que, si bien son considerados ideales por una sociedad, podrían ser considerados aspectos negativos por otra, por lo que tanto la imparcialidad como la

<sup>281</sup> En este sentido se pronuncia también, por ejemplo, Nord (1991a: 5) cuando define la traducción como “intercultural communication”. De manera similar, Hurtado (2001: 607) argumenta que “La traducción no sólo se produce entre dos lenguas diferentes, sino también entre dos culturas diferentes; la traducción es, pues, una comunicación intercultural”. Algunos de los autores que han reivindicado esta forma de entender la traducción son, por ejemplo: Reiss y Vermeer (1984), Holz-Mänttari (1984 y 1985), Vermeer (1986a y 1990), Witte (1987), Brethauer (1987), Snell-Hornby (1988), Amman (1989 y 1990), Löwe (1990), Hewson y Martin (1991) o Berenguer (1997). Más recientemente, Katan (1999a) estudia la relación existente entre traducción y cultura, a la vez que ofrece una revisión de los principales modelos de análisis de la cultura.

<sup>282</sup> Castro Paniagua (2000) realiza un repaso de algunas teorías antropológicas sobre las nociones universales que caracterizan a la mayoría de sistemas sociales, los cuales conocemos con el nombre de *cultura*. Así, menciona a Boas (1911), a Lévi-Strauss (1975) y a Hymes (1980).

objetividad se perfilan como dos objetivos difíciles de conseguir<sup>283</sup>. El autor advierte que comparar percepciones diferentes del mundo con frecuencia se convierte en una experiencia dolorosa, sobre todo al analizar y reflejar la sociedad propia y descubrir áreas que preferiríamos creer que no existen en el sistema cultural. Nos recuerda, además, que el lenguaje es un reflejo de una cultura<sup>284</sup>. Por tanto, al traducir, realizamos una comparación intercultural por medio de un filtro lingüístico<sup>285</sup>. Así, cuando traducimos, estamos comparando lenguas, culturas y sociedades<sup>286</sup>.

Como ya comentábamos al inicio de este capítulo, son numerosos (por no decir mayoritarios) los estudiosos que recientemente colocan el énfasis en las cuestiones culturales, tal y como Marco (2002: 203) manifiesta. Incluso los enfoques históricamente lingüísticos como, por ejemplo, los de Nord y el funcionalismo alemán<sup>287</sup>, conciben la traducción como un proceso de comunicación intercultural en el que confluyen dos partes: por un lado, la de la producción del texto origen en una situación comunicativa origen y, por otro, la de la producción del texto meta en una situación comunicativa meta (Nord, 1991a: 7). Respecto a estas dos partes, quizá cabría

<sup>283</sup> Añadiríamos que esto es algo posible no sólo entre distintas sociedades, sino entre los distintos grupos (subculturas) que pueden componer una misma sociedad, algo común en las sociedades más multiculturales.

<sup>284</sup> Como Nord (1997a) sugiere, la traducción tiene lugar en situaciones concretas y definibles que implican a miembros de distintas culturas. La autora nos recuerda que el lenguaje constituye una parte intrínseca de la cultura (autores como Agar, 1991, hablan de *paralenguaje* – *paralanguage*, término con el que enfatiza la interdependencia entre lenguaje y cultura), especialmente si entendemos cultura como una “totality of knowledge, proficiency and perception” (Snell-Hornby, 1988: 40). Por otro lado, definiciones como esta y determinados pormenores sobre la misma (véase, por ejemplo, Goodenough, 1964) sirvieron, según prosigue Nord, como punto de partida general a los enfoques funcionalistas sobre la traducción (véase punto 1.2.7.; véanse, además, Vermeer, 1986b, Ammann, 1989b y Nord, 1993). Göhring (1978) fue el primero en introducir estas definiciones en el estudio de la comunicación transcultural y en modificarla de modo que fueran válidas para tratar cuestiones relativas a la traducción.

<sup>285</sup> Como Hurtado (2001: 607) recoge, “La relación entre lengua y cultura la plantea ya Humboldt a principios del siglo XIX al definir la lengua como una actividad del ser humano, expresión de su pensamiento”. La autora también explica que “Lingüistas contemporáneos como Halliday (1978) van más lejos al definir la cultura como un aparato semiótico constituido por diferentes sistemas, uno de los cuales es la lengua”. Así, la relación existente entre lengua y cultura se ha estudiado desde campos como la antropología, la sociolingüística y la psicolingüística.

<sup>286</sup> Castro Paniagua (2000) lleva a cabo un recorrido por diferentes teorías sobre la traducción centrándose en las consideraciones culturales que éstas incluyen, repaso en el que no vamos a profundizar por quedar fuera del alcance del presente capítulo. En otro orden de cosas, aunque no entraremos a valorarla, Schäffner y Adab (1995) someten a análisis la hipótesis de que existe un *texto híbrido*, que surge como resultado de un proceso traductor y que tiene su razón de ser en el contacto entre lenguas y culturas. Snell-Hornby (2001) y Simon (2001), por ejemplo, se ocupan también de la cuestión del *texto híbrido*. Por su parte, Carbonell (1999) compara la experiencia del foráneo con la del traductor, y discute la teoría de la hibridación, la cual contempla a las culturas como textos y tiene a la traducción cultural como uno de sus principales paradigmas.

<sup>287</sup> Véase punto 1.2.7.

valorar la conveniencia de preocuparse por las correspondientes recepciones de cada producción.

Marco, además, llama nuestra atención sobre el *giro cultural (cultural turn)*<sup>288</sup> que los Estudios sobre la Traducción experimentan principalmente a partir de la pasada década de los ochenta, tendencia por otra parte irreversible. El autor (2002: 203-205) repasa el modo en el que se produce el citado giro cultural, y de dicha revisión extraemos los siguientes puntos claves:

- Snell-Hornby (1988: 46), desde una consideración antropológica de la cultura, afirma que la traducción no se produce entre lenguas sino entre culturas, por lo que el traductor, además de bilingüe, ha de ser bicultural<sup>289</sup>. Esto último es algo a lo que ya hacíamos referencia en el punto **1.2.7.** y que defenderemos con mayor precisión en el punto **3.3.2.**
- Diversas obras como las de Hatim y Mason (1990), Bell (1991), Baker (1992) o Neubert y Shreve (1992), pese a su orientación lingüística, ponen de manifiesto que el contexto en el que se traducen y se reciben los textos queda incompleto sin la consideración del factor cultural.
- Carbonell (1999), quien identifica el inicio del giro cultural con la emergencia de la escuela de la manipulación, algo que, como Marco señala, resulta en principio un tanto sorprendente, dado que en el conjunto de postulados de dicho paradigma quizá no sea el concepto de *cultura* el más prominente si lo comparamos con el protagonismo de otras cuestiones como *descripción, polo meta, sistema o norma*. Estamos de acuerdo con Marco cuando dice que, pese a todo, es innegable la aproximación cultural al fenómeno que todos estos postulados suponen<sup>290</sup>. Asimismo el autor apunta el modo en el que el enfoque

---

<sup>288</sup> Véase Bassnett y Lefevere (1990). Por su parte, Munday (2001) examina una serie de acercamientos a los Estudios sobre la Traducción desde los Estudios Culturales (véase también Hurtado, 2001). El autor arranca con el trabajo de Lefevere (1981, 1985, 1992a, 1992b y 1993), para después considerar otras aportaciones desde los ámbitos de los estudios de género y traducción (Simon, 1996, por ejemplo) o desde las teorías postcoloniales sobre traducción (por ejemplo, Niranjana, 1992, Spivak, 1993 o Bassnett y Trivedi, 1999).

<sup>289</sup> El estudio de Alred y Byram (2002) trata de ofrecer algunas claves sobre el modo en el que se adquiere la competencia intercultural (o bicultural).

<sup>290</sup> Tratamos el tema de la escuela de la manipulación en el punto **2.2.1.**



lingüístico, la perspectiva antropológica y el modelo deconstructivista se han ocupado de los elementos culturales en traducción<sup>291</sup>.

- Katan (1999a), quien se propone otorgar rigor y coherencia al estudio de la relación entre traducción y cultura<sup>292</sup>. Básicamente, el autor basa su aportación en la noción de *marco*<sup>293</sup>, que se define como una representación mental interna que puede contener un ejemplo idealizado o prototipo de aquello que se espera o que es frecuente en una situación (Katan, 1999a: 36)<sup>294</sup>.

Antes de proseguir con otras cuestiones, y enlazando con el mencionado giro cultural, quisiéramos detenernos brevemente en la obra de Bassnett (1997 y 1998), quien reflexiona sobre el vínculo que durante la década de los noventa han establecido los Estudios Culturales y los Estudios sobre la Traducción. La autora refleja el desarrollo por separado de ambos campos de estudio y se extiende hasta el momento en el que éstos se encuentran<sup>295</sup>. En el seno de dicho encuentro existen rasgos comunes como, por ejemplo, la interdisciplinariedad o la discriminación entre cultura *alta* y *baja*. Comparten, además, intereses, como por ejemplo la relación entre poder y producción textual. Bassnett (1998: 131) reduce a tres fases la evolución de los dos campos que nos ocupan:

1. Fase *culturalista* (años sesenta): caracterizada por la lucha frente a la apropiación del concepto de cultura por parte de la élite minoritaria.
2. Fase *estructuralista* (años setenta): caracterizada por el interés en la investigación de la relación entre textualidad y hegemonía.

---

<sup>291</sup> Carbonell (1999) recoge las aportaciones de distintos autores como, entre otros, Malinoswki, Sapir-Whorf, Nida, Catford, Popovič, Bassnett, Baker o Hervey.

<sup>292</sup> Katan (1993) habla de cuatro enfoques desde el ámbito de los Estudios sobre la Traducción en torno al estudio de la cultura: conductista, funcionalista, cognitivo y dinámico. En otro orden de cosas, Baker (1996) evidencia que el término *cultura* está de moda en los Estudios sobre la Traducción, y critica que a menudo su uso carece de rigor y coherencia. En nuestra opinión, el concepto de *cultura* es algo así como un cajón de sastre en el que todo cabe. Sin embargo, defendemos que dicho cajón no ha de usarse de forma irresponsable o con falta de rigor.

<sup>293</sup> Autores como Snell-Hornby (1988), Bell (1991), Muñoz Martín (1995) y Mayoral (1999) ya se ocupan de la cuestión de *marco* en el contexto de los Estudios sobre la Traducción.

<sup>294</sup> En el punto 4.2.2.1. retomamos la noción de *marco* desde la perspectiva pragmática.

<sup>295</sup> En este mismo orden de cosas, el trabajo de Baker (2002) parece apuntar hacia la conveniencia de no situar a los Estudios sobre la Traducción en situación de oposición frente a otras disciplinas, sino de adoptar una posición abierta.

3. Fase *postestructuralista* o *de materialismo cultural* (años ochenta y noventa): caracterizada por reconocer de manera explícita la pluralidad cultural.

Sales (2003: 240) afirma que el encuentro fructífero entre ambos campos se produce en la actual fase *internacionalista*, caracterizada por una atención especial a la sociología, a la etnografía y a la historia, a la vez que éstos se encuentran progresivamente más inmersos en el marco comparatista del análisis intercultural<sup>296</sup>. Como Bassnett (1998: 133) argumenta:

The moment for the meeting of cultural studies and translation studies came at exactly the right time for both. For the great debate of the 1990s is the relationship between globalisation, on the one hand, between the increasing interconnectedness of the world-system in commercial, political and communication terms and the rise of nationalisms on the other. Globalisation is a process, certainly; but there is also massive resistance to globalisation<sup>297</sup>.

Estamos convencidos de que el concepto de *cultura* es fundamental en traducción, convencimiento al que llegamos partiendo de la base de que, a nuestro parecer, la actividad traductora es un claro exponente de interacción entre culturas. Como es obvio, esta interacción podrá tener éxito o no. En el caso de la traducción del humor, funcionalmente el éxito vendrá marcado por la risa del receptor pretendido.

Quisiéramos incluir también dos voces que nos llegan desde el descriptivismo y que, dada la naturaleza del presente estudio, no podemos dejar fuera del mismo. Toury (1995: 56) entiende la traducción como una actividad que, inevitablemente, implica la presencia de al menos dos lenguas y de dos tradiciones culturales (es decir, al menos dos sistemas de normas<sup>298</sup>). Así, el autor entiende el valor de un texto traducido del siguiente modo:

(1) being a text in a certain language, and hence occupying a position, or filling a slot, in the appropriate culture, or in a certain section thereof;

<sup>296</sup> El trabajo de Wolf (2002), por ejemplo, discute algunos enfoques etnográficos a la traducción.

<sup>297</sup> Recordemos que la resistencia al cambio es una característica intrínseca al concepto de cultura, tal y como veíamos en el apartado sobre *el contacto entre culturas y el papel de los medios de comunicación de masas* del punto 3.2.2.1.

<sup>298</sup> Véase la discusión sobre *normas* que incluimos en el punto 2.3.

(2) constituting a representation in that language/culture of another, pre-existing text in some other language, belonging to some other culture and occupying a definite position within it.

Por su parte, Hermans (1999: 89) comenta que, dado que la traducción opera sobre discursos ya existentes, a la vez que pone de moda nuevos textos a partir de modelos que pertenecen a otros discursos, las culturas individuales o grupos pueden desarrollar actitudes diferentes en lo que respecta a estas nuevas adquisiciones potencialmente subversivas. Hermans (1999: 89) recurre a Robyns (1992, 1994 y 1995) para explicar que, en lo que concierne a estas posturas, se distinguen cuatro actitudes básicas:

When one culture sees another as compatible and translation is not a cause for concern or alarm, [Robyns] speaks of that culture adopting a ‘transdiscursive’ stance [quizá nuestro caso]. When a culture reckons it lacks something which is available elsewhere and can be imported, we have a ‘defective’ stance. When a culture wards off imports and tries to contain their impact because it feels they may threaten its identity, the attitude is ‘defensive’. And when a culture only allows imports if they are thoroughly naturalized because it takes the values of its own models for granted, Robyns terms this, not very logically, an ‘imperialist’ stance.

De cualquier modo, parece claro, pues, que es posible (y, en nuestra opinión, conveniente) considerar la traducción desde una perspectiva intercultural. Ello implica la confluencia que en algún momento determinado experimentan los Estudios Culturales y los Estudios sobre la Traducción<sup>299</sup>. No iríamos tan lejos como Lambert (1992: 18) al anunciar que “Whether we like it or not, the impossibility of excluding the cultural component implies [...] that there can never be any ideal translation”, ya que la *idealidad* de una traducción nos parece una noción relativa y no de carácter absoluto. Sí

---

<sup>299</sup> No deseamos entrar en polémicas de índole epistemológica sobre la relación entre estos dos campos de estudio como, por ejemplo, la que plantea Lambert (1992: 25) al hablar de una paradoja: “the prestige of Translation Studies is not at stake within Translation Studies itself; research on translation will really be taken seriously only once other disciplines in the Humanities accept that they need to study translational phenomena for a better understanding of their own object of study. Culture has not to be studied as *part* of the translation phenomenon, since the *entire* phenomenon is culture-bound: translation has rather to be investigated as part of culture”.

que compartimos con el autor la siguiente idea, que, por otra parte, creemos poder conectar con la noción de *norma* de la que nos ocupamos en el punto **2.3.1.**:

only a better investigation of the various cultural parameters can provide a better basis for a better predictability of say *efficiency* in translation practice. Hence [...] the need of cultural research in order to better establish what kind of translational options have a chance to be *accepted*.

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este punto:

- La traducción puede (y debe) ser entendida como una práctica intercultural.
- El *giro cultural* que han experimentado los Estudios sobre la Traducción confirma la tesis anterior.
- Basándonos en lo expuesto, la idea de que los Estudios Culturales y los Estudios sobre la Traducción converjan en determinados momentos es del todo admisible.

### **3.3.2. *El traductor como experto intercultural***

Son numerosas las aportaciones que muestran el camino hacia una concepción de la figura del traductor como experto (o mediador) intercultural<sup>300</sup>. No podemos sino sumarnos a tales planteamientos por nuestra convicción de que esto es efectivamente así, creencia que sostenemos basándonos en nuestro concepto de la traducción como actividad intercultural, tal y como hemos expuesto en el punto anterior. Por esta razón rescatamos algunas declaraciones (sólo algunas de las muchas posibles) realizadas en este sentido desde posturas diversas, pero suficientes para respaldar nuestro argumento.

Hatim y Mason (1990: 223-224), desde su enfoque textual y discursivo, afirman que el traductor, además de actuar como mediador en el sentido de que lee para producir y de que descodifica para re-codificar, también lo hace en el de que media entre culturas, debido a que trata de superar aquellas incompatibilidades que surgen en la transferencia

---

<sup>300</sup> El trabajo de Snell-Hornby (1999), por ejemplo, nos muestra al traductor como un experto en comunicación intercultural que se mueve en un mundo internacionalizado que, a su vez, se caracteriza por la abundancia de comunidades culturales individuales.

del significado. De ahí que, además de su habilidad bilingüe, le sea crucial poseer una visión bicultural.

Desde el marco teórico que desarrolla Agost (basándose, a su vez, en el modelo de Hatim y Mason, 1990), la autora (1999: 100) deja claro que “El traductor debe tener un dominio muy elevado de los aspectos socioculturales que envuelven la lengua de partida”, a lo que añadiremos que, a nuestro juicio, y aunque parezca una obviedad, también de los aspectos socioculturales que envuelven a la lengua meta, ya que en ocasiones no somos conscientes de numerosos aspectos que dan cuerpo a nuestra propia cultura.

Desde su posición descriptivista, Toury (1995: 53) también se muestra partidario del papel del traductor como mediador cultural. Según el autor, la figura del traductor no puede reducirse a ser un mero generador de enunciados que distintas disciplinas como la Lingüística, la Lingüística Textual, la Textología Contrastiva o la Pragmática (con todo su poder explicativo en lo referente a los fenómenos de traducción – *translational phenomena*) consideren como traducciones. Como bien dice el autor:

Translation activities should rather be regarded as having cultural significance. Consequently, ‘translatorship’ amounts first and foremost to being able to *play a social role*, i.e., to fulfil a function allotted by a community – to the activity, its practitioners and/or their products – in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference. The acquisition of a set of norms for determining the suitability of that kind of behaviour, and for manoeuvring between all the factors which may constrain it, is therefore a prerequisite for becoming a translator within a cultural environment<sup>301</sup>.

A partir de su esquema del proceso traductor como acto comunicativo, Mayoral *et al.* (1988: 357) consideran la figura del traductor como descodificador de la lengua origen y codificador en la lengua de llegada, a la vez que receptor del mensaje en la cultura origen y fuente del mensaje en la cultura meta<sup>302</sup>.

Santamaria (2001c: 246) habla del papel del traductor como mediador cultural, ya que cuando los referentes que se han de traducir no existen en la cultura meta, éste debe

---

<sup>301</sup> Véase la discusión sobre *normas* que incluimos en el punto 2.3.

<sup>302</sup> Según esto, como señalan los autores (1988: 357), el mensaje codificado en la cultura origen y el codificado en la cultura meta deberán mantener una relación de, en términos de Nida, *equivalencia dinámica*, en la que “the relation between the message and the response which is evoked in the receptor of each culture should be the same”.

dotarlos de valor simbólico. La autora (2001c: 247) apunta además que “a medida que el conjunto de los espectadores va ampliando conocimientos sobre la realidad de la cultura origen, hace falta menos intervención para aproximar las características culturales que no son propias”.

Castro Paniagua (2000: 24), por su parte, va un poco más allá y opina que el traductor debería ser también, en cierta manera, un etnógrafo, puesto que es responsabilidad suya interpretar de forma correcta no sólo la información semántica, sino también los códigos culturales inherentes<sup>303</sup>. En opinión del autor, el traductor debe además transmitir y adaptar de forma adecuada los mensajes de una cultura a otra, por lo que precisa poseer un conocimiento profundo de los marcos culturales que maneja. Ahora bien, el autor reconoce que el traductor no ha de ser considerado culpable de un signo cultural que no se pueda transcribir o de una falta de universalidad en un determinado texto. Así, la responsabilidad de lograr la universalidad de un texto habrá que buscarla en el genio literario de un escritor, siendo la labor del traductor la de transmitirla.

Encontramos planteamientos similares incluso partiendo de otros campos, como ocurre en el caso de Cateora y Graham, quienes dedican su obra al mundo de la mercadotecnia internacional. En dicha obra comentan ciertas ideas que presumimos aplicables al tema que nos ocupa. Por ejemplo, los autores (1999: 85-86) señalan que el experto en mercadotecnia internacional debe ser un estudioso de la cultura de la gente y que, al escribir un mensaje promocional, han de usarse símbolos que sean reconocidos por la gente y que tengan significado. En un contexto cultural, añaden, el éxito del trabajo del experto vendrá dado por la aceptación, resistencia o rechazo del producto por la gente. Creemos que estas ideas son claramente extrapolables al mundo de la traducción en general y al ámbito de la traducción audiovisual en particular. Defendemos que el traductor ha de ser un estudioso (al menos un entendido) de la cultura tanto de su propia comunidad como de aquella desde la que se importa el texto.

---

<sup>303</sup> Siguiendo el enfoque cultural de Hymes (1980), Castro Paniagua (2000: 23) dice que el traductor debería tratar de realizar una consideración etnográfica de su objeto de trabajo (entendiendo *etnografía* como “the direct observation of cultural behavior in its natural context”), así como de aplicar enfoques sociológicos, psicológicos o antropológicos. Mediante esa consideración etnológica, el traductor puede conseguir introducirse en áreas capaces de agitar su sensibilidad cultural y de hacerle enfrentarse a aspectos de su sociedad que preferiría que permanecieran sin examinar, si bien es su responsabilidad reconocer su propia realidad cultural. De forma parecida, Castro Paniagua explica que, mientras que el autor de un texto origen quizá no sea capaz de entender una cultura diferente a la suya, el traductor debe ser capaz de percibir no sólo su propia sociedad. La ausencia de esta capacidad tiene como resultado malentendidos de consecuencias más o menos graves.

De forma similar a lo que puede ocurrir con la promoción de un determinado producto, el éxito o fracaso de una traducción, o de un producto traducido como, por ejemplo, una serie de televisión, se verá reflejado por la aceptación o rechazo por parte del público meta. Una audiencia expuesta a una serie cuya traducción plantea deficiencias de índole cultural puede convertirse en una audiencia propensa a acabar ignorando dicha serie. En virtud de los datos sobre niveles de audiencia que manejamos en el punto 5.3.3.4., este no es el caso de *Los Simpson*.

Desde este mismo campo, y para finalizar, Cateora y Graham (1999: 94), respecto al lenguaje, llaman la atención sobre la importancia de que el experto en mercadotecnia internacional conozca muy bien e incluso sea capaz de hablar la lengua de destino, algo que nos parece (de forma tan obvia como indudable) de aplicación al traductor (valga el paralelismo). Los autores señalan al lenguaje como quizá el elemento de una cultura que mayor dificultad presenta en su dominio. Por ello, añaden, se hace necesaria en ocasiones la figura del *traductor cultural*, alguien capaz de traducir no sólo entre lenguas, sino también entre culturas<sup>304</sup>. Con ello se lograría evitar traducir de modo descuidado, algo que puede tener resultados obscenos, ofensivos o, simplemente, ridículos. En definitiva, los autores, de manera similar a los anteriores y al igual que nosotros, abogan por la figura del traductor (o intérprete) como mediador o experto cultural.

### **3.3.3. Cultura y traducción audiovisual**

Enlazando con lo que acabamos de exponer, Delabastita (1990: 105) afirma que no se puede estudiar la traducción audiovisual sin atender a los contextos culturales, algo en lo que coincidimos. Por su parte, Whitman (1992: 125) dice que toda película es “a mirror of the culture in which it unfolds, along with the mentality, attitudes and intentions of its screenplay author and director, all conveyed through the language and visual images which serve as their vehicle”. Esta es una afirmación que, en nuestra opinión, es aplicable a otros géneros como, por ejemplo, el de las comedias de situación televisivas (incluyendo las animadas, como *Los Simpson*). La autora sugiere que, inevitablemente, el traductor debe enfrentarse en ocasiones a un contenido cultural (de

---

<sup>304</sup> Fernández Álvarez (1999) describe algunas de las perspectivas desde las que se ha estudiado la traducción cultural.

la índole que sea, entendemos) tan específico que parece imposible de traducir. Por otro lado, el traductor puede también recibir sugerencias u órdenes provenientes del distribuidor, del estudio de doblaje, del cliente o de los poderes políticos o fácticos para alterar ciertos elementos culturales extranjeros con el fin de que el producto resulte más atractivo (o más vendible) a los ojos de la audiencia meta<sup>305</sup>. Los valores morales, la identidad política e histórica, y los gustos estéticos se combinan y penetran en el argumento de, por ejemplo, una película. La autora se pregunta cómo pueden estos factores culturales (que pueden suponer una importante restricción) ser trasvasados de modo que se mantengan inteligibles (una prioridad<sup>306</sup>) para una audiencia con una cultura diferente<sup>307</sup>.

Agost pone de manifiesto esta visión del tema en su modelo de análisis de la traducción para el doblaje, donde la autora (1999: 99-104) propone una aproximación semiótica<sup>308</sup>, dentro de la que menciona tres aspectos importantes:

- Los elementos culturales, de los que nos ocupamos en los puntos 3.2.2.2. y 3.3.3.1.<sup>309</sup>

<sup>305</sup> En el punto 1.2.7. hablamos del *encargo de traducción*.

<sup>306</sup> Véase el punto 1.2.5., donde nos ocupamos de las prioridades y las restricciones.

<sup>307</sup> El problema, según Whitman (1992), radica en que la imagen visual es inviolable. Las escenas no se pueden rodar de nuevo con el fin de ofrecer a la audiencia escenarios e historias que les resulten familiares (el rodaje de las mismas escenas en diferentes lenguas constituyó una de las fases en los primeros momentos del cine sonoro). Una solución radical consistiría en alterar la imagen visual cortando escenas completas. Una solución mejor parecer ser, según la autora, la de alterar el contenido lingüístico. Whitman aclara que, si por *contenido* entendemos las referencias explícitas o el significado denotativo, un cambio en el mismo sería ciertamente inevitable. Pero si extendemos la noción de *contenido* para dar cabida también a la función pragmática y contextual de una línea hablada, así como su intención de generar una cierta reacción en la audiencia, entonces la palabra *cambio* resulta eludible, ya que será la forma lo que se verá alterado. Como apunta Rowe (1960: 119), “The letter only and not the spirit of the original [is] violated”. A esto, Whitman (1992: 129) añade que “In fact, in order to be faithful to the spirit, being unfaithful to the letter is often the best alternative”. No entraremos en muchos más detalles sobre lo que Whitman expresa a este respecto. Sólo diremos que la autora habla de la distancia cultural entre el texto origen y la audiencia meta (distancia que, según lo vemos, es proporcional a la mayor o menor cercanía de las culturas en juego, dado que cuanto más alejadas estén, mayor será también esa distancia, y a la inversa). El traductor audiovisual, pues, se encuentra ante esta situación sin poder recurrir a, por ejemplo, notas a pie de página para realizar aclaraciones. En esta situación, la autora añade, una correspondencia completa que asegure la fidelidad semántica, pragmática, gramatical y contextual es algo ilusorio, por lo que autores como Hesse-Quack (1969) justifican la inevitabilidad de las modificaciones en una traducción. El traductor, pues, Whitman dice, se verá forzado a transformar elementos del filme original con el fin de facilitar su asimilación e incluso, en el supuesto de que ciertos símbolos significativos de una cultura no estén presentes en la otra (véase Mead, 1934), la traducción deberá facilitar algún tipo de sustituto equivalente. Ahora bien, la autora precisa, en ocasiones dichos intentos serán evitados a propósito, con el fin de que las referencias culturales desempeñen la función de transmitir un sabor local, en cuyo caso se tratarán de mantener.

<sup>308</sup> Como ya hemos expresado, la autora parte de Hatim y Mason (1990). Véase nota 274.



- Los aspectos ideológicos. La autora habla de que, ocasionalmente, “la ideología adquiere una importancia inusual y se convierte en una parte central del texto audiovisual, lo cual debe de ser advertido por el traductor”. Como ejemplo de la influencia que los factores ideológicos pueden tener sobre el doblaje (además de sobre el producto en sí, ya sea un filme, una serie, un documental, etc.) menciona la censura vivida en España durante la época franquista, bien mediante la supresión de escenas, bien, valiéndose del doblaje, por medio de la alteración de los diálogos.
- La intertextualidad, de la que nos ocupamos en los puntos 3.2.2.2. y 3.3.3.2.

Goris (1993: 188) es también tajante a este respecto, y apunta que el hecho de que los diversos estudios llevados a cabo sobre el doblaje se hayan centrado en los aspectos técnicos de “how to produce (good) dubbing” en vez de en los lazos de unión entre doblaje y el marco sociocultural es señal de que es aún necesario integrar esta modalidad dentro del campo de la investigación sociocultural.

### 3.3.3.1. *Los referentes culturales en traducción (audiovisual)*

En el punto 3.2.2.2. veíamos de manera general e introductoria qué entendemos en este trabajo por *referente cultural*. Se hace necesario, dada la naturaleza de nuestro estudio, dedicar también nuestra atención a esta cuestión dentro del ámbito de la traducción (audiovisual), si bien tampoco pretendemos llevar a cabo un recorrido exhaustivo por todo lo escrito al respecto (recordamos que este no es un trabajo consagrado al estudio de este tipo de elementos).

En este orden de cosas, el trabajo de Agost no sólo nos resulta interesante por contemplar una definición del concepto *referente cultural* muy adecuada para nuestra labor (que ya expusimos en el mencionado punto), sino también porque no ignora otras consideraciones importantes. Por ejemplo, la autora (1999: 100) se refiere a la ayuda que el contexto proporciona a la hora de comprender tales referencias. Por otro lado, se puede dar la circunstancia de que ambas culturas, la origen y la meta, compartan

---

<sup>309</sup> Respecto a las posibles soluciones ante este tipo de elementos, Agost (1999) manifiesta que éstas podrán variar según la importancia que tengan dichos elementos en el texto, lo útil que resulte el contexto en su comprensión, el punto hasta el que ambas culturas compartan los referentes y la mayor o menor popularidad de los elementos dependiendo del mayor o menor dominio de una cultura sobre otra.

referentes, algo que contribuye a reducir las diferencias. Además, el dominio cultural que ciertos países ejercen sobre otros (Estados Unidos es un claro ejemplo), propicia que numerosos aspectos de su cultura sean conocidos fuera de sus fronteras, lo que obviamente ayuda también a facilitar la comprensión de este tipo de elementos.

En el caso que nos ocupa, se da la circunstancia de que la cultura origen (la estadounidense) y la cultura meta (la española) comparten numerosos elementos culturales, bien porque ambas comparten un trasfondo y unos orígenes judeo-cristianos o por la situación dominante (no sólo económica, sino también culturalmente) de la primera. España es un país altamente expuesto a un sinfín de productos audiovisuales (y de otras índoles) provenientes de la industria estadounidense<sup>310</sup>, lo que provoca que a diario (por ejemplo, a través del cine o, sobre todo, de la televisión) entremos en contacto con una serie de referentes culturales que, o bien compartimos, o bien hemos asumido, o bien estamos en proceso de hacerlo. *Los Simpson* no escapa a esta consideración. Como veremos en el punto 6.3.3., muchos referentes propios de la cultura origen no supondrán problema alguno dado que ya los hemos importado. Otros tantos, sin embargo, plantearán un serio problema al traductor.

Para llevar a cabo nuestra principal pretensión en este punto, es decir, preocuparnos por el tratamiento de los referentes culturales en traducción audiovisual, es obligada la referencia a una autora que se ha ocupado de estas cuestiones en el contexto de la traducción inglés-catalán. Nos referimos a Santamaria (2001a, 2001b ó 2001c)<sup>311</sup>, y hemos de decir que, pese a que su investigación se concentra fundamentalmente en la modalidad subtituladora, estamos convencidos de que la gran mayoría de sus resultados y conclusiones pueden ser de aplicación al doblaje<sup>312</sup>. Repasamos, pues, las principales hipótesis de esta autora, por estar seguros de su aportación relevante a nuestro trabajo<sup>313</sup>.

---

<sup>310</sup> Véase punto 5.2.1.

<sup>311</sup> De hecho, la conexión entre las referencias culturales y la traducción supuso el principal tema de análisis de su tesis doctoral (2001a), en la que la autora se centró en investigar de qué modo los filmes usan este tipo de referencias con el fin de dotar a los personajes de ficción de una personalidad social. Entre sus conclusiones más notables cabe destacar que en la traducción desde una lengua dominante (en el sentido anglosajón de *mainstream*) hacia una lengua minoritaria se percibe una tendencia extranjerizante, mientras que en el caso opuesto la traducción suele ser familiarizante.

<sup>312</sup> Desde el marco teórico de los estudios descriptivos, Serrano (2002) analiza la traducción para el doblaje al castellano de los referentes culturales de la película *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985).

<sup>313</sup> Santamaria analiza el modo en el que se traducen las referencias culturales en la subtitulación de películas y de qué modo esa traducción “puede influir en el conocimiento que los individuos de la cultura de llegada tienen sobre la cultura origen e incluso la propia”. En particular, la autora se interesa por el

Santamaria (2001c: 237) define los referentes culturales como “los objetos y eventos creados dentro de una cultura determinada con un capital cultural distintivo, intrínseco en el conjunto de la sociedad, capaz de modificar el valor expresivo que se otorga a los individuos que están relacionados al mismo”. La suya nos parece una definición, a la vez que complementaria de la que ofrecíamos en el punto 3.2.2.2., productiva ya que, como la autora prosigue, nos permite identificar grupos distintos (*microgrupos*<sup>314</sup>) dentro de una misma sociedad, los cuales se autodefinen por una serie de rasgos diferentes a los de los otros grupos<sup>315</sup>. Así, la ropa, la música o los temas sociales de interés sirven como factores que permiten identificar a los distintos grupos<sup>316</sup>.

Santamaria (2001c: 238) habla de la asociación de los *culturemas* con los problemas que una traducción causa, e indica que “Es su resistencia a ser trasladados fuera del entorno donde han sido originados lo que provoca dichas dificultades y los convierte en un objeto de análisis desde la teoría de la traducción”.

La autora se aleja de las definiciones tradicionales de *culturema* y toma como punto de partida la de Nord, quien (como ya veíamos en el punto 1.2.7.) lo define como “a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X” (1997a: 34). Santamaria restringe esta definición de la siguiente forma (2001c: 238-239):

1. La autora dice que la definición de Nord incluye “tanto los objetos culturales [...] como ciertos comportamientos sociales con expresiones lingüísticas asociadas”. Ofrece, como ejemplo, las distintas expresiones que en diferentes lenguas se utilizan para realizar un brindis. Estas expresiones formulan deseos distintos según la lengua, y esto hace que su traducción pueda ser fuente de problemas para el traductor.

---

modo en el que “las referencias culturales actúan como recursos que utilizan los creadores de obras de ficción para caracterizar a los personajes en tanto que individuos que pertenecen a un grupo social concreto” (2001c: 237). Este no es un objetivo que nos planteemos en nuestro trabajo pero, como hemos ya reseñado, los resultados y conclusiones a los que la autora llega nos parecen muy atractivos.

<sup>314</sup> En el punto 3.2.2.1. hablábamos de *subculturas*. En el punto 4.2.5.2. concretaremos aún más y hablaremos de *comunidades*, como ya hemos anunciado anteriormente.

<sup>315</sup> Véase Amman (1989) y su noción de *diacultura* (nota 247).

<sup>316</sup> Como Whitman (1992) indica, en psicología cultural hacen uso del término acuñado por Silbermann (1965) *symbol milieu*, con el que se designa a la totalidad de los símbolos comunes a una sociedad específica.

2. Considera también las manifestaciones culturales de una lengua dada a las que la viñeta anterior se refiere, pese a que al relacionarse con otra lengua no sea posible concluir que son sólo exclusivas de esta otra cultura.

Así, Santamaria pone el acento en “la necesidad de incluir en nuestro análisis todas las referencias culturales y no sólo las que divergen entre la cultura original y la destino” (2001c: 239). Esto es algo que compartimos y que de hecho hacemos efectivo en nuestro análisis, ya que no sólo nos ocupamos de los referentes culturales presentes en la versión origen que puedan resultar extraños para la audiencia meta, sino también de los que son conocidos e incluso compartidos. Hay que tener presente que, como además reconoce la autora, “aunque los referentes existan en las dos culturas relacionadas por la traducción, no por ello dejan de cumplir el objetivo de definir socialmente al personaje”. Por tanto, para Santamaria (2001c: 244) “La traducción [...] de los referentes [...] debería mantener la asociación entre objeto cultural y valor social para que no cambie la percepción del personaje para los nuevos destinatarios del producto cultural”, tarea que no nos parece sencilla. La autora (2001c: 243) también señala que, en ocasiones, los referentes son el resultado de convenciones que comparten los países occidentales.

Una de las conclusiones más interesantes a las que llega Santamaria (2001c: 244), que pone de manifiesto la relación entre *extranjerización* / *familiarización* y los referentes culturales, es que “la subtitulación prefiere ofrecer una traducción extranjerizante, o bien adecuada en términos de Toury (1995), para los referentes culturales cuando se subtitula al español o al catalán [...] mientras que la traducción es domesticante o aceptable cuando se subtitula al inglés”, algo que, nos parece, podría entenderse como una norma de traducción. Obviamente, no podemos hablar en términos generales en lo que se refiere al doblaje. Ahora bien, sí que podemos compartir nuestra sensación tras haber sometido a análisis un determinado producto audiovisual sujeto a dicha práctica. En el caso de *Los Simpson*, y en lo que a los referentes culturales se refiere, parece haber también cierta *tendencia* a la extranjerización, ya que son muchos los referentes originales que se mantienen en la versión doblada, aunque ello conlleve que la audiencia meta no los pueda o sepa entender, algo que se verá claramente en el punto **6.3.3**.

El análisis de Santamaria muestra otros datos interesantes, como, por ejemplo, que a mayor número de elementos extranjerizantes importados, mayor es el conocimiento general que la cultura de llegada posee sobre las características propias de la cultura origen (2001c: 245-246). Esto puede explicar lo que acabamos de mencionar respecto a *Los Simpson*, si partimos de la base de que la cultura meta, en un plano general, conoce numerosos aspectos de la cultura origen<sup>317</sup>.

Para explicar el modo en el que ese conocimiento general de la cultura meta se amplía para dar cabida a nuevos datos sobre la cultura origen, la autora recurre al concepto de *representación social*, que Abric define como “la totalidad de información, creencias, actitudes y opiniones que los individuos han adquirido respecto a un objeto determinado” (1984: 180) (algo que podríamos relacionar con el concepto de *memes* al que aludíamos en el punto 3.2.2.1.). La televisión, por ejemplo, es un claro modo de adquirir dicha representación social, si bien la imagen que se obtenga puede estar (en no pocas ocasiones) distorsionada y contaminada con estereotipos<sup>318</sup>.

Así, los referentes ajenos se implantan en el conocimiento implícito de la cultura meta (en su subconsciente colectivo) y, de este modo, los individuos acaban olvidando que provenían de otra cultura (Santamaria, 2001c: 246)<sup>319</sup>. La hegemonía de Estados Unidos en la industria audiovisual colabora al proceso de la llamada *globalización* a través de las traducciones que hacen posible la exportación de un producto desde esa sociedad en particular (y la uniformidad interna dominante de la que hace gala) a muchas otras culturas<sup>320</sup>. Ahora bien, es llamativo el comentario de Santamaria de que, cuando la traducción es hacia el inglés, presenciamos una tendencia contraria. En este caso, los referentes culturales se explican o desaparecen (2001c: 246-247). Esta es una manifestación que no podremos corroborar en el presente trabajo, dado que nuestro

---

<sup>317</sup> Aludiendo a Sirkku (1996), Santamaria (2001b) señala que los hablantes de lenguas minoritarias (suponemos que la autora no entiende *minoritarias* en sentido numérico) muestran una tendencia a aceptar de mejor grado situaciones propias de la cultura origen, ya que están más acostumbrados a las traducciones que los hablantes de lenguas como el inglés.

<sup>318</sup> Valero (2002b) examina la influencia de las actitudes estereotípicas en la producción de textos para una cultura meta. Lillhannus (2002) dedica también su obra a la discusión de los estereotipos.

<sup>319</sup> Whitman (1992: 136) advierte de que los “specifics of the foreign culture are transformed just as specifically into the narrow native setting. The outcome is that the film is somehow understood as a product of the local surroundings”. A este respecto, Nowell-Smith (1968: 146) dice que “The final effect is of a culture both cosmopolitan and provincial. The concrete becomes abstract; and then, in an attempt to make the abstract concrete again, it is reduced to the homely and easily understood”.

<sup>320</sup> Chiaro (2003), por ejemplo, comenta el papel que en la extensión del fenómeno globalizador han jugado entidades corporativas como Columbia, Screen Gems, Paramount o RKO, así como la colaboración que en este sentido ha supuesto la televisión estadounidense desde la década de los cincuenta.

objeto de estudio no nos da opción, pero que sin embargo hemos decidido incluir porque nos parece significativa respecto a la dirección del a menudo nombrado efecto globalizador.

Los traductores, afirma Santamaria, deben tener claro que los espectadores de filmes doblados o subtítulos interpretan los elementos culturales, para lo que les asignan un valor expresivo a partir del valor referencial, según el conocimiento previo que poseen sobre una determinada referencia cultural. En este sentido, el traductor se muestra de la manera que hemos expuesto en el punto 3.3.2., es decir, como un mediador (y experto) intercultural. La autora también habla de prioridades y sostiene que, al traducir referencias culturales, la prioridad debe ser “to reflect a particular social reality in such a way that viewers can understand it through the usual cognitive processes” (2001b: 163-164). Nos parece una consideración acertada, aunque, desde una posición funcionalista, se podría argumentar que, efectivamente, ésta sería la prioridad principal si así lo explicitara el encargo de traducción. En caso contrario, ocuparía el lugar que dicho encargo le asignara en el orden de preferencias.

Como acabamos de advertir, es posible abarcar la cuestión de los referentes culturales desde la perspectiva de las prioridades, algo que también resulta aplicable al caso de las restricciones. Respecto a éstas, Whitman reflexiona sobre las alusiones explícitas y las reconoce como uno de los problemas más obvios. Dice que cuando se mencionan, por ejemplo, nombres propios, eventos o instituciones que no resultan familiares a la audiencia meta, no tiene sentido alguno retenerlos ya que, al no existir el bagaje informativo (*background information*) necesario, no se producirá un entendimiento<sup>321</sup>. Apunta como solución encontrar equivalentes que generen una respuesta similar. Pese a esto, la autora (1992: 133) comenta que en ocasiones la falta de tiempo o de imaginación obliga a los traductores a adoptar los nombres desconocidos y dejar que la audiencia “either shrug their shoulders or elbow their neighbors with an accompanying, ‘Huh?’”.

En la versión doblada de *Los Simpson* abundan este tipo de referencias explícitas que se han mantenido. La respuesta a este fenómeno nos llega de manos de la traductora

---

<sup>321</sup> Trabajos como los de Franco (1998a, 1998b y 2000) o Manini (1996), por un lado, o de Schmitz (1999), por otro, centran su atención en la traducción de los nombres propios y geográficos, respectivamente. Por su parte, Valero (2003) afronta el problema de la traducción del humor tomando como caso los libros de *Harry Potter*, y prestando especial atención al tratamiento de los nombres de personas, lugares y objetos.

principal, directora y supervisora del equipo encargado de la traducción de la serie<sup>322</sup>. Según nos cuenta Aguirre en comunicación electrónica, los traductores tratan de ayudar al adaptador explicándole quién es la persona o lugar a los que se hace referencia en el texto. De modo similar, se proponen otros más conocidos para el espectador español que sirvan para conservar el *gag*. La traductora expresa su convicción de que no conviene pecar de paternalismo, en el sentido de subestimar el potencial comprensivo del espectador y, en consecuencia, eliminar del texto todas las referencias a personas o lugares de actualidad, convirtiendo el guión en una versión pedestre del original. Aguirre expresa que su equipo sólo sugiere sustituirlos cuando hacen referencia a hechos muy locales que desconoce la gran mayoría de los espectadores. Además, y este es un dato de suma importancia en lo que respecta a la tendencia dominante en términos de *extranjerización* y *familiarización*, deja patente su empeño por jamás sustituirlos por personas, lugares o referencias nuestras. Por otra parte, esta profesional también alude a estrategias como la sustitución del nombre o lugar por una explicación, a la que en ocasiones recurre para que se entienda mejor el chiste de manera que, por ejemplo, el nombre de unos grandes almacenes *cutres* se sustituye por una frase del tipo “eso parece sacado de la planta de oportunidades”<sup>323</sup>.

En cualquier caso, partiendo de que la consecución del efecto humorístico constituye la finalidad perseguida, cabría plantearse qué es peor, dejar una referencia explícita inalterada o sustituirla por otra que resulte artificial y *fuera de lugar*. Quizá la respuesta pudiera radicar en encontrar una solución a medio camino, aunque no será aquí donde defendamos tal posibilidad, dado que entendemos que, como Zabalbeascoa (1997: 331) explica, las distintas prioridades y restricciones de una traducción deberán volver a fijarse cada vez que se inicie una nueva labor traductora<sup>324</sup>.

Lorenzo *et al.* (2003: 282) ponen de manifiesto otra restricción que nos resulta llamativa. Las autoras dicen que:

---

<sup>322</sup> A modo de curiosidad, Whitman colaboró en la supervisión de *Los Simpson* cuando la serie empezó a doblarse en España.

<sup>323</sup> En su estudio, Lorenzo *et al.* (2003) reflejan esta postura cuando, a raíz de sus resultados, apuntan a la extranjerización como actuación dominante en el tratamiento de las celebridades y personajes famosos. Las autoras observan (al igual que Santamaria, 2001b) que las referencias a la cultura origen se realizan en base al conocimiento que sobre ésta el traductor asume que la audiencia meta posee (como reflejan las palabras de Aguirre). Por otra parte, Lorenzo *et al.* aluden también al uso de ciertas estrategias de compensación (algo que Aguirre también nos reconoce).

<sup>324</sup> Véase punto *1.2.5*.

We must bear in mind that the choice of a referent grounded in a particular historical context will only work (Nord 1997), i.e., be recognized and accepted by both source and target audiences, for a limited period of time, eventually requiring further modifications in the future.

A esto, con lo que podemos estar de acuerdo, añaden que “if the series was to be shown again at some point in the future, the possibility of replacing this reference should be considered, in both the source and target text”. Esta posibilidad, sin embargo, no nos parece realista ni práctica, debido a que implicaría re-doblar multitud de episodios cada determinado periodo de tiempo. Además, si lo hacemos extensivo, obligaría a re-doblar películas, a reescribir libros de humor, etc., exactamente por la misma razón. En cualquier caso, nos parece oportuna la llamada de atención sobre el dinamismo cultural, que hace que las culturas evolucionen y refresquen de forma continua su inventario de elementos culturales<sup>325</sup>.

Por otra parte, en nuestro análisis no clasificamos los referentes culturales por categorías. Nuestro objetivo (uno de ellos) no es ese, sino clasificar los distintos elementos que producen humor, siendo este tipo de referencias uno más de tales elementos. Por ello no vamos a centrarnos en ofrecer diversas taxonomías de referentes culturales<sup>326</sup>. Será suficiente con presentar una que ilustre, siquiera de manera superficial, por dónde podría llevarnos tal empeño. Así, Bovinelli y Gallini (1994: 89-98) proponen una serie de categorías que agrupan los diferentes referentes culturales contextuales para el doblaje: (1) nombres de localidad geográfica, (2) unidades de medida, (3) instituciones, (4) comidas y bebidas, (5) juegos y entretenimiento y (6) proverbios y dichos. Coincidimos con Fuentes (2000: 56-57) en considerar esta taxonomía limitada, si bien, como decimos, también apreciamos su valor ilustrativo de algunos tipos de referencias culturales a las que el doblaje se debe enfrentar. Como Fuentes refleja, las autoras comentan la tendencia que se da en Italia a traducir estos elementos por otros más cercanos al público meta (familiarización). Fuentes sugiere que este no es el caso en nuestro país y añade que, en su opinión, esto se debe sobre todo a factores profesionales, principalmente a una escasa preparación de los traductores, el poco tiempo del que disponen o el poco reconocimiento de esta actividad. No

---

<sup>325</sup> En el punto 3.2.2.1. tratamos la naturaleza dinámica de las culturas.

<sup>326</sup> En el apartado sobre *referentes culturales* del punto 3.2.2.2. sugeríamos algunas obras al respecto.



suscribimos del todo esta última afirmación del autor. Sin excluir los factores que apunta, entendemos que el mantenimiento de la referencias originales puede deberse a otros factores como la propia indicación del cliente de que eso se haga así o la preferencia de soluciones extranjerizantes por parte del traductor.

Finalmente, y desde una postura similar a la del párrafo anterior (es decir, sin ánimo integral), mencionaremos las cuatro estrategias de traducción de referentes culturales que Agost (1999: 100-101) plantea. Esto no lo hacemos guiados por el deseo de iniciar una discusión sobre las distintas técnicas o estrategias de traducción de este tipo de elementos (pretendemos estudiar tendencias de traducción, no técnicas o estrategias<sup>327</sup>), sino meramente porque nos parece que el análisis de nuestro corpus puede ilustrar algunas de tales estrategias:

- La adaptación cultural, que consiste en la sustitución de los referentes culturales de la cultura origen por otros equivalentes de la meta.
- La traducción explicativa, en la que el traductor explicita una determinada referencia con el fin de facilitar la comprensión por parte del espectador.
- La supresión (y la sustitución o no por otros) de los elementos problemáticos.
- La no-traducción, siendo esta estrategia la que la autora considera menos deseable, posición que no compartimos de manera absoluta porque creemos que no faltarán las ocasiones en las que esta sea, precisamente, la mejor opción.

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este punto:

- Los referentes culturales pueden jugar un papel determinante en la traducción audiovisual, como de hecho ocurre en el caso de *Los Simpson*.
- La mayor o menor cercanía entre dos grupos culturales influye en la traducción de estos elementos, ya que cuanto menor sea dicha cercanía, más problemáticos podrán resultar (al menos, cuantitativamente). Por otra parte, la mencionada distancia puede resultar vinculante en la adopción de un método extranjerizante

---

<sup>327</sup> Para clasificaciones de técnicas o estrategias de traducción (incluida la audiovisual, en algunos casos) de referentes culturales véase, por ejemplo, Vinay y Darbelnet (1958), Newmark (1988), Florin (1993), Hervey, Higgins y Haywood (1995), Katan (1999a), Agost (1999), Mayoral (1999 y 2000) o Marco (2002).

o uno familiarizante (sin olvidar lo que el encargo de traducción pueda proponer y sus prioridades).

- Los referentes culturales permiten identificar *microgrupos*.
- En el análisis de la traducción de estos referentes no hemos de limitarnos a prestar especial atención a aquellos que diverjan en ambas culturas (por ser específicos de la origen<sup>328</sup>), sino también a aquellos que se comparten, dado que todos contribuyen a la finalidad última del producto.
- La transmisión de referentes culturales es una consecuencia más de la globalización cultural.
- Estos elementos pueden actuar como restricciones. Entre otros aspectos, el conocimiento previo del mundo es vital para poder acceder a este tipo de referentes.
- Como se verá en el punto 6.3.3., los referentes culturales sirven de vehículo de distintos elementos humorísticos destinados al cumplimiento del escopo principal de *Los Simpson*: la comicidad.

### 3.3.3.2. La intertextualidad en traducción (audiovisual)

En un apartado anterior definíamos *intertextualidad* básicamente como el modo en el que relacionamos textos entre sí a partir de nuestra experiencia textual previa<sup>329</sup>. Pero, cuando nos situamos en el marco de la traducción, vemos que es posible matizar algo más el asunto. Marco distingue cinco dimensiones en la relación entre intertextualidad y traducción (2002: 268-270):

1. La alusión o referencia a otro texto. Basa su efecto en la percepción del lector, y será su experiencia textual la que facilite o complique su identificación<sup>330</sup>. Partiendo de la idea de que un traductor es también un lector, Delisle (1980) concibe la alusión intertextual como un problema de traducción.

<sup>328</sup> Herrero (2000) se preocupa de la traducción de los *marcadores culturales* (*culture-bound terms*), o elementos culturales tan específicos que no resulta posible encontrar un equivalente en otra lengua sin que se produzca una pérdida de identidad cultural. Por su parte, autores como Franco (1996) o Sanderson (2002a) dedican su trabajo al estudio de este tipo de elementos culturalmente específicos.

<sup>329</sup> Esta experiencia textual previa forma parte, a nuestro juicio, del conocimiento previo del mundo que poseemos, del que hablaremos en el punto 4.2.2.1.

<sup>330</sup> Véase Birch (1989).

2. La intertextualidad entendida como aquello que hace posible que los textos pertenecientes a una determinada cultura se concentren en géneros, discursos, tipos de textos, registros, etc. Es una dimensión importante en el proceso de traducción, puesto que el modo en el que los distintos textos se agrupan suele variar entre las diferentes culturas<sup>331</sup>.
3. La relación entre el original y su traducción o, en términos de Vermeer, la coherencia intertextual (véase punto **1.2.7**).
4. La relación entre las distintas traducciones de un mismo original, que será de mayor o menor intensidad dependiendo de si se trata de traducciones a una misma lengua o a distintas<sup>332</sup>.
5. La relación entre un texto literario (original o traducido) y los metatextos que se generan a partir de éste desde, por ejemplo, la teoría literaria, la crítica literaria, la historiografía o el periodismo<sup>333</sup>. Dichos metatextos constituyen un valioso fondo de documentación para el traductor.

De estas cinco dimensiones, nos interesa desarrollar la primera, por ser precisamente este tipo de alusión intertextual, el nivel más inmediato, la que se muestra relevante para nuestro objetivo de analizar la traducción del humor. Se trata de una alusión cuyo efecto, como Marco (1998: 186) sugiere, depende del lector (aunque no diríamos que exclusivamente, ya que la mediación del traductor puede influir en este proceso, si bien estamos de acuerdo con que será la experiencia textual previa del receptor – su conocimiento previo – la que finalmente permita o no descifrarla o, como mínimo, identificarla)<sup>334</sup>.

Por otra parte, no nos interesa abundar en la segunda porque no es nuestra pretensión ocuparnos de los distintos modos en los que los textos se agrupan (basta decir que *Los Simpson* se incluye en el género dramático en ambas culturas<sup>335</sup>). De forma similar, la cuarta y la quinta no suscitan ahora nuestro interés, dado que

---

<sup>331</sup> Véase Neubert y Shreve (1992).

<sup>332</sup> Tanto en el trabajo de Toury (1995) como en el de otros miembros de la escuela de la manipulación (de los que nos ocupamos en el **Capítulo 2**) el análisis comparativo de traducciones o de traducciones y sus originales se muestra como una herramienta útil para, entre otras cosas, la detección de normas.

<sup>333</sup> Para mayor información sobre la *metatextualidad* véase, por ejemplo, Onega Jaén (1997) o Holmes (1970).

<sup>334</sup> Birch (1989) la sitúa en el terreno del lector. Delisle (1980), por su parte, considera que la referencia intertextual constituye un problema de traducción, partiendo de que el traductor es también un lector (o telespectador).

<sup>335</sup> Sobre este género, véase punto **1.3.3.3**.

pertenecen, en términos de Marco (2002), al contexto externo de situación, del que no nos ocupamos en el presente estudio (por un lado, respecto a la cuarta, debido a que queda fuera del alcance de esta tesis realizar una comparación multilingüe de la traducción de la serie a distintas lenguas y, por otro, respecto a la quinta, pese a que obviamente nos hayamos documentado sobre nuestro corpus). Por último, y respecto a la tercera dimensión, nos interesa únicamente enfatizar que nuestro estudio no se limita estrictamente al producto (como defendemos en el punto 1.4.), sino a la comparación del texto meta con el origen y, en ese sentido, se establece una relación de equivalencia (en el sentido de *fidelidad*) entre ambos (por lo demás, nos remitimos a lo expuesto con relación a la coherencia intertextual en el punto 1.2.7.). Aclaradas nuestras motivaciones, pasemos pues a desarrollar algo más la alusión intertextual.

Respecto a la consideración de la intertextualidad en el ámbito de la traducción audiovisual y, más concretamente, en la práctica del doblaje, nos parecen relevantes los comentarios que realiza Agost<sup>336</sup>. Consideramos a su vez apropiada la escueta definición del concepto que la autora propone, ya que dice que “La intertextualitat, en un text audiovisual, pot ser definida com l’aparició en aquest text de referències [u ocurrencias textuales] a altres textos (orals, escrits, [también audiovisuales,] anteriors o actuals)” (1998: 220). Se trata, como decimos, de una definición tan sencilla como práctica, que haremos nuestra cuando en el **Capítulo 6** hablemos de *intertextualidad*.

En cuanto al papel del traductor frente a este tipo de referencias, nos sumamos a las consideraciones de Agost (1998: 220) cuando habla de la capacidad que ha de poseer el traductor de reconocer cualquier tipo de elemento intertextual y de traducirlo de forma correcta, con el fin de que el público meta esté en igualdad de condiciones con el origen para reconocer a su vez dichos elementos<sup>337</sup>. Dicho de otra forma, Agost (1999: 103) comenta que estas ocurrencias textuales constituyen signos que el público ha de ser capaz de interpretar para una total comprensión del significado. Por ello, el traductor debe poder reconocer este tipo de referencias para poder plasmarlas del mejor modo posible con el fin de que el espectador meta tenga acceso a esa intertextualidad, lo que, una vez más (al igual que ocurre al aplicar este razonamiento a los referentes

---

<sup>336</sup> Agost (1998) analiza y reflexiona sobre la traducción de la intertextualidad a partir de un corpus compuesto por distintos productos audiovisuales (películas y telefilmes, series de televisión y dibujos animados).

<sup>337</sup> Sobre este particular, son necesarias ciertas precisiones respecto al conocimiento previo necesario. Véase punto 4.2.2.1.

culturales), nos remite a la consideración del traductor como mediador (o experto) intercultural (véase punto 3.3.2.).

Lorenzo *et al.* (2003: 283) también aluden a la cuestión que nos ocupa, y entienden que las distintas expresiones intertextuales (muy abundantes, por cierto, en *Los Simpson* en forma de referencias a textos escritos, a canciones populares y tradicionales, a películas, a programas de televisión e incluso a otros episodios de la misma serie) pueden suponer problemas de traducción. Esto es algo que suscribimos y que, de hecho, hemos podido constatar en el análisis de nuestro corpus. En definitiva, como recogen las autoras, el traductor debe detectar la referencia primero, evaluar (intuitivamente, dependiendo del conocimiento general tanto propio como de la audiencia) si la audiencia meta podrá reconocerla y optar por la mejor solución posible, algo que estimamos no siempre resulta tarea sencilla. Estamos asimismo de acuerdo con Agost (1998: 220) en que (como también, por otra parte, es obvio) el espectador ha de ser capaz de descifrar estas referencias con objeto de comprender el significado total del texto.

En el caso de los dibujos animados que se emiten por televisión, como ocurre con *Los Simpson*, el tipo de destinatario afecta significativamente a cuestiones como, entre otras, la de la intertextualidad<sup>338</sup>. Los dibujos animados destinados a un público infantil tienen como principal finalidad la de entretener, y presentan unos contenidos, por lo general, vacíos de referencias intertextuales (Agost, 1998: 226)<sup>339</sup>. Esta es una idea que comparte Zabalbeascoa (2000b: 20), quien entiende que “podríamos esperar que el llamado género infantil se caracterizaría por un grado de intertextualidad considerablemente menor que aquellos textos que consideramos propios de adultos”<sup>340</sup>.

Ahora bien, como veremos en el punto 5.3.3.4., *Los Simpson* está dirigido a una audiencia fundamentalmente adulta en su país de origen, mientras que en el nuestro se da la circunstancia de que atrae a un público mixto formado tanto por individuos adultos como, sobre todo, por otros más jóvenes. En cualquier caso, la presencia de adultos como telespectadores se debe a que el programa les ofrece algo que les resulta atractivo.

---

<sup>338</sup> Son también sensibles a este factor cuestiones como, por ejemplo, ciertos aspectos lingüísticos o las variedades de usuario.

<sup>339</sup> Según Zabalbeascoa (2000b), en el doblaje se da un grado menor de intertextualidad, ya que se pierden o se ocultan algunas de las referencias.

<sup>340</sup> En su estudio sobre *Aladdin* (Bill Perkins, John Musker y Ron Clements, 1992), Zabalbeascoa revela “tres tipos de intertextualidad dominantes: (1) el más propio del ‘género’ infantil; (2) el propio del género cinematográfico; (3) referencias intertextuales que suponen ‘guiños’ a los adultos” (2000b: 22-23).

Estamos convencidos de que las distintas referencias tanto culturales como intertextuales forman parte fundamental de ese *algo*<sup>341</sup>. En este sentido, nos parece ilustrativo el modo en el que Zabalbeascoa (2000b: 21) concibe el asunto. El autor habla de textos que buscan “atraer a todos los públicos con una estrategia de ‘topos negros sobre fondo blanco’” o, dicho de otro modo, “un texto que se presenta como de género infantil pero que contiene elementos que son principalmente para el disfrute exclusivo de un público más maduro (los topos negros)”. Este nos parece el caso de *Los Simpson* en su versión origen y, en menor medida, en su versión doblada para el público español.

En lo que concierne a los problemas (o restricciones) que la intertextualidad plantea en la traducción para el doblaje, de los comentarios de Agost se desprende la siguiente idea. La autora habla de que, por ejemplo, en el caso de las citas famosas, éstas suelen tener ya una traducción también famosa<sup>342</sup>. Esto conlleva que el traductor se vea en la tesitura de tener que tratar de ofrecer dicha traducción famosa atendiendo a las restricciones propias del doblaje (principalmente, las relacionadas con la sincronía visual) (1998: 226). Hay que tener en cuenta que, en el caso de textos famosos, mucha gente los conoce, y esto hace que el traductor pueda verse en la disyuntiva extrema de, o bien ofrecer una traducción que permita que el público reconozca dicho texto, o bien atender a las limitaciones que las restricciones visuales puedan suponer (Agost, 1998: 228). Un problema añadido y que, de darse, precederá a lo que acabamos de exponer, surgirá, según lo vemos, del hecho de que el traductor no posea el conocimiento previo suficiente que le permita, en primer lugar, detectar la presencia de la referencia en el texto origen y, segundo, rescatar la traducción con la que se conoce en la cultura meta<sup>343</sup>.

Es cierto que, como resume Agost (1998: 241), la intertextualidad es a veces fácilmente detectable, como puede ocurrir en el caso de referencias a títulos de libros o de canciones, por ejemplo. Pero en otras ocasiones se esconde detrás de clichés,

<sup>341</sup> Lorenzo *et al.* (2003: 288-289) aluden también a esta audiencia mixta que la serie tiene en nuestro país. Contemplan que “*The Simpsons* is open to different readings by different sections of the audience”, y entienden que el uso de la ambigüedad y de la polisemia constituye una de las razones por las que el programa atrae tanto a adultos como a niños.

<sup>342</sup> Esto es algo que también afecta a la traducción de los títulos de libros o de películas (Agost, 1998) – y, se podría añadir, de series de televisión y de sus respectivos episodios. Por su parte, Lorenzo *et al.* (2003) dedican unas líneas a la cuestión de la traducción de los títulos de distintos episodios de *Los Simpson*, los cuales, frecuentemente, parodian el título de un libro, de un álbum, de una película, etc. Nos parece una cuestión fascinante, si bien queda fuera del alcance de este trabajo (hallamos que un estudio exhaustivo de la traducción de los títulos de los episodios de la serie podría por sí mismo constituir una tesis doctoral).

<sup>343</sup> Agost (1998) menciona la elevada competencia cultural y de documentación (si hay tiempo) que la traducción de ciertas referencias intertextuales requiere por parte del traductor.

alusiones literarias, proverbios famosos o frases hechas. En el peor de los casos, la deformación lingüística dificulta dicha detección. Las técnicas y estrategias al alcance del traductor son diversas, desde la adición a la supresión, pasando por la adaptación<sup>344</sup>.

Además del excelente bagaje cultural que el traductor ha de poseer, como antes hemos mencionado, hay otros factores (o restricciones) que influyen en la traducción final y que el traductor de textos para el doblaje ha de tener en consideración: (1) los profesionales (como el cliente y el encargo de traducción), (2) el destinatario, su competencia y sus expectativas, (3) la interacción entre las tres dimensiones del contexto (pragmática, semiótica y comunicativa) y (4) la sincronía, que puede llegar a propiciar que la forma e incluso el contenido del texto origen pasen a ocupar un segundo plano. En definitiva, la competencia lingüística y cultural, la creatividad (la entendemos como *ingenio*), la documentación y el dominio de las técnicas de ajuste constituyen algunos de los pilares en los que se cimienta una buena traducción para el doblaje de la intertextualidad (Agost, 1998: 241).

En este orden de cosas, pensamos que, dado que la traducción audiovisual se ocupa de un tipo determinado de texto (el audiovisual, cuyas características principales exponíamos en el punto **1.2.4.**), al considerar la cuestión de la intertextualidad no podemos obviar que dicho fenómeno se dará de una manera acorde con el texto del que emana. Es decir, como Zabalbeascoa (2000b: 26) explica, “Al considerar los factores específicos de un texto audiovisual también cabe hablar de los recursos que tiene para crear intertextualidad”. De este modo, no podemos ignorar que las voces (imitaciones, maneras características de hablar, etc.) pueden crear intertextualidad, al igual que ocurre con las imágenes, que también pueden ser fuente de referencias intertextuales<sup>345</sup>.

Finalizamos este punto recogiendo, de forma compendiada, la lista que Marco (2002: 273-275) propone de algunas direcciones en las que las categorías y elementos recién mencionados pueden ser relevantes para el traductor literario (y, extendemos, para el traductor audiovisual). Dicha relación nos parece pertinente a la hora de manejar las alusiones intertextuales con las que nos podamos encontrar en el análisis de nuestro corpus. Marco realiza sus reflexiones en el contexto de la traducción literaria, pero

---

<sup>344</sup> Para más detalles, véase Agost (1998).

<sup>345</sup> La idea de que los elementos sonoros o visuales puedan ser vehículos de referentes culturales o intertextuales es fundamental en nuestro análisis. De ahí que se pueda hablar, por ejemplo, de *intertextualidad audiovisual*.

creemos que sus planteamientos son igualmente aplicables al fenómeno de la alusión intertextual en el ámbito audiovisual. El listado es el siguiente:

- Obviamente, no es posible traducir una alusión si ésta no se identifica primero<sup>346</sup>, trabajo que corresponde al lector<sup>347</sup>. La dificultad de captar ciertas referencias se pondrá de manifiesto en los comentarios con los que acompañamos nuestro análisis del corpus.
- En el terreno de la traducción, será el traductor quien tome la decisión de si el reconocimiento de una alusión es relevante o no para la interpretación del texto. Esto es algo que se sustenta a partir de la consideración del traductor como mediador intercultural<sup>348</sup>.
- Un factor de gran importancia para el traductor es la distancia relativa entre el receptor meta y el texto origen. La distancia entre el receptor meta y la alusión suele ser mayor (aunque creemos que con excepciones, ya que dependerá del conocimiento previo que se posea) que la existente entre el receptor origen y dicha alusión, por una cuestión de mayor o menor proximidad o afiliación cultural.
- El traductor debe evaluar la distancia a la que nos referíamos en la viñeta anterior y, por tanto, su grado de transferencia, teniendo en cuenta la función de la alusión intertextual<sup>349</sup>.
- La contribución más importante de la alusión intertextual es aquella que realiza desde el plano semiótico, la cual debe además valorarse considerando las expectativas del receptor meta, su conocimiento y su sistema de valores y de creencias (Hatim y Mason, 1990: 137). Es aquí donde, de nuevo, se pone de manifiesto la conveniencia de un bagaje bicultural por parte del traductor.

De modo adicional a estas consideraciones, recopilamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este punto:

---

<sup>346</sup> Véase Leppihalme (1997).

<sup>347</sup> Véase Birch (1989).

<sup>348</sup> Véase punto 3.3.2.

<sup>349</sup> Marco (2002) considera la relación entre la alusión intertextual y la ideología de un grupo. Con relación a este asunto, son también de interés las aportaciones de Lemke (1985) y de Hatim y Mason (1990).



- Nos interesa principalmente el fenómeno intertextual entendido como la alusión a otro texto (del tipo que sea), y es en este sentido como la analizaremos en *Los Simpson*.
- El traductor ha de ser capaz de detectar este tipo de referencias, para luego poder presentarlas ante el receptor del mejor modo posible (sin perder de vista el escopo del texto y sus prioridades).
- La intertextualidad puede actuar como una restricción.
- El conocimiento previo del mundo es vital para poder acceder a esta clase de referencias.
- El tipo de receptor al que un determinado producto va destinado (el *target*) es un factor, entre otros, clave en la presencia de alusiones intertextuales.
- En el texto audiovisual, no sólo son fuente de intertextualidad los elementos lingüísticos (orales o escritos), sino también los paralingüísticos, los visuales e incluso los sonoros.

### 3.4. Coda

En este capítulo hemos pretendido evidenciar y compendiar las diversas afinidades que, bajo nuestro prisma, presentan dos campos de estudio en principio alejados entre sí: los Estudios Culturales y los Estudios sobre la Traducción. Obviamente, no afirmamos con ello que ambos campos se ocupen de los mismos objetos de estudio. Defendemos que, como creemos haber probado, son dos campos de estudio que en determinados momentos lindan entre sí. Uno de dichos momentos nos viene dado en el instante que entendemos la traducción como una actividad intercultural. Así, hemos introducido de forma sucinta los Estudios Culturales y el concepto de *cultura* (puntos 3.2.1. y 3.2.2.), tras lo que hemos pasado directamente a justificar nuestra concepción intercultural de la traducción reflexionando sobre la conexión entre el concepto de *cultura* y el de *traducción*, junto con la consideración del traductor como experto intercultural y el tratamiento de las referencias culturales e intertextuales en el ámbito audiovisual (puntos 3.3.1., 3.3.2. y 3.3.3.). Son todas nociones que planean sobre el desarrollo de nuestra labor, por lo que su consideración está justificada.

## **4. HUMOR, TRADUCCIÓN Y PRAGMÁTICA**

### **4.1. Prefacio**

Como ya hemos expresado, concebimos primordialmente nuestra labor como un estudio que enmarcamos en el ámbito de la traducción audiovisual. Concretamente, pretendemos observar y analizar la traducción para el doblaje de episodios humorísticos de la serie *Los Simpson* con el fin de identificar tendencias de traducción. Nos parece obligado dedicar una sección a la cuestión del humor y, esencialmente, a su traducción, puesto que, si bien no pretendemos ahondar en su estudio de manera central, sí que nos parece preciso un acercamiento a dicho tema con el fin de esbozar ciertas definiciones de trabajo.

En este capítulo hablaremos, pues, de *humor* y del *acto del humor*. Fijaremos nuestra unidad de análisis, a la vez que haremos una mención a nuestra unidad de traducción. Consideraremos la cuestión de la traducción del humor desde una perspectiva más general, para posteriormente centrarnos en la traducción del humor en textos audiovisuales, haciendo hincapié en la complejidad de tales actuaciones. Recuperaremos la clasificación de tipos de chistes de Zabalbeascoa (1993 y 1996a), para suscribirla y después proponer algunos cambios y añadir categorías nuevas. Se trata de una taxonomía clave en nuestro análisis, ya que utilizaremos sus categorías como instrumento de clasificación de los ejemplos. Por último, repasaremos algunos postulados discursivos que se mostrarán de capital importancia en este estudio.

### **4.2. Humor y traducción**

Somos conscientes de que, al hablar de humor y traducción, nos adentramos en arenas movedizas. Sin embargo, ello no ha de privarnos de indagar en una serie de cuestiones que juzgamos fundamentales para nuestros propósitos. Comenzaremos, pues, hablando de humor, de humor y traducción, de humor y traducción audiovisual y de tipos de elementos humorísticos que dan cuerpo a chistes.

#### 4.2.1. El humor

Iniciaremos nuestra discusión sobre el humor considerando la noción del *acto del humor*, para después establecer nuestra unidad de análisis.

##### 4.2.1.1. El acto del humor

Nash afirma que el humor es un asunto complejo (1985: 1). Sin embargo, hasta hace relativamente poco tiempo, el estudio del humor no se había considerado una actividad seria. Gracias al trabajo de autores como Nash (1985)<sup>350</sup>, podemos ahora empezar a entender e identificar los mecanismos que se activan en la producción y recepción del humor.

Como antes mencionábamos, no pretendemos llevar a cabo un estudio exhaustivo del humor. Para nuestros objetivos será suficiente, entre otras cosas, ofrecer una definición de *humor* que sirva de referencia a este trabajo. Ahora bien, encontrar esa definición no es algo sencillo. Si consultamos el término en el *Diccionario de la Lengua Española* (2001: 1240) encontramos, entre otras acepciones que nada tienen que ver con el asunto que nos ocupa, algunas que hacen referencia a conceptos como *genio*, *jovialidad*, *agudeza* o *humorismo*. Es, en definitiva, una definición general que no nos resulta de mucha ayuda.

Fuentes (2000: 9) considera el humor como una respuesta divertida a un estímulo que puede ser auditivo o visual. Es una consideración con la que podemos estar de acuerdo, si bien matizaremos que dicho estímulo podrá ser auditivo, visual, o ambos.

Es en Nash, sin embargo, donde encontramos la definición que se ajusta a nuestro planteamiento. Según el autor (1985: 9-10), el *acto del humor* tiene tres componentes principales:

---

<sup>350</sup> Es interesante el repaso de la cuestión que hace Fuentes (2000) en su tesis doctoral. Entre otros, alude a Bergson (1962) o a Attardo (1994), además de mencionar a una serie de autores que han tratado la cuestión de la naturaleza del humor desde perspectivas diversas. No podemos tampoco obviar el trabajo de Mateo (1995), el cual constituye una de las primeras aplicaciones de los estudios descriptivos sobre la traducción en España. En un trabajo posterior, la autora (1999) reflexiona sobre la traducibilidad de una situación humorística y la traducción real de dicha situación, atendiendo a factores propios del sistema meta como sus normas respecto al objeto y uso del humor, la relación entre las lenguas y las culturas implicadas en el proceso de traducción, la relevancia del evento humorístico para el receptor y la función del humor o de un mecanismo humorístico determinado en el texto. Otros trabajos como, por ejemplo, los de Keith-Spiegel (1972) o Raskin (1985) ofrecen también un repaso histórico y conceptual de las teorías sobre el humor.

- (1) A ‘genus,’ or derivation, in culture, institutions, attitudes, beliefs, typical practices, characteristic artefacts, etc.
- (2) [A] characteristic design, presentation, or verbal packaging, by virtue of which the humorous intention is indicated and recognized.
- (3) [A] locus in language, some word or phrase that is indispensable to the joke.

Nash, pues, discrimina entre el *acto del humor* y el *humor*. Dicha distinción nos parece apropiada ya que, desde un punto de vista antropológico, podemos entender el *humor* como una condición del ser humano que le permite producirlo y recibirlo, como puede serlo la capacidad de sentir pena<sup>351</sup>. El *acto del humor*, por su parte, se corresponde, a nuestro juicio, con la realización práctica de la condición del humor, y es precisamente esa realización (o, mejor dicho, su traducción) la que aquí nos interesa (de ahora en adelante, cuando hablemos de *humor* o de *comicidad* no lo haremos en sentido abstracto, sino pensando en estos términos). Además, la definición de Nash nos parece apropiada porque reconoce (1) el origen **cultural** del humor y (2) un diseño característico que indica la **intención** de conseguir (3) un **efecto** humorístico. Se trata, en definitiva, de una definición que comprende algunos de los pilares básicos de nuestro análisis. Por un lado, (1) se ajusta a nuestro enfoque (inter)cultural. Por otro, justifica nuestro uso de la Pragmática como herramienta para el estudio del humor como una cuestión de (2) intenciones más o menos implícitas con el fin de conseguir unos (3) efectos contextuales<sup>352</sup>.

Zabalbeascoa (1993: 266) distingue cinco tipos de humor según su dirección (es decir, según el tono y los objetivos finales que subyacen a él), los cuales nombraremos por su interés pero no detallaremos por no considerarlos relevantes para nuestros propósitos. Estos tipos son: de entretenimiento (*light entertainment*), morboso (*morbid*), cáustico (*caustic*), inofensivo (*harmless*) y pedagógico (*pedagogical*).

Por su parte, y respecto a las clases de humor, Fuentes (2000: 14-15) distingue entre humor verbal y humor gestual, dos etiquetas que se explican por sí mismas<sup>353</sup>. Lo que

---

<sup>351</sup> Bergson (1962), por ejemplo, entiende el *humor* como una cualidad innata y exclusiva de los seres humanos. Quizá cabría replantearse esta exclusividad, habida cuenta, por ejemplo, de que los primates también ríen.

<sup>352</sup> Véase el apartado sobre *el principio de relevancia* del punto 4.3.1.

<sup>353</sup> Respecto a la primera, Attardo (2002) aplica la teoría general del humor verbal (*General Theory of Verbal Humour*) a la teoría de la traducción del humor. Por su parte, Delabastita (2002) cuestiona la

nos interesa de esta distinción es la marca cultural que ambas etiquetas conllevan. Estamos de acuerdo con el autor cuando dice que el humor verbal está, en mayor o menor medida, marcado culturalmente. Sin embargo, no nos mostramos partidarios de afirmar en términos tan absolutos que el humor gestual basa su éxito en la universalidad de sus escenas, puesto que entendemos que los gestos también soportan una carga cultural y son, por tanto, susceptibles de distintas interpretaciones. El autor (2000: 16-17) recoge otras clases de humor según la situación a partir de la que surge, sobre el objeto de burla o incluso en virtud de la zona geográfica donde predomina. Así, habla de humor del absurdo, de humor negro o de humor estadounidense (el cual concreta en el humor neoyorquino, que a su vez se basa en buen grado en el humor judío).

Sin embargo, y con objeto de empezar a definir nuestra unidad de análisis del corpus, no basaremos ésta en una distinción entre humor verbal y humor gestual (echamos en falta otros tipos de humor como el visual o el audiovisual, por ejemplo) o entre cualquiera de las otras clases expuestas por Fuentes (salvo, quizá, el humor estadounidense que, dadas las características de la serie que analizaremos, no reduciríamos al humor neoyorquino o judío).

Sí que nos parece válida y de aplicación a nuestro estudio la discriminación que realiza Fuentes (2000: 17) entre humor verbal, visual, gráfico y audiovisual, siendo de este último del que nos vamos a ocupar. Por razones prácticas, partimos de un concepto amplio de *humor audiovisual* en el que tengan cabida todas aquellas expresiones contenidas en un texto audiovisual y destinadas a producir humor, ya sean verbales o no-verbales, implícitas o explícitas, de manera independiente o mixta.

Queremos dejar constancia de nuestra defensa del *humor audiovisual* como un tipo de humor de pleno derecho y con unas características propias, tal y como estimamos ocurre con la traducción audiovisual frente a otras variedades de traducción como, por ejemplo, la literaria. También nos parece correcta la afirmación de Fuentes (2000: 17) de que, excepto en el caso del humor mudo visual (o en el del sonoro), el lenguaje es pieza clave en la producción del efecto humorístico.

---

noción de una teoría general del humor y su traducción, y aboga por la necesidad de más estudios empíricos.

#### 4.2.1.2. El chiste como unidad de análisis

##### *Unidad de análisis y unidad de traducción*

No es en absoluto nuestro deseo entrar a debatir cuál debe ser, en términos generales, la unidad de traducción. Eso sí, por razones prácticas, nos vemos en la necesidad de buscar una unidad de traducción del humor en textos audiovisuales que nos sea de utilidad en nuestro análisis. Nos parece correcta la interpretación de Fuentes de la unidad de traducción del humor audiovisual. Para el autor (2000: 61):

Si concordamos que la unidad de traducción en el modo de traducción audiovisual es el texto audiovisual completo, cuando éste es de género humorístico o en él se encuentran pasajes humorísticos, éstos deberán también considerarse como un todo en el conjunto de una supraunidad constituida por el texto audiovisual completo, conformando una unidad básica a partir de la cual analizar y reconstruir la nueva versión en la [lengua / cultura meta].

Una vez definida nuestra unidad de traducción, nos detendremos a precisar la unidad de análisis con la que vamos a trabajar. El humor se crea (o se realiza) a través de diferentes medios. Los chistes constituyen uno de los modos en los que producimos o recibimos el humor<sup>354</sup>. El Webster's Dictionary define *joke* como "something said or done to amuse or provoke laughter" (Babcock *et al.*, 1976: 1220). Es una definición próxima a la de la Real Academia Española. Según ésta, *chiste* se define como un "Dicho u ocurrencia aguda y graciosa", "Dicho o historieta muy breve que contiene un juego verbal o conceptual capaz de mover a risa [y que m]uchas veces se presenta ilustrado por un dibujo, y puede consistir solo en este" o un "Suceso gracioso y festivo"<sup>355</sup> (2001: 536), definiciones cercanas a los conceptos anglosajones de *cheerfulness* y *witticism* y que, por otra parte, contribuyen a otorgar validez al modo en el que entendemos *chiste* en este trabajo.

---

<sup>354</sup> Whitman (1992) enumera una serie de medios para producir humor: proverbios y dichos, homonimia y ambigüedades, expresiones idiomáticas, elementos visuales o frases clave implícitas y sutilezas.

<sup>355</sup> Junto con otras acepciones relativas a chanza, dificultad u obstáculo, que quedan alejadas del concepto que nos ocupa.

El término anglosajón *joke* puede incluir diferentes representaciones del humor, tales como “quips, riddles, slogans, epigrams, aphorisms, things told in bars, propounded by clever children, or inscribed here and there on learned walls” (Nash, 1985: xii). Ahora bien, no todos los chistes son necesariamente sólo lingüísticos. Como se verá en nuestro capítulo de análisis, algunos chistes son una **combinación** de elementos lingüísticos, paralingüísticos o visuales, o incluso carecen de cualquier rastro lingüístico, como en el caso de los chistes visuales (mudos), por ejemplo<sup>356</sup>.

Algunos autores diferencian entre chistes y juegos de palabras (*wordplay*)<sup>357</sup>. Podemos entender un juego de palabras como un conjunto de distintos “*textual phenomena in which structural features of the language(s) used are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings*” (Delabastita, 1996: 128)<sup>358</sup>.

Nash afirma que el reconocimiento y la aceptación de la intención de bromear (el escopo del texto) es importante (1985: 2). Suscribimos esta consideración, lo que nos lleva a creer que el traductor parece tener que ser sensible a ciertos principios pragmáticos como el *principio de relevancia* dado que, para poder captar la relevancia de un determinado fragmento humorístico y producir el mismo efecto en la lengua meta, debe detectar la citada intención. Además, tal y como Viaggio apunta en su discusión sobre los intérpretes, el traductor debería evaluar el conocimiento de la audiencia meta y la relevancia comunicativa global de los elementos textuales (1996: 195)<sup>359</sup>. Aunque, como nos recuerda Vandaele (2002b: 247), no conviene ignorar que “However,

<sup>356</sup> Como se observará, por *combinación* nos referimos al catálogo de los distintos tipos de elementos humorísticos que una determinada carga humorística presenta.

<sup>357</sup> Toury (1997) reflexiona sobre la (in)traducibilidad de un caso determinado de juego lingüístico (*language play*): el *spoonerism*, o juego de palabras consistente en trastocar los sonidos iniciales de dos o más vocablos. Por su parte, Turkka (1999) expresa la conveniencia de que el estudio de los juegos de palabras (*wordplay*) no se limite a su contenido, sino también a su forma. En tercer lugar, Chiaro (2000) se pregunta por qué, teniendo en cuenta que muchas comedias dobladas son víctimas de una crítica feroz por parte de la audiencia, dicha situación no se ha producido con tres filmes británicos – *A Fish Called Wanda* (Charles Crichton, 1998), *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1994) y *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) – que, por el contrario, han dado excelentes resultados en la taquilla italiana. La autora sugiere que la respuesta quizá resida en un guión más vacío de juegos de palabras, planteamiento del que se podría desprender, según lo entendemos, una mayor problemática en el trasvase del humor verbal, frente a otros tipos de humor como el puramente visual o incluso el audiovisual.

<sup>358</sup> El autor (1996) va más allá y distingue entre dos tipos de juegos de palabras. Uno es el *vertical wordplay*, que se caracteriza por la co-presencia o la virtual co-presencia en la misma parte de un texto de dos estructuras formalmente similares. El segundo es el *horizontal wordplay*, en el que las estructuras se suceden en una relación de contigüidad.

<sup>359</sup> Todas estas son cuestiones que retomaremos en el punto 4.3.1.

humorists can never fully predict whether their schemes and the listener's are in effect compatible, whether the feeling will arise or not. That is why they can decide to 'force humor' via cues that issue a more explicit invitation to humor"<sup>360</sup>. Pensamos que, en el caso de la comedia televisiva, la risa enlatada puede entenderse como una de tales indicaciones (*cues*).

Autores como Vandaele (2002a: 153-155) entienden que concebir el humor únicamente como una cuestión de efecto<sup>361</sup>, en el sentido de que será humor todo aquello que tenga un efecto humorístico, resulta minimalista, dado que hay que tener también en cuenta las causas del humor, así como sus efectos no pretendidos. Bajo nuestro punto de vista, el comentario del autor nos parece bien encaminado, pese a que no hace referencia a otro elemento clave en la descripción del humor y que, como ya apuntábamos en el párrafo anterior, no es otro que la intención de producirlo. Obviamente, las situaciones cómicas espontáneas y no planeadas son un hecho<sup>362</sup>; basta con que a uno se le trabe la lengua frente a un grupo de amigos o que dé un tropezón andando por la oficina para que la risa, o al menos la sonrisa, haga acto de presencia<sup>363</sup>. Pero no es nuestra finalidad llevar a cabo un análisis, ni siquiera superficial, de los diferentes modos en los que el humor se manifiesta<sup>364</sup>. Pretendemos, más bien, usar el *chiste* como unidad de análisis.

Por razones prácticas, en este trabajo usaremos el término *chiste* para referirnos tanto a los chistes como a los juegos de palabras. Queremos huir de la acepción de *chiste* como únicamente un par de líneas que empiezan por aquello tan consabido de "¿Te sabes el chiste de...?". Recordemos que la Real Academia Española reconoce como *chiste* no sólo el "Dicho agudo y gracioso", sino también el "Suceso gracioso y festivo", a lo que añadimos que un *suceso* no es algo necesariamente lingüístico. Por otro lado, preferimos hacer uso del concepto general de *chiste* que aquí proponemos

<sup>360</sup> Véase también Vandaele (1999a).

<sup>361</sup> Tal y como lo entienden autores como Kerbrat-Orecchioni (1981).

<sup>362</sup> A este respecto, Delabastita (1996: 131) también parece tener en cuenta la cuestión de la intención cuando señala que es necesario distinguir entre juegos de palabras y ambigüedades que no eran intencionales, "awkward repetitions and jingles, slips of the pen and of the tongue, malapropisms and the like".

<sup>363</sup> Vandaele (2002a), por ejemplo, contempla la risa como la manifestación externa del humor. Cabría preguntarse, sin embargo, si, en ausencia de la risa (o sonrisa), cabe hablar de humor. La respuesta queda lejos del alcance de este trabajo.

<sup>364</sup> Fuentes (2000) incluye un interesante repaso a diferentes clasificaciones del humor. Existen, además, excelentes trabajos sobre el lenguaje del humor, como el de Chiaro (1992) o el de Nash (1985), o sobre la aplicación al campo de la traducción para el doblaje de comedias que de este último hace Zabalbeascoa (1993).



(muy en la línea de su homólogo anglosajón *joke* o del término *wit*) a rebuscar algún otro término que suponga una carga terminológica innecesaria. Además, en nuestra decisión de adoptar este término de trabajo nos sentimos respaldados por la obra de Zabalbeascoa (1996b), quien también hace uso del vocablo *chiste* en su clasificación tipológica.

Por todo esto, en esta tesis haremos uso de una definición de *chiste* global que incluya virtualmente todo aquello que deliberadamente o no, implícita o explícitamente, produzca humor, o que intente producirlo, ya sea verbal o no-verbal, transmitido de forma acústica o de forma visual<sup>365</sup>. Decimos “deliberadamente o no” porque, aunque, como es obvio, toda comedia de situación (como *Los Simpson*) constituye una suma de intentos deliberados de producir humor, también contemplamos la posibilidad que la subjetividad del humor plantea de que un determinado pasaje que inicialmente no fuera concebido como humorístico produzca hilaridad en algún miembro de la comunidad meta<sup>366</sup>.

Sin negar su trasfondo funcionalista, nuestra definición de *chiste*, pues, se basará en dos palabras claves: todo aquello cuya *intención* sea la de provocar un *efecto* humorístico; es decir, consideramos que, si bien el humor es una cuestión de efectos, no es exacto reducirlo únicamente a una cuestión de efectos ya que, en nuestra opinión, también es una cuestión de intención, dado que, cuando un emisor se propone enviar un mensaje con la intención de que resulte humorístico, el humor ya está presente en la codificación de dicho mensaje.

Ahora bien, en la mencionada definición de *chiste*, otorgamos un valor superior a la intención que al efecto, puesto que entendemos que la mejor de las intenciones no siempre irá unida al efecto perseguido. Después de todo, un chiste no tendrá gracia si no lo entendemos (por carecer del conocimiento previo necesario<sup>367</sup>) o si, simplemente, no lo disfrutamos (aunque lo entendamos) por nuestro gusto (o disgusto) subjetivo<sup>368</sup>.

Como ya hemos establecido, tampoco limitaremos nuestro concepto de *chiste* a una o dos líneas graciosas, ya que no ignoramos el humor que se consigue no a partir de un

---

<sup>365</sup> Para esta distinción nos hemos basado en la diferenciación de los signos filmicos de Delabastita (1990).

<sup>366</sup> En el punto 4.2.5.2. explicamos qué entendemos por *comunidad*.

<sup>367</sup> Véase punto 4.2.2.1. Por otra parte, como explica Vandaele (2002b: 225), “It is quite possible *not* to understand a joke, and this incomprehension is perhaps socially more visible than other comprehension failures. We all know the fear of not understanding a joke”.

<sup>368</sup> Como bien señala Nash (1985) al inicio de su estudio del humor, no todos encontramos divertidas las mismas cosas.

único efecto, sino de una acumulación de pequeños clímax que generan una secuencia humorística<sup>369</sup>. Este planteamiento es apropiado para nuestros propósitos, debido a que el principal interés de esta tesis no radica en el estudio de los chistes, de los juegos de palabras o de cualquier otra manifestación del humor, sino en el de su traducción. Para nuestros objetivos, pues, entenderemos el texto como unidad de traducción, mientras que el chiste constituirá nuestra unidad de análisis. Esta es, a nuestro entender, la forma más eficaz de llevar a cabo la labor que nos hemos propuesto.

### *Criterios de segmentación de los chistes*

Una vez establecidos los principios de nuestra definición de chiste, queda pendiente determinar nuestro criterio de segmentación de cada chiste. Fijar el lugar en el que cada chiste empieza y termina no es asunto sencillo. En el contexto de una comedia de situación televisiva cada chiste suele venir acompañado de un indicador claro de que en ese preciso momento se ha dicho o ha ocurrido algo que los creadores de la serie consideran gracioso (en el sentido de *punchline*). Nos estamos refiriendo a las *risas enlatadas*, las cuales proporcionan al telespectador “un humor enlatado y listo para servir” (Fuentes, 2000: 16) y le explicitan cuándo ha de reír, siempre según el criterio de los creadores del programa. Obviamente, pese a que dichas risas enlatadas tengan como objetivo principal condicionar y contagiar o transmitir la presunta hilaridad del momento al telespectador<sup>370</sup>, nuestra experiencia personal nos conduce a creer que dicho recurso no siempre es efectivo, lo que justificamos por la ya mencionada subjetividad del humor; por muchas risas enlatadas que escuchemos, si no captamos algo por una deficiencia en nuestro conocimiento del mundo o, sencillamente, lo visto no nos hace gracia, en lugar de reír más bien nos preguntaremos qué ha tenido de gracioso esa escena<sup>371</sup>.

---

<sup>369</sup> Fuentes (2000) se refiere a esta posibilidad como *humor sostenido*.

<sup>370</sup> Estamos de acuerdo con la idea de que nuestra propia autosugestión y predisposición contribuyen en ocasiones al mayor éxito del humor. Las risas enlatadas nos condicionan de alguna forma para que riamos, de forma similar a la que lo puede hacer el contexto personal (las personas con las que vemos un programa) o el espacial (por ejemplo, todo lo que rodea a un cine o su *script*, término que definiremos en el punto 4.2.2.1.) que nos rodea.

<sup>371</sup> Podemos relacionar el primero de los supuestos con la *pseudoparodia* de la que habla Zabalbeascoa (2000b: 27), “es decir, que el espectador pueda apreciar que hay una parodia, y que guste, aunque no se logre identificar la persona o cosa parodiada”. En el caso del humor, no descartamos que se pueda dar la situación de que intuyamos que hay algo que se supone gracioso (más que una intuición si se hace uso de la risa enlatada), aunque no podamos identificar qué, con lo que, abundando en la noción del autor y en su misma línea de argumentación, quizá podríamos hablar de *pseudohumor*.

*Los Simpson*, sin embargo, suponen un caso especial en el que no podemos recurrir a la risa enlatada como indicador de los momentos más humorísticos porque, simplemente, la serie carece de dichas risas. Nos vemos por ello obligados a seleccionar los chistes basándonos en nuestro criterio personal. Dicha justificación nos parece válida si aceptamos la subjetividad que el humor supone. En nuestra opinión, ni siquiera una entrevista con los creadores de cada capítulo en la que nos especificaran cada chiste que han incluido nos aseguraría una detección del 100% de los mismos. No podemos olvidar los chistes no planeados (humor espontáneo), o el hecho de que cada telespectador aporta su propia experiencia y gusto personal, su *yo* intrínseco, con lo que las situaciones cómicas susceptibles de ser detectadas pueden ser tan numerosas como variada es la audiencia.

Desde la perspectiva de los efectos, Gillies (1997: 357) considera que:

[la] sonrisa cómplice es precisamente [...] la reacción que produce el *humor* propiamente dicho. El humor es esencialmente *lento*. A diferencia de la instantánea y deslumbrante chispa del chiste (a la que solemos reaccionar con una risa algo nerviosa), el humor se construye sus efectos poco a poco [...] No esgrime florete; más bien nos *enreda*, sin que nos demos cuenta, en sutiles hilos de araña. Y esto requiere tiempo; o digamos, espacio holgado: un texto bastante largo, toda una escena, un libro entero a veces...

Partiendo de esta reflexión, y en lo que respecta a la segmentación de los chistes, nos basaremos, en buena medida, en la *chispa* (*punchline*) a la que Gillies hace referencia. Marcaremos los límites de un chiste cada vez que reconozcamos esa chispa. Por otro lado, tampoco ignoraremos la construcción lenta a la que la autora se refiere. Así, siempre que lo estimemos preciso, dotaremos de amplitud a nuestras miras con el fin de detectar aquellas posibles instancias de humor sostenido que precisen de toda una escena o que incluso se elaboren a lo largo de varias.

Por todo esto, los chistes que recogemos en nuestro corpus son todos los que nosotros, bajo nuestro prisma, hemos detectado. Eso no quiere decir que estén todos los que son ni que sean todos los que están. Es precisamente esta subjetividad del humor lo que lo convierte en una cuestión tan apasionante como compleja.

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en estos dos apartados:

- Partimos de un concepto de *chiste* amplio, que nos permite considerar como tal cualquier manifestación (deliberada o no) que se origine con una finalidad humorística (que pretenda la risa<sup>372</sup>), independientemente de que se materialice o no tal efecto.
- En este estudio, utilizaremos el chiste como unidad de análisis.
- Ante la ausencia de risas enlatadas que nos ayuden a fijar unos límites entre los distintos chistes que cada episodio de *Los Simpson* contiene, no vemos en la tesitura de fijar tales fronteras de manera subjetiva, atendiendo a nuestra propia experiencia como telespectadores. Esta es una postura que presumimos legítima a partir de la consideración subjetiva del humor y de su naturaleza cultural<sup>373</sup>.

#### **4.2.2. La traducción del humor**

##### *4.2.2.1. El papel del conocimiento previo*

Desde finales de los años sesenta el humor ha sido objeto de estudio desde distintas perspectivas<sup>374</sup>. Sin embargo, el estudio de la traducción del humor no ha recibido el mismo tratamiento, y no ha sido hasta hace relativamente muy poco, de forma similar a lo ocurrido con la traducción audiovisual, cuando se ha comenzado a estudiar de forma seria<sup>375</sup>.

El mundo de la traducción es un mundo de dificultades y de duro trabajo. Los traductores se han de enfrentar a todo tipo de textos, y de ellos, en no pocas ocasiones, se espera que encuentren el mejor equivalente posible en otra lengua. De entre los

---

<sup>372</sup> No vamos a entrar en otros efectos que el humor, desde un punto de vista psicológico o sociológico, puede tener como, por ejemplo, su utilización para la creación y el mantenimiento de vínculos entre individuos dentro de un grupo.

<sup>373</sup> En el apartado sobre *cultura y humor* del punto 3.2.2.1. discutimos dicha naturaleza.

<sup>374</sup> Fuentes (2000) repasa los principales trabajos.

<sup>375</sup> Aún en 1988 Newmark retrataba el estudio de la traducción de elementos humorísticos como marginal. Desde entonces, poco a poco se ha ido avanzando en la investigación de estos aspectos, como se apreciará por las diferentes obras a las que aludimos en este trabajo.

diferentes tipos de textos que han de afrontar, esta tesis se centra en los textos (audiovisuales) expresivos de tipo humorístico<sup>376</sup>.

Nos parece interesante la reflexión que hace Vandaele (2002a: 150) sobre la traducción del humor:

The dearth of serious work on humour translation in translation studies suggests that humour translation is qualitatively different from ‘other types’ of translation and, consequently, one cannot write about humour translation in the same way one writes about other types of translation.

Ahora bien, bajo nuestro criterio, tal aseveración encierra un cierto tinte de obviedad y de rigidez ya que, por un lado, es obvio que cada ocupación traductora posee ciertas características definitorias y, por otro, también lo es que ciertas ocupaciones traductoras comparten rasgos comunes, por lo que sí es posible, hasta cierto punto al menos, escribir sobre ciertos aspectos de la traducción del humor de la misma forma que lo haríamos sobre la traducción de otros exponentes de la expresión humana.

Sí que nos mostramos taxativos respecto a nuestro total convencimiento de que el humor, como ya hemos apuntado, es un asunto complejo, algo que sostenemos sin entrar a valorar la complejidad intrínseca de otras actividades traductoras. El motivo de tal aserción, o al menos uno de ellos, radica en nuestra convicción de la conexión existente entre humor y cultura<sup>377</sup>. Diversos autores reconocen también este vínculo. Por ejemplo, Gillies sugiere que el lenguaje es el espejo de la cultura (1997: 352). Zabalbeascoa afirma que el humor es culturalmente específico (*memes*), y que esto es obviamente un obstáculo (o restricción, diríamos) de primer orden de cara a una traducción con éxito (1996a: 239). Para Nash, uno de los aspectos claves del humor son las variedades de nuestra experiencia social (1985: xi). El autor (1985: 12) añade que nuestra respuesta al humor ha de ser entendida dentro de un contexto cultural.

Son bien conocidos los problemas lingüísticos de la traducción. Pero, como bien apunta Laurian, en ocasiones el problema con el que se encuentra el traductor al intentar traducir un chiste no es lingüístico: “The particular sensibility of each group of people based on different historical, social, economic, and, in one word, cultural experiences

---

<sup>376</sup> *Tipo de texto* entendido en el marco contextual que nos permite clasificar los textos en términos de intenciones comunicativas al servicio de un propósito retórico global (Hatim y Mason, 1990).

<sup>377</sup> Enlazamos aquí con lo expuesto en el apartado sobre *cultura y humor* del punto 3.2.2.1.

widens the gap that makes translation difficult” (1992: 124). Chiaro señala que el reconocimiento del lenguaje, el conocimiento lingüístico, no es suficiente para entender un chiste (1992: 10-12). La autora habla sobre el *conocimiento compartido* necesario entre el emisor y el receptor para que un chiste tenga éxito<sup>378</sup>. Gillies (1997: 353), por su parte, considera que, en los casos de la traducción literaria o de la interpretación simultánea, los proverbios (es decir, “Sentencia, adagio o refrán” o “Agüero o superstición que consiste en creer que ciertas palabras, oídas casualmente en determinadas noches del año, anuncian la dicha o desdicha de quien las oye” – Diccionario de la Real Academia Española, 2001: 1851) y el humor constituyen los principales problemas. Laurian sugiere dos tipos principales de dificultad<sup>379</sup>. Una reside en la estructura o en el uso del lenguaje; es decir, un rasgo lingüístico propicia la dificultad. La otra radica en los hábitos de una comunidad étnica o nacional (1992: 111) y en la sensibilidad distintiva de un grupo basada en experiencias culturales distintas (1992: 124). En otras palabras, la causa de esta segunda dificultad se encuentra en factores socioculturales. Nos adherimos a las afirmaciones recogidas en este párrafo porque entendemos que el receptor y el emisor deben compartir ciertos esquemas, si entendemos *esquema* como una estructura de conocimiento pre-existente en la memoria (Yule, 1996: 85).

De lo expuesto hasta ahora se desprende que la cuestión del **conocimiento previo compartido** posee gran importancia en el tema que nos ocupa. De ahí que estimemos conveniente centrarnos más en dicho asunto. Según Yule (1996: 85):

Our ability to arrive automatically at interpretations of the unwritten and the unsaid must be based on pre-existing knowledge structures. These structures function like familiar patterns from previous experience that we use to interpret new experiences.

The most general term for a pattern of this type is a **schema**<sup>380</sup>.

<sup>378</sup> Laurian (1989) propone una clasificación de los distintos tipos de conocimiento que emisor y receptor deben compartir para el éxito de los chistes. Nos parece una taxonomía acertada, ya que abarca desde el más bajo nivel lingüístico hasta la cultura en un sentido amplio.

<sup>379</sup> Laurian (1992) habla de *dificultades* cuando en realidad debería decir *problemas*, si bien no es nuestra intención entrar en este debate. Por otra parte, la autora propone una clasificación de las dificultades a las que se enfrenta el traductor a la hora de traducir un chiste. Así, las agrupa en dificultades fonéticas, léxicas, morfológicas y de conocimiento social. En un trabajo inédito anterior (Martínez Sierra, 2001; véanse también 2002 y 2003) propusimos dos nuevas categorías: visuales y paralingüísticas. Por otro lado, Zabalbeascoa (2001b) establece una tipología de problemas específicos de la traducción audiovisual, así como algunas soluciones a los mismos.

<sup>380</sup> Piaget (1926) hace uso por primera vez del término *schema*. Sobre el desarrollo y aplicación de la teoría de los esquemas (*Schemata Theory*) en el contexto educacional, véase Anderson (1977).

A partir de esta afirmación y, en concreto, del concepto de *esquema*, podemos derivar dos conceptos adicionales que nos resultarán de utilidad en nuestro análisis. Por un lado, cuando un esquema toma forma de patrón fijo y estático, de modo que constituye algo así como una versión prototípica compartida por un grupo social, recibe el nombre de *marco (frame)*<sup>381</sup>. Por ejemplo, en el marco de un piso asumiremos de forma implícita componentes como una cocina, un baño o un dormitorio. Por otro lado, cuando consideramos tipos de esquemas más dinámicos podemos hablar de *guión (scripts)*<sup>382</sup>. Así, un guión es un esquema que implica y que nos permite reconocer una secuencia implícita de acciones típica en un determinado evento. Por ejemplo, sabemos que el guión de hacer la compra incluye entrar por la puerta de la tienda, caminar por los pasillos escogiendo artículos, pagar en caja, etc. En definitiva, los distintos esquemas están determinados culturalmente y pueden ser fuente de fallos de comunicación entre miembros de distintas comunidades (Yule, 1996: 85-87)<sup>383</sup>.

Santamaria contribuye a explicar esta cuestión cuando dice que si lo que queremos es basar nuestras estrategias de traducción en el principio de ayudar a la audiencia meta a situar socialmente cualquier situación o personaje ficticios, es importante que el traductor considere los procesos cognitivos que se producen cada vez que nos enfrentamos a algo nuevo. La autora alude a autores como Farr y Moscovici (1984), Breakwell y Canter (1993) y Lambert y Schanks (1997), quienes han estudiado el modo en el que toda información nueva se integra en el sistema de representaciones sociales de un individuo, proceso que se lleva a cabo en dos fases (Santamaria, 2001b: 162):

---

<sup>381</sup> El estudio de Rojo (2002) amplía un trabajo anterior (2000) y, con la pretensión de que sea de utilidad para el traductor, propone un modelo (basado, a su vez, en su trabajo de 1998) centrado en los marcos o estructuras de conocimiento activadas en el texto y en los procedimientos seguidos por los autores para manipular tales marcos y producir efectos humorísticos. Para una discusión sobre el contexto y los marcos, véase también Katan (1999b).

<sup>382</sup> Los trabajos de Minsky (1975), Schank y Abelson (1977) o Johnson-Laird (1993) suponen una buena introducción a conceptos como el de *marco*, *guión* o *esquema* u otros relacionados como *escenario (scenario)* o *modelo mental (mental model)*.

<sup>383</sup> Según Nord (1991a), la función de un texto la determina una constelación de elementos o factores independientes. Si un elemento de dicha constelación cambiara, otros elementos harían lo propio. Continúa diciendo que, en traducción, hay al menos un elemento que siempre permuta: el receptor. Añade que, incluso si el receptor del texto meta fuera la verdadera imagen del receptor del texto origen tanto en, por ejemplo, género, edad, educación o posición social, aún existiría una *pequeña* diferencia: que ambos pertenecen a comunidades lingüísticas y culturales diferentes. Podemos entonces asumir que, al haber crecido en otra cultura, el receptor del texto meta posee un conocimiento del mundo diferente, así como una forma de vida, una perspectiva sobre las cosas e incluso una experiencia textual distintas.

1. In a first stage, in a process called ‘anchoring’, and with the help of memory, we try to integrate everything into our system of mental representations, even if it is strange and different from what is already stored there.
2. In a second stage, termed ‘objectification’, the knowledge we have just acquired is integrated into the previous system. This process often leads to a subsequent reorganization of our previous classification of social representations<sup>384</sup>.

Recogemos las reflexiones que a este respecto hace Zabalbeascoa (1993: 234-236) por considerarlas congruentes a la vez que enmarcadas en el ámbito de la traducción del humor en textos audiovisuales. Según el autor, compartimos nuestro humor con aquellos que han compartido nuestra historia y que entienden nuestra forma de interpretar la experiencia (es decir, *memes* compartidos<sup>385</sup>). El autor reconoce aquí la naturaleza cultural del humor. Habla también de un fondo de conocimientos y recuerdos comunes del que los chistes hacen uso con efectos instantáneos. Presumimos que ese fondo común facilita el libre flujo de chistes entre los miembros que lo poseen, aunque también puede ser causa de problemas cuando los conocimientos almacenados por el emisor y por el receptor no coinciden, con lo que el mencionado fondo, como advierte el autor, puede suponer una restricción a la hora de traducir dichos chistes.

Zabalbeascoa precisa algo más la composición del citado fondo de conocimiento común (al que también podríamos denominar *bagaje cultural compartido*) que el humorista y el público comparten. Dicho conocimiento puede ser, por ejemplo, de carácter histórico o, más a menudo, una simple cuestión de familiaridad doméstica con el mundo y con la esencia cotidiana de la vida (*the ordinary substance of living*).

Coincidimos con el autor en señalar la intertextualidad y los valores semióticos como ingredientes extremadamente importantes en muchos chistes y comedias<sup>386</sup>. Zabalbeascoa realiza la interesante apreciación de que el humor académico es a menudo una cuestión de reconocer una cita, pero que hay otros chistes con un carácter más común o cotidiano y alejado del ambiente académico que también se basan en la alusión textual; es decir, en referencias a cosas dichas o escritas en, por ejemplo, discursos políticos, anuncios o programas televisivos. El autor hace estos comentarios a partir de

<sup>384</sup> En el apartado sobre *el principio de relevancia* del punto **4.3.1.** nos referiremos a nuestro sistema de representaciones mentales como *supuestos existentes* y a la reorganización de la clasificación previa de representaciones sociales como *efectos contextuales* (o *cognitivos*).

<sup>385</sup> Véase punto 3.2.2.1.

<sup>386</sup> Véanse puntos 3.3.3.1. y 3.3.3.2.



la siguiente afirmación de Nash (1985: 4): “To understand the broadest humour one must be broadly informed, not with the stuff of scholarship but with the things that one ought to know before being allowed to board the Clapham omnibus”.

Zabalbeascoa precisa que Nash realiza su aserción desde un punto de vista monolingüe y monocultural, puesto que entiende que existe una mayor probabilidad de que un receptor meta conozca, por ejemplo, un dato histórico de la cultura origen pero que a la vez sea un dato sobre la historia del mundo, que la situación geográfica de una ciudad del país origen y lo que dicha ciudad representa para los miembros de la cultura origen, por no hablar de todos los detalles de la cultura origen que sólo se pueden conocer viviendo durante unos años inmerso en dicha cultura. Entendemos que no siempre existe una relación directa entre la dificultad o imposibilidad de reconocer una determinada referencia y su nivel académico. En ocasiones, los datos más inaccesibles pueden tener un tinte de lo más cotidiano. Sin embargo, nos parece obvio que para que un receptor pueda tener acceso a una referencia académica, dicho receptor deberá poseer cierto grado de formación intelectual, lo que a su vez puede entenderse como una restricción añadida. En el humor de *Los Simpson* se dan ambas situaciones, puesto que los aspectos más prosaicos se entremezclan con otros más académicos, algunos de los cuales requieren un nivel de erudición considerable para ser captados. Esto facilita, según lo vemos, el seguimiento por distintas audiencias (no sólo en términos de edad, sino también de formación letrada). Quizá sea esta una de las claves de su éxito.

Por último, no podemos ignorar que, en el caso del telespectador de *Los Simpson* (así como de cualquier otra serie televisiva), el conocimiento previo de la serie (capítulos anteriores) y de sus personajes, así como de lo previamente acontecido en el mismo capítulo que se está visionando, puede también formar parte fundamental del conjunto de información necesaria para comprender determinados pasajes.

#### 4.2.2.2. Traducibilidad frente a intraducibilidad del humor (audiovisual)

Respecto a la cuestión *posibilidad* frente a *imposibilidad* de la traducción del humor existen opiniones diversas y contradictorias; desde autores como Newmark (1982) que apuestan por la traducibilidad de todos los chistes, a otros como Santoyo (1994) que afirman justo lo contrario. No es nuestra pretensión entrar en un debate que, por otro

lado, nos parece que no conduce a ninguna parte<sup>387</sup>. Únicamente dejaremos constancia de que nuestra postura se sitúa a medio camino entre ambos polos<sup>388</sup>. Creemos que, obviamente, la clave para defender una u otra postura en lo referente a la posible o imposible traducción del humor en textos audiovisuales parece residir en la concepción de la traducción de la que se parta (pensamos que la nuestra se ha ido haciendo evidente a lo largo de este estudio).

Por otro lado, nos parece también interesante la apreciación que hace Gillies (1997: 357-358) de la diferente complejidad del proceso traductor dependiendo de si traducimos un chiste o de si traducimos humor. La autora comenta que:

Para traducir la agudeza de una réplica chistosa hay que acertar enseguida, de un solo saque, con puntería absolutamente *certera* [...] Pero un efecto literario lento, que depende de la acumulación de muchos toques, permite esperar una serie de pequeños aciertos, que ni necesitan ser instantáneos ni totales.

Esto es algo que, según nuestro criterio, es extrapolable al contexto de las comedias de situación. En el punto anterior nos referíamos a la *chispa* del humor. Quizá la cuestión sea si lo que se pretende es conservar la *misma* chispa en el *mismo* lugar, o conseguir (al menos) *otra* chispa (pero chispa al fin y al cabo) en *ese* u *otro* lugar (compensación). En principio, una perspectiva funcionalista se decantaría por recurrir a la segunda opción, en caso de que la primera no fuera posible. Es en esta situación cuando podemos empezar a considerar la posibilidad de *perder* humor (si no del todo, sí al menos en parte).

Para Fuentes (2000: 71) la traslación del humor conlleva un factor de pérdida de la carga humorística, que variará según aspectos como el tipo de humor o la marcación cultural del pasaje humorístico. Matizamos que, a nuestro juicio, esto no siempre es así, y que el grado de pérdida cero es un hecho en determinados casos (pensemos, por ejemplo, en los chistes binacionales<sup>389</sup>). En nuestra opinión, tenemos gran parte del terreno ganado si partimos de una concepción funcionalista de la traducción

<sup>387</sup> En este sentido, Vandaele (2001) sugiere no reducir el estudio del humor a la cuestión de su (in)traducibilidad, y recoge una bibliografía que propone como punto de partida para la investigación de otros asuntos relacionados con los estudios sobre el humor y aquellos sobre la traducción.

<sup>388</sup> Autores como Snell-Hornby (1988) entienden el asunto como una cuestión de gradación.

<sup>389</sup> Los *chistes binacionales* son aquellos en los que el efecto cómico no depende de una especificidad lingüística o cultural. Véase punto 4.2.5.3., donde además perfilaremos este término.

audiovisual, como sugeríamos al final del párrafo anterior. Si, como veremos en nuestro análisis, consideramos la traducción de los chistes como una cuestión de mantenimiento de una intención o propósito (en este caso, la comicidad) el abanico de soluciones plausibles se amplía considerablemente. Ahora bien, no propugnamos erigir al enfoque funcionalista en la panacea de los problemas de la traducción del humor en textos audiovisuales ya que, como también dicho análisis mostrará, en ocasiones el nivel restrictivo de los factores que envuelven a un chiste será tan elevado que ni siquiera la voluntad de mantener la intención será suficiente para conseguir dicho propósito (de hecho, se da el caso de algunos chistes – pocos, eso sí – cuya carga humorística se ha perdido por completo como consecuencia de la traducción). Pese a ello, entendemos que este caso extremo no ha de significar necesariamente que el texto (el humor, su escopo) no se haya podido traducir, sino que no ha sido posible traducir un chiste concreto<sup>390</sup>.

Con relación a esto, Fuentes (2000: 38-39) comenta que, cuando un referente cultural resulta intraducible, su pérdida o supresión supone la pérdida de la identificación contextual, algo con lo que estamos de acuerdo<sup>391</sup>. El autor defiende el establecimiento de prioridades por parte del traductor sobre la base de la función que el texto pretende, y añade que mantener dicho referente, incluso si el receptor no está familiarizado con éste, puede producir un efecto didáctico, reconociendo así el valor de los productos audiovisuales como promotores del acercamiento cultural o, más bien y a nuestro juicio, del contagio cultural<sup>392</sup>. Compartimos la apreciación del autor de la traducción audiovisual como instrumento divulgador y (no siempre, puntualizamos) didáctico de las referencias culturales que se dan en dicho ámbito. Sin embargo, precisaremos que, si hablamos de humor y de mantenimiento de intenciones y efectos, concebir la traducción de los elementos culturales de una serie como *Los Simpson* como

---

<sup>390</sup> Por otra parte, parece conveniente evitar caer en el reduccionismo de estimar que siempre que un determinado programa supuestamente cómico nos resulte tedioso o vacío la razón resida en una inapropiada labor del traductor o, sencillamente, en el hecho de que se trate de un programa, según nuestro gusto subjetivo, mediocre. No hay que perder de vista la posibilidad de que seamos los propios telespectadores los que no apreciemos el contenido de dicho producto en todo su esplendor por una deficiencia en nuestro conocimiento previo del mundo. Esto confirma el carácter selectivo del humor (véase el apartado sobre *cultura y humor* del punto 3.2.2.1.), puesto que discrimina entre los individuos según su grado de conocimiento compartido.

<sup>391</sup> Autores como Catford (1970 [1965]: 164) aluden a la *intraducibilidad cultural* que los elementos culturales pueden provocar, que se dará “cuando un rasgo situacional, funcionalmente relevante para el texto en LO no existe en la cultura de la que la LT es parte”.

<sup>392</sup> Véase el apartado sobre *el contacto entre culturas y el papel de los medios de comunicación de masas* del punto 3.2.2.1.

una cuestión de efectos didácticos nos parece traicionar la intención primera o primaria del programa, que no es otra que conseguir un efecto humorístico<sup>393</sup>.

#### 4.2.2.3. Traducción frente a adaptación del humor en textos audiovisuales

Tampoco es nuestro deseo extendernos en la cuestión *traducción* frente a *adaptación* cuando tratamos el trasvase audiovisual del humor<sup>394</sup>. Tan sólo mencionaremos las posturas encontradas de autores como Santoyo y Campos. Para el primero (1994: 151), pese a que la mayoría de los elementos humorísticos no son traducibles, sí es posible sustituirlos por elementos de la cultura meta, incluso aunque no tengan nada que ver con la versión origen. Añade que dichas soluciones no son más que sucedáneos que no pueden ser considerados como traducción, sino como una sustitución o adaptación. Por otro lado, Campos, a raíz de los resultados obtenidos en su estudio sobre la traducción del francés al inglés de los tebeos de Astérix, afirma no sólo que la traducción del humor es posible, sino que puede incluso superar el efecto del original. Sin embargo, Campos parece contradecirse cuando dice que el hecho de que la versión inglesa *supere* en ocasiones a la francesa hace que la primera ya no sea una traducción y sí un producto nuevo (1992: 120). Esta disparidad de criterios parte en realidad, a nuestro modo de ver, de un posicionamiento extranjerizante o familiarizante respecto a la labor traductora, por lo que remitimos al lector a lo expuesto en el punto **1.2.6.**

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en los tres apartados que han dado cuerpo a este punto:

- La complejidad de traducir humor se sustenta en parte, pero de forma considerable, en la raíz cultural del humor.
- La mayor o menor especificidad del humor acarrea restricciones traductorales de mayor o menor grado (incluso canceladas).

---

<sup>393</sup> Seguramente no faltará quien considere que la intención principal de la serie es criticar la sociedad estadounidense por medio, entre otros instrumentos, de la sátira social. Por un lado, tenemos nuestras dudas respecto a la autenticidad de dicha crítica (véase punto 5.3.3.2.). Por otro, e independientemente de su autenticidad, dicha sátira se vale del humor como elemento balsámico.

<sup>394</sup> Ya expresamos nuestra postura al respecto en el punto **1.2.3.**

- La naturaleza cultural del humor significa que forma parte de nuestra experiencia cultural, por lo que el conocimiento previo del mundo (de toda índole) que poseemos (y que compartimos) es clave en la producción e interpretación (y recepción) del humor.
- En lo concerniente a la cuestión de la posibilidad o imposibilidad de la traducción del humor (de su pérdida, en una palabra), asumimos que se trata de un asunto que depende de la concepción de la traducción de la que se parta. Respecto a la nuestra, el humor de todos los episodios de *Los Simpson*, desde una perspectiva descriptivista, es traducible desde el momento en que la audiencia meta recibe tales textos como productos humorísticos (nadie duda de que la serie es una comedia). El posicionamiento funcionalista refuerza esta postura, dado que, independientemente de que algún ejemplo muy concreto (a un nivel microtextual) no se trasvase con éxito, el escopo principal de la serie, su humor, sí logra traspasar la frontera de manera satisfactoria.

#### **4.2.3. La complejidad de traducir chistes**

En el punto 4.2.1.2. definíamos el *chiste* como nuestra unidad de análisis. Antes de continuar con otros asuntos, y enlazando con parte de lo argumentado en el punto anterior, vamos a ahondar en una cuestión que, sin duda, es característica intrínseca del proceso de traducción de los chistes, y que no es otra que su complejidad<sup>395</sup>. Para ello, rescataremos lo expuesto por algunos autores al respecto y añadiremos nuestros propios comentarios con el fin de ofrecer un retrato ajustado del tema. Del mismo modo, ilustraremos algunos de los temas que tratemos con algunos ejemplos que, si bien no podemos decir que se ajusten a los parámetros audiovisuales, sí resultan útiles para dicha ilustración<sup>396</sup>.

No podemos pasar por alto el comentario de Chaves (2000: 147) de que los recursos necesarios para (re)producir una situación cómica no son los mismos en todas las lenguas. Claro, por su parte, señala que un chiste puede contener ciertos rasgos

---

<sup>395</sup> La naturaleza de nuestro análisis nos lleva a que, en el tratamiento de este asunto, nos centremos fundamentalmente en los problemas que la ausencia de un conocimiento previo compartido puede acarrear. No ha de entenderse con ello que reduzcamos a dicho conocimiento la complejidad de traducir el humor, puesto que no ignoramos que otros aspectos (lingüísticos, paralingüísticos, visuales, sonoros, etc.) pueden también complicar sensiblemente la labor del traductor.

<sup>396</sup> Véase Martínez Sierra (en prensa).

lingüísticos y elementos socioculturales tan específicos de una determinada comunidad lingüística que propicien que el éxito de dicho chiste no esté asegurado más allá de esa comunidad (1992: 78). La autora plantea que la traducción de los chistes manifiesta algunas dificultades añadidas que no se encuentran en la traducción de prosa referencial denotativa, lo que supone un paralelismo con las dificultades a las que el traductor se enfrenta con los textos literarios, especialmente con la poesía (1992: 84-85)<sup>397</sup>. Chiaro concluye que el éxito de la traducción de un chiste no depende sólo de la calidad de dicha traducción, y que las lagunas que el receptor presente en su conocimiento previo del mundo pueden constituir la razón por la que la traducción de un chiste pueda parecer pobre (1992: 83). Por ejemplo, si en España a alguien se le contara un *redneck joke*, probablemente no encontraría el chiste gracioso si desconoce lo que la palabra y el concepto *redneck* representan en Estados Unidos, incluso si la traducción fuera lingüísticamente perfecta. En líneas generales, *redneck*<sup>398</sup> es el término que se usa en Estados Unidos para referirse a cierto sector de la población estereotípicamente conocido por varios rasgos negativos como, por ejemplo, contraer matrimonio entre miembros de una misma familia, ser poco inteligentes y poco sofisticados, usar una gramática incorrecta al hablar o escribir, carecer de educación, conducir vehículos *pickup* o vivir en caravanas. Además, para agravar aún más el concepto, a la mujer *redneck* se la considera promiscua y desconocedora en ocasiones del padre de su hijo<sup>399</sup>. Podríamos encontrar un equivalente similar para algunas de estas características en español, si bien no existe un término (ni una entidad) que sea equivalente a *redneck* al 100%.

Chiaro sugiere también que la traducción se convierte en una labor aún más compleja cuando, a las dificultades culturales específicas, les añadimos obstáculos lingüísticos<sup>400</sup> (1992: 84). La traducción de nuestro chiste sobre *rednecks* resultaría aún

<sup>397</sup> Chiaro (1992) utiliza el término de *dificultad* y no el de *problema*. Por ello hemos mantenido el primero, sin que esto signifique que compartamos este uso. Para un repaso exhaustivo de la noción de *problema* y de otras afines, como *dificultad*, véase García de Toro (2002).

<sup>398</sup> Según el diccionario Collins (Smith *et al.*, 1992: 540), “(US) campesino *m* blanco (de los estados del Sur)”.

<sup>399</sup> *Los Simpson* incluye un personaje *redneck*: Cletus. En la *Guía completa de Los Simpson* (Groening y Richmond, 1999) le consideran un *paleta de pueblo*, identidad estereotípica que no se corresponde al 100% con las características también estereotípicas de un *redneck* que enumeramos.

<sup>400</sup> Whitman (1992: 138) dice que “Plays on words, puns, sayings and proverbs [...], idioms, metaphors and other rhetorical paraphernalia [...] will more likely be dreaded by the translator as a source of drowning than delighted in”. Por otro lado, la autora dedica un capítulo a tratar la cuestión de la traducción de los títulos de películas y comenta, entre otras cuestiones, el modo en el que los juegos de palabras (*wordplays* y *puns*) complican sensiblemente esta labor, llegando incluso a mencionar la palabra

más ardua si, al problema sociocultural de encontrar un equivalente apropiado para *redneck* en español, se añadieran otros de tipo metalingüístico (imaginemos un chiste que jugara con la noción de *red* en *redneck*)<sup>401</sup>.

Rowe afirma acertadamente: “Wit is often the prisoner of its own language” (1960: 120). Whitman (1992: 138), con un acierto aún mayor, añade: “Wit, though, is not only linguistically fettered, but culturally, too”. Este es uno de los motivos por los que los traductores pueden tener tantos problemas a la hora de traducir el humor.

Veamos este ejemplo:

What is black and white and black and white and black and white?  
A Newcastle fan rolling down a hill!  
[<http://www.scatty.com/jokes/sports/sports1.html>].

Esto es un ejemplo del concepto de comunicación de alto contexto (*high-context communication*<sup>402</sup>) de Hall (1981: 39). Según el autor, la comunicación de alto contexto es aquella en la que los participantes están tan involucrados los unos con los otros que comparten la información de forma extensa, de modo que fluyen libremente mensajes simples pero con un significado profundo (en otras palabras, existe un alto grado de conocimiento previo compartido). El emisor proporciona muy poco contexto, dejando al receptor con un alto grado de responsabilidad para dar significado al chiste por medio de la inferencia de lo que el emisor pretende que sea gracioso. Se podría asumir que un receptor inglés entendería el chiste de forma automática y lo encontraría divertido. Sin embargo, dicho receptor no apreciará la gracia (el *punchline* anglosajón) si no es aficionado al fútbol o, como mínimo, entiende algo de éste. De no ser así, probablemente no sabrá que los jugadores del equipo de fútbol del Newcastle visten de blanco y negro.

Los traductores, pues, no deben únicamente enfrentarse a los problemas propios de la transferencia lingüística al traducir chistes. Es cierto que, como Delabastita indica, la

---

*untranslatability*. Esto último es algo que no deja de sorprender, teniendo en cuenta la apasionada defensa de la máxima *todo es traducible* que subyace a su obra. No es, además, la única ocasión en la que la autora muestra opiniones contradictorias. Otra muestra la encontramos cuando, al reflexionar sobre un ejemplo, sugiere lo siguiente: “It is doubtful whether the incomprehensibility of this visual humor can be compensated for verbally” (1992: 154).

<sup>401</sup> Esta posibilidad podría constituir una de las razones por las que teóricos como Jakobson (1959) y Popovič (1976) plantearon la noción de la *intraducibilidad*.

<sup>402</sup> En oposición al concepto de *low-context communication*.

estructura lingüística puede servir de punto de arranque en el análisis de los juegos de palabras y la traducción. Sin embargo, también es verdad que, como el mismo autor (1996: 131) reconoce, la Lingüística nunca tendrá la última palabra respecto a los juegos de palabras y su traducción.

Como ya hemos comentado, Zabalbeascoa habla de las restricciones a las que el traductor se enfrenta. Nos interesa en este punto la restricción a la que el autor se refiere cuando menciona las diferencias en el conocimiento previo (determinantes en nuestro análisis) que pueden existir entre la audiencia origen y la meta, a la vez que alude a diferencias en los valores culturales y morales, en las costumbres y tradiciones o en los temas convencionales y en las técnicas de los chistes (1996a: 248). En otras palabras, el conocimiento sociocultural de todo tipo juega un papel en la codificación y descodificación de los chistes.

Veamos un nuevo ejemplo:

“Why does New Jersey have all the toxic waste dumps and California have all the lawyers?

Because New Jersey got first pick!”

[<http://www.joke-city.com/lawyr.htm>].

Este chiste tampoco es difícil de traducir desde un punto de vista lingüístico, ya que no se observan problemas de esta índole que sean significativos. Lo que complica su traducción son las realidades socioculturales que en él se expresan. El problema nace de una determinada visión sociocultural del mundo. En España, compartimos la creencia de que los abogados obtienen beneficios considerables de los problemas legales de los ciudadanos. Sin embargo, se trata de un gremio que no llega a tener una imagen tan negativa como la que sufren, merecidamente o no, sus colegas estadounidenses. En términos generales, en Estados Unidos se conoce a los abogados por ser deshonestos, por poseer una personalidad indeseable y por hacer cualquier cosa con tal de ganar.

Por ello, una traducción literal funcionaría sólo parcialmente en España. Para evitar esto, el traductor debería tratar de encontrar la referencia cultural española que asegurara el éxito del chiste. Por un lado, podría sustituir al abogado por un político, ya que la imagen pública de éstos es, en general, similar a la de los abogados en Estados Unidos (al menos lo es en nuestro contexto cultural más cercano). Por otro lado, quizá



debería tratar de encontrar un equivalente para los vertederos de residuos tóxicos de New Jersey, dado que un receptor español no necesariamente los conoce. De forma parecida, el receptor español no tiene por qué estar al tanto del porcentaje de abogados que hay en California. Existe, pues, una laguna en el conocimiento del mundo que las dos culturas en cuestión comparten<sup>403</sup>.

Como Chiaro (1992: 13-14) indica, si alguien no entiende un chiste se deberá a una cierta cantidad de conocimiento no-compartido entre el emisor y el receptor. La de la autora nos parece una afirmación bien encaminada, pero añadiremos que no hay que obviar la posibilidad de que un receptor no aprecie un chiste simplemente por su gusto subjetivo, y no porque no lo entienda<sup>404</sup>. No debemos obviar el factor subjetivo del humor<sup>405</sup>. El hecho de que se logre con éxito el trasvase del efecto humorístico y que el conocimiento compartido que emisor y receptor requieren sea óptimo no siempre asegurará el éxito del chiste. Imaginemos, por ejemplo, un chiste machista bien traducido y que el receptor entiende perfectamente, pero que a la vez encuentra desagradable por la opinión negativa que dichos chistes le producen a raíz de su carácter discriminatorio<sup>406</sup>.

---

<sup>403</sup> No obviamos que, mediante un proceso de inferencia, se podría llegar a apreciar el sentido fundamental de este chiste incluso desconociendo estos datos. Ahora bien, el esfuerzo pragmático sería elevado y no disfrutaría de una recompensa acorde, de modo que el grado de relevancia se vería afectado negativamente. Ampliaremos estas cuestiones en el apartado sobre *el principio de relevancia* del punto **4.3.1**.

<sup>404</sup> Es interesante la apreciación de Gillies (1997) de que, además de las diferencias culturales, debemos contar con las individuales. La autora expresa que cada escritor da muestras de un sabor peculiar e inconfundible. Creemos poder extrapolar esta consideración al ámbito del humor para decir que cada emisor de humor posee también un cierto toque personal, que indudablemente es resultado de su concepción subjetiva de lo que es o no gracioso. Es decir, la subjetividad afecta tanto a la producción como a la recepción del humor.

<sup>405</sup> Fuentes (2000) coincide con esta apreciación. Por su parte, Chiaro (2003) ilustra esta postura cuando se pregunta, en el caso de que un individuo no encuentre gracioso un chiste traducido, cómo podemos saber si ello se debe a la traducción, a su personalidad o al estado de ánimo en el que dicho individuo se encuentra ese día.

<sup>406</sup> Según Zabalbeascoa (1996a), hemos de tener también en cuenta las posibles funciones del humor (como escapismo, entretenimiento o crítica social, pedagógica o moralizadora). Tampoco hemos de obviar los posibles estados mentales y actitudes expresadas por el humor. Por actitudes, el autor se refiere a aquellos aspectos del humor que podemos etiquetar de ácido, cínico, provocativo, irónico o sano, o que manifiestan los puntos de vista y la conducta social del emisor, como ocurre en el caso de los chistes racistas y sexistas. El autor llama nuestra atención sobre la necesidad de distinguir entre chistes inofensivos y aquellos que pueden resultar ofensivos. Con respecto a los ofensivos, nos parece interesante la consideración que sobre las comedias hace Fuentes (2000: 15), quien dice que “Toda situación, por muy grave que sea, nos hará reír siempre que el autor nos la muestre de forma que no suscite nuestra emoción”, a lo que contribuye “la naturaleza insociable, fuera de la norma, de lo establecido, de los personajes”.

Incluimos un último apunte para recordar que Zabalbeascoa (1996a: 236) indica otros problemas más prácticos que se dan en la traducción de chistes y que podrían aplicarse a otros muchos tipos de textos. Pese a que no vayamos a profundizar en ellas, son cuestiones que, por su importancia, merecen como mínimo una mención. El traductor necesita tiempo, y a menudo no lo tiene debido a unos plazos de entrega cortos. Del mismo modo, precisa una cierta dosis de habilidad y de pericia para encontrar una solución satisfactoria. El autor se refiere también a las expectativas de calidad que los consumidores tienen. A veces los consumidores esperan demasiado porque tienen la idea ingenua de que los traductores pueden siempre encontrar una solución satisfactoria. Por el contrario, en otras ocasiones esperan demasiado poco, ya que muchos consumidores creen que la traducción es un proceso imperfecto *per se*. Así, se hace difícil producir traducciones de alta calidad si no hay una demanda específica de ellas.

#### **4.2.4. Humor y traducción audiovisual**

En el **Capítulo 1** hablamos de traducción y de traducción audiovisual. En este capítulo hemos considerado primero el humor y después la traducción del humor. Siguiendo esta secuencia, nos corresponde ahora dedicar unos párrafos a la traducción del humor en textos audiovisuales, especialmente en el caso del doblaje.

En el punto anterior ilustrábamos la complejidad que la traducción del humor supone. El asunto se complica aún más cuando consideramos el trasvase del humor en el ámbito de la traducción audiovisual. Como, de manera bastante gráfica, comenta Manini, “a distinction needs to be made between translating for the stage and translating for the page” (1996: 173). La razón no es otra que el hecho de que el traductor de material audiovisual humorístico no sólo debe enfrentarse a los problemas de los que nos hemos ocupado sino que, además, debe ocuparse de los problemas (o restricciones<sup>407</sup>) intrínsecos que las distintas modalidades audiovisuales plantean<sup>408</sup>.

---

<sup>407</sup> No ignoramos los comentarios de autores como Gottlieb (1997b), quien indica que ciertos factores extralingüísticos (como los elementos no-verbales) que constituyen la base de gran parte de los juegos de palabras en televisión, podrían de hecho facilitar la solución en lugar de complicar la traducción satisfactoria de dichos juegos de palabras. De forma similar, Etxebarria (1994) reconoce también que la imagen como complemento del sonido puede ser una ventaja de la televisión. Respetamos la validez de estas afirmaciones si bien, para nuestros propósitos, nos interesan más los casos en los que ocurre lo contrario.

La complejidad es aún mayor en el doblaje, puesto que se supone que la audiencia meta debe reír en el mismo punto en el que se espera la risa de la audiencia origen, tal y como sugiere Zabalbeascoa (1993: 237), sobre todo cuando se hace uso de la risa enlatada<sup>409</sup>. Como también nos recuerda Chaume, si bien en otras variedades de traducción es posible hacer uso de recursos parafrásticos como, por ejemplo, las notas a pie de página o las glosas intratextuales, en las modalidades audiovisuales se suele requerir una solución cuya duración temporal se ajuste, en mayor o menor medida, a la del problema que el texto origen planteaba (2001c: 394). Así, a la complejidad que ya de por sí, y en un elevado grado, supone la traducción del humor, hemos de añadir las restricciones propias de las distintas modalidades de traducción audiovisual<sup>410</sup>.

El doblaje, en especial el elemento visual que comporta, y el humor son los ingredientes de un delicado cóctel de compleja composición<sup>411</sup>. Como Whitman (1992: 147) afirma, “If film dubbing represents the quintessence of the art of translating, and the rendering of humor sets the highest hurdles within this film dubbing, then the translating of visually-linked humor tops the hierarchy of supreme difficulties”<sup>412</sup>. Podríamos añadir un tercer ingrediente que dotara aún de más sabor a nuestro combinado: el elemento cultural.

Al definir nuestra unidad de análisis nos referíamos ya a la intencionalidad presente en la producción de humor, si bien reconocíamos la existencia de las situaciones

---

<sup>408</sup> El doblaje y la subtítulos se suelen considerar como las modalidades más importantes por su mayor presencia e impacto en el mercado audiovisual. Centraremos nuestra atención en el doblaje. Para una discusión sobre la subtítulos del humor, nos remitimos a la tesis doctoral de Fuentes (2000). Existen otros trabajos también recientes centrados igualmente en la traducción del humor para la subtítulos como, por ejemplo, Chile (1999), Díaz Cintas (parte de 2001a ó 2001b) o Asimakoulas (2002). En líneas generales, los autores exploran aspectos diversos como los problemas de carácter lingüístico o cultural que se pueden plantear, las restricciones que esta modalidad conlleva o las complicaciones derivadas de los propios elementos audiovisuales. El estudio del humor también se ha tratado desde otros ámbitos afines. Por ejemplo, Pavlicek y Pöchhacker (2002) dedican su estudio a la traducción del humor en la interpretación simultánea de conferencias, y autores como Schmitz (2002) defienden la validez del estudio del humor como herramienta pedagógica en la enseñanza de lenguas y de la traducción.

<sup>409</sup> Según expresa Chiaro (2003), en el caso del doblaje son muchos los problemas, desde la sincronía hasta otros como los marcadores sociolingüísticos como los acentos o la jerga (véase Pavesi, 1994 y Chiaro 1996a, 1996b y 2000), rasgos pragmáticos como la cortesía (Pavesi, 1994), referencias culturales altamente específicas o *culture bumps* (Leppihalme, 1996) o canciones, rimas, giros idiomáticos y humor expresado verbalmente (Chiaro, 2000).

<sup>410</sup> En el punto 1.3.3.6. exponíamos los diferentes sincronismos que debe mantener el doblaje los cuales, por otra parte, pueden ser considerados como las principales restricciones de esta modalidad.

<sup>411</sup> Como explica Chiaro (2003), de la amalgama de códigos que conforman un texto audiovisual, el traductor sólo puede actuar sobre el código verbal (el diálogo).

<sup>412</sup> Müller (1982), en el humor cinematográfico, distingue entre los chistes (*gags*) que se transmiten a través (1) del canal acústico únicamente, (2) del canal óptico únicamente o (3) de una combinación de los dos primeros.

humorísticas espontáneas<sup>413</sup>. Fuentes comenta que la principal diferencia que se detecta si analizamos la forma en la que el humor se recibe en el contexto social del día a día, por un lado, y, por otro, en los textos audiovisuales, consiste en que en el primero de estos ámbitos el humor surge de manera más o menos espontánea, mientras que en el segundo comporta una intencionalidad expresa (2001b: 81). Sin negar esta posibilidad, creemos poder precisarla aún más. Por una parte, estamos convencidos de que en el día a día el número de situaciones humorísticas intencionadas es mucho mayor que el de las imprevistas. Por otra, pese a que un porcentaje muy elevado de las situaciones cómicas de, por ejemplo, una comedia de situación son intencionadas por tratarse ésta de un producto elaborado con unos fines pre-determinados antes de su emisión (su escopo prioritario), también es posible que en dicho programa se den situaciones cómicas no previstas o no planeadas por sus creadores<sup>414</sup>. Muchos nos hemos sorprendido alguna vez sonriendo o riendo al ver una escena en la que no se escuchaban las famosas risas enlatadas, señal inequívoca de que ese momento no se concibió como portador de un clímax cómico. En nuestra opinión, será la subjetividad del telespectador la que propicie este tipo de situaciones. No olvidemos que no todos nos reímos de las mismas cosas, por lo que no debemos sorprendernos de que algo que no fuera en principio concebido como gracioso sea motivo de risa para alguien.

Al igual que ya apuntábamos al hablar de la traducción del humor<sup>415</sup>, el factor lingüístico no es el único que debemos tener en cuenta en la traducción del humor audiovisual. Compartimos el interés de Whitman por el hecho de que se den situaciones en las que hay un buen entendimiento así como un dominio de tanto la lengua origen como de la meta, pero en las que aún así “translation falls short” (2001: 143). Refiriéndose a la cuestión de la traducción del humor, la autora afirma que la traducción a otras lenguas de los juegos de palabras (*puns*) y de las frases ambiguas suele ser pobre (2001: 143)<sup>416</sup>. Sin embargo Whitman, en una frase que reproducimos por su contundencia, considera que “there is no such thing as ‘untranslatability’” (2001: 144) y que siempre hay una solución<sup>417</sup>. Lo único que hay que hacer para encontrarla es

<sup>413</sup> Véase punto 4.2.1.2.

<sup>414</sup> Idea que ya señalábamos en el punto 4.2.1.2.

<sup>415</sup> Véase punto 4.2.2.

<sup>416</sup> Díaz Pérez (1999) dedica su trabajo al estudio de algunas de las estrategias posibles para la traducción de los juegos de palabras o *puns*.

<sup>417</sup> Whitman (2001) ofrece numerosos ejemplos reales de soluciones acertadas, así como de otras que no lo son tanto según su criterio, a la vez que sugiere alternativas. Por otro lado, ya hemos discutido las contradicciones en las que sobre este respecto concurre la autora (véase nota 400).

permitirse unas pequeñas acrobacias lingüísticas (2001: 145)<sup>418</sup>. La autora aconseja no pensar en el detalle y sí en lo global. Pone el ejemplo de un juego de palabras de un marido que se hace pasar por carpintero y dice *I need a screw*. Whitman opina que se ha de buscar un equivalente que mantenga el juego de palabras y que, de ser necesario, se cambie el carpintero por un fontanero o un instalador de cocinas. Este es un planteamiento que, en nuestra opinión, podría parecer asistemático y poco profundo, independientemente de su naturaleza bienintencionada. La autora parece enfocar el asunto desde la perspectiva de la probabilidad y de la confianza en la suerte de encontrar un equivalente apropiado, convirtiendo así la cuestión en un asunto de soluciones futuribles, lo que no nos parece riguroso. Por otro lado, su afirmación podría fácilmente reavivar el debate *adaptación* frente a *traducción*, discusión en la que, con la salvedad de la breve reflexión que recoge el punto **1.2.3.**, no pretendemos entrar.

Juzgamos más apropiado reducir la cuestión de la traducción audiovisual y el humor a un asunto de prioridades y restricciones<sup>419</sup>. Como dejábamos entrever casi al principio de este punto, la prioridad principal será respetar la intención de conseguir un efecto humorístico<sup>420</sup>. Nos parece altamente relevante la reflexión que realiza Zabalbeascoa (1993: 265) sobre la cuestión del cometido preciso que el humor tiene en un texto, así como qué tipo de prioridad supone éste para el autor o el traductor. Como respuesta a estas cuestiones, el autor ordena (según su grado de importancia) las diferentes prioridades que el humor puede suponer en un texto, a la vez que ofrece algún ejemplo de cada caso<sup>421</sup>:

- Alta: como en los chistes o en las comedias televisivas (lugar en el que situamos a *Los Simpson*, por lo que entendemos que el equipo de traductores debería considerar el mantenimiento del humor como una prioridad de primer orden).
- Media: como en las historias de amor o de aventuras con final feliz o en los programas concurso de televisión.

---

<sup>418</sup> Lo que la autora no parece considerar es que existen piruetas puntuales que resultan imposibles incluso para los mayores expertos en las artes circenses.

<sup>419</sup> Véase punto **1.2.5.** Por su parte, Díaz Cintas (2001d) aplica el modelo de Zabalbeascoa al campo de la subtitulación.

<sup>420</sup> Siempre y cuando nos situemos en un marco funcionalista.

<sup>421</sup> Véase también Zabalbeascoa (1996b).

- Baja: como instrumento pedagógico, en un discurso parlamentario o en las tragedias de Shakespeare<sup>422</sup>.
- A evitarse: en ciertos momentos de textos dramáticos, trágicos o de miedo, en cartas comerciales o de condolencia o en cualquier otra situación en la que se considere inapropiado.

Por otra parte, en el capítulo de restricciones tendrán cabida, entre otras, aquellas propias de la modalidad audiovisual de que se trate más algunas otras que enumeramos a continuación. Nos parece destacable la lista de limitaciones (o restricciones) en la traducción del humor audiovisual que Fuentes (2000: 43-56) propone. El autor enumera una serie de elementos que pueden influir, e incluso limitar, la traducción del humor en textos audiovisuales y de las referencias culturales que se pueden dar en un texto:

- La imagen, que el autor entiende como una posible restricción, criterio al que nos sumamos.
- El ruido. El autor distingue entre el ruido de fondo (o banda sonora original) y el ruido cultural (o grado de presencia de elementos culturales ajenos al contexto cultural meta). Respecto a este último, como vimos en el punto **1.2.5.**, Mayoral *et al.* (1988: 361) ya consideran el *ruido* derivado de las diferencias culturales existentes entre el texto origen y su receptor meta.
- Diacronía. El autor parte de Reiss y Vermeer (1984) para, en el ámbito de la traducción audiovisual, distinguir entre el contexto situacional (dualidad espacio-tiempo) y el contexto sociocultural (siendo el del texto origen distinto al del texto meta).
- Los títulos de las producciones audiovisuales, ya que éstos pueden contener referencias propias de la cultura origen<sup>423</sup>.
- El lenguaje tabú, dado que las diferentes lenguas articulan éste según sistemas de referencia distintos.

---

<sup>422</sup> Aunque no se trate de una tragedia, nos parece pertinente mencionar aquí el estudio del humor en la obra *Much Ado About Nothing* que Mateo (1995) realiza.

<sup>423</sup> Fuentes (1998) argumenta que, en la traducción de los títulos de películas y de series de televisión en España, priman las motivaciones económicas y las actuaciones puramente mercadotécnicas. Por su parte, Díaz Cintas (2001c) centra parte de su trabajo en la discusión de la traducción de los títulos (en concreto, de la película *Une liaison pornographique*, Frédéric Fonteyne, 1999).

Fuentes no incluye en esta lista otros factores que pensamos podrían tener perfecta cabida en la misma como posibles elementos restrictivos. En un trabajo inédito anterior (Martínez Sierra, 2001<sup>424</sup>) proponíamos la adición (o explicitación) a la clasificación de tipos de chistes de Zabalbeascoa de la categoría de *chistes paralingüísticos*<sup>425</sup>. Apuntábamos como motivo el hecho de considerar el humor derivado de elementos paralingüísticos tales como un acento extranjero, un tono de voz o la imitación de la forma de hablar de una celebridad, por entender que todos estos son elementos que ciertamente añaden información al mensaje y que pueden producir humor por sí mismos<sup>426</sup>. De manera similar, pensamos que este tipo de elementos puede ser fuente de restricciones a la hora de su traducción, algo que, por otra parte, quedará patente en nuestro análisis.

Suscribimos la siguiente cita de Whitman (2001: 152), la cual realiza cuando considera el obstáculo que los acentos en la obra original pueden suponer a la hora de traducir:

Any pronunciation color, whether it stem from a foreign language, a social or geographical dialect of the source language, an imitation of a well-known person (actor, politician, etc.), carries with it undeniable, intricate *messages*, interpreted by the original film-going audience with surprising consistency.

En ocasiones, pues, el *contenido* de una línea será menos importante que la *forma* en la que se dice, y dicha forma no podrá ser duplicada. Whitman propone como solución cambiar el texto con el fin de evocar una respuesta similar en la audiencia y mantener el efecto paralingüístico del acento. La autora asevera que, a menudo, la única forma de ser fiel al original es traicionándolo (2001: 153), afirmación que nos conduce nuevamente al debate sobre la *posibilidad* frente a la *imposibilidad* de la traducción. Ya dejamos clara nuestra posición sobre este asunto en el segundo apartado del punto **4.2.2.**, por lo que no es nuestro deseo extendernos más al respecto.

---

<sup>424</sup> Véanse también Martínez Sierra (2002 y 2003).

<sup>425</sup> Véase punto 4.2.5.3.

<sup>426</sup> A este respecto, sí coincidimos con Fuentes (2001b: 82) cuando manifiesta que “Los acentos y pronunciaciones constituyen otro elemento clave en la transmisión efectiva del humor y la cultura contenidos en la versión original”, al igual que cuando el autor señala que el hecho de que no aparezcan en la versión doblada “supone una pérdida para los receptores españoles”. También apunta que podría ser factible que estos acentos y pronunciaciones se vieran reflejados en los subtítulos pero que, sin embargo, tampoco lo son.

No creemos que las restricciones que hemos expuesto deban ser consideradas de modo aislado sino que, más bien, en un producto audiovisual, se dará típicamente una combinación de un mayor o menor número de éstas. Como veremos en el análisis del corpus, en *Los Simpson* hay un elevado número de referencias culturales e intertextuales que frecuentemente transportan una fuerte carga humorística. Por otro lado, el elemento visual es también en ocasiones crucial. Por tanto, no es raro encontrar ejemplos en los que el efecto humorístico se basa en la combinación de elementos culturales o intertextuales y visuales, o incluso de los tres. Con respecto a esta asociación, Whitman defiende la posibilidad de encontrar una solución. Para la autora, “The original line is intended to produce a laugh and that is what we have to do in the translation. It is too easy to claim that [a] line is *untranslatable*” (2001: 152). Respecto a esto último, también parece *fácil* manifestar que *todo* es traducible.

Al abordar la cuestión del funcionalismo en el punto **I.2.7.** hicimos referencia al papel del iniciador como agente que *inicia* el proceso de traducción. Al hablar de traducción audiovisual y, sobre todo, en el caso de las películas, en ocasiones podremos hablar de los productores y, dependiendo del control sobre el producto del que dispongan, de los directores como iniciadores del proceso. No coincidimos del todo con Whitman cuando dice que las películas, originalmente, se hacen para una audiencia de una cultura y comunidad lingüística determinadas (2001: 147). Quizá este fuera el caso hace unas décadas, aunque los tempranos intentos de conseguir un método para exportar los filmes a otros países nos inclinan a ponerlo en duda. Por otro lado, quizá siga siendo el caso de las producciones que se llevan a cabo por motivaciones más puramente artísticas que de taquilla, al igual que podría ocurrir con aquellas otras exclusivamente destinadas a un mercado interno<sup>427</sup>. Pese a esto, Whitman (2001: 152) insiste en la idea de que los directores estadounidenses sólo tienen en mente a la audiencia de su país, algo que como ya hemos dicho no compartimos plenamente. Del mismo modo, la autora atribuye los éxitos de taquilla en el extranjero a la labor del traductor. No quisiéramos en absoluto desmerecer el trabajo de los buenos profesionales que sin duda abundan,

---

<sup>427</sup> Sin embargo, la realidad nos hace pensar que hoy todo es exportable. Pensemos, por ejemplo, en la película china *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Ang Lee, 2000), la cual tuvo muy buena aceptación en Estados Unidos. Otro ejemplo lo podrían constituir las popularmente conocidas como *Teen Movies* estadounidenses, del tipo *Dude, Where is my Car?* (Danny Leiner, 2000), *Little Nicky* (Steven Brill, 2000) o la reciente tercera entrega (Jesse Dylan, 2003) de la saga *American Pie*. Son filmes que, en su país de origen, persiguen un público adolescente y que, pese a lo específico de su humor, son bastante bien recibidas en nuestro país principalmente, también, por una audiencia joven.



pero no podemos obviar los elementos de mercadotecnia que preceden y rodean a los grandes éxitos de taquilla en nuestro país. El público como masa es manipulable, y no hay nada mejor que una buena promoción para asegurar su afluencia a las pantallas<sup>428</sup>.

En cualquier caso, y sin ser expertos cineastas y ni tan siquiera cinéfilos, sí tenemos la certeza de que, al menos en un alto porcentaje, en la actualidad el proceso de producción de muchas de las películas comprende una consideración de los posibles objetivos de mercado, sobre todo en el contexto de globalización económica y cultural en el que estamos inmersos<sup>429</sup>. De ahí que estemos más de acuerdo con las opiniones de otros autores como Delabastita (1989: 195), quien afirma que es un hecho conocido que los filmes (y ciertos programas de televisión, se podría añadir) no se producen sólo para el mercado doméstico, sino que más bien para un amplio mercado internacional, o como Chaves (2000: 57), quien opina que los filmes no se producen únicamente para el mercado nacional, sino que para una red internacional de mercados.

La cuestión es que, sea cual sea la postura que se defienda, ésta no quedará exenta de implicaciones en la traducción del producto. Por su parte, Whitman añade que tanto los escritores como los directores del original establecen ciertos supuestos sobre su audiencia. Según la autora, éstos parten del hecho de que la audiencia comparte ciertas experiencias colectivas, un bagaje común (unos *memes* o un conocimiento previo compartidos). Por otra parte, los defensores de la otra postura, como por ejemplo Fuentes (2000: 52), dicen que muchos directores saben que sus filmes se van a emitir en otros países, por lo que tratan de minimizar las referencias oscuras. En cualquier caso, como opina Díaz Cintas (1997: 329), el influjo de las producciones estadounidenses hace que sus referencias culturales nos sean conocidas<sup>430</sup>.

Por nuestra parte, nos inclinamos a considerar este asunto, como tantos otros en el mundo de la traducción, como una cuestión de balance o de gradación. Si consideramos un caso típico de un filme que llega a nuestras pantallas, seguramente encontraremos

---

<sup>428</sup> Karamitroglou (2001) también resalta la importancia de una buena promoción y de la calidad misma de un programa en la respuesta positiva por parte de la audiencia.

<sup>429</sup> En lo que concierne al cine, no hay más que pensar en el poder de la industria estadounidense y de su *Star System*.

<sup>430</sup> Fuentes (2000: 49) propone el término *permeabilidad estereotípica* para referirse a “el nivel de disposición o actitud social de receptividad de los receptores (espectadores) hacia la progresiva disolución o asimilación de marcadores estereotípicos socioculturales”. Como señalábamos en el apartado sobre *el contacto entre culturas y el papel de los medios de comunicación de masas* del punto 3.2.2.1., la cultura se contagia. Esto es algo que propicia un mayor grado de conocimiento compartido entre ambas culturas. Respecto a esto último, Fuentes (2000: 78) entiende que existe un límite y matiza que, en su opinión, “Puede darse un conocimiento más o menos amplio de referentes humorísticos marcados culturalmente, pero existe [...] un *umbral de filtro cultural* que no se traspasa en (casi) ninguna cultura”.

elementos que justifiquen ambas posiciones. Tenemos mayores dudas en lo que concierne a las producciones televisivas y, en particular, a las series. Más concretamente aún, las comedias de situación televisivas no parecen hacer demasiadas concesiones a una futurible audiencia extranjera a la hora de su producción. *Seinfeld* es un claro exponente de humor judío, humor que es bien recibido por una buena parte de la población estadounidense, pero del que no tenemos tradición en nuestro país. La versión origen de la, en su momento, muy popular serie *The Fresh Prince of Bel-Air* está bien surtida de alusiones típicas del humor afroamericano<sup>431</sup>. *Los Simpson* basa presumiblemente su humor en una sagaz, y a veces sangrante, sátira de la sociedad estadounidense<sup>432</sup>, y en ella abundan referencias culturales altamente específicas a las que ni siquiera ciertos sectores de la audiencia origen pueden acceder. Pese a todo esto, son series que funcionan en nuestro país. La pregunta es por qué. Sin duda, entre otros aspectos como el contagio cultural, la traducción de las mismas y su posterior doblaje tienen que ver en el asunto. Con nuestro trabajo pretendemos arrojar algo de luz al respecto.

Recapitulamos a continuación algunas de las ideas principales que hemos desarrollado en este punto:

- La complejidad intrínseca del humor se ve aumentada por los condicionantes propios de la actividad del doblaje.
- Además de las situaciones cómicas intencionadas que un determinado texto pueda contener, se pueden dar otras que surgen de forma espontánea y que parten de la propia idiosincrasia del receptor.
- La traducción del humor en textos audiovisuales no puede ni debe limitarse al tratamiento de las cuestiones lingüísticas.
- La traducción del humor en textos audiovisuales puede asumirse como un asunto de prioridades y restricciones.
- Discriminamos entre filmes y productos televisivos en el sentido de que si bien, respecto a los primeros, puede haber una cierta proyección internacional de base (lo que facilita su traducción), esto es algo que no apreciamos de manera tan

---

<sup>431</sup> Pese a que, básicamente, la serie trata de la vida de un afroamericano de origen pobre que se ve inmerso en una comunidad rica y mayoritariamente blanca.

<sup>432</sup> Véanse los matices que sobre este particular realizamos en el punto 5.3.3.2.

evidente en lo referente a los segundos, especialmente en el caso de las comedias de situación (muy marcadas culturalmente, como explicamos en el punto 1.3.3.3.).

- Pese a lo expuesto en la viñeta anterior, las comedias de situación estadounidenses gozan de aceptación y de éxito en nuestro país, por lo que cabe plantearse el motivo.

#### ***4.2.5. Propuesta de clasificación de los distintos elementos que componen los chistes en el marco de la traducción del humor en textos audiovisuales***

Con el fin de desarrollar una taxonomía del humor que nos sea útil a la hora de afrontar su análisis en traducción audiovisual, nos centraremos en la propuesta de Zabalbeascoa<sup>433</sup>. El autor comenta que las referencias genéricas son muy amplias, incluyendo los hechos sociales e históricos que se supone que la mayoría conocemos, los patrones habituales de comportamiento, las actitudes dominantes y tradicionales, los prejuicios y los estereotipos o los temas convencionales, y los diseños de la literatura y el arte relacionados con dichos temas. De este inventario derivamos nuestras nociones de lo que es divertido *per se*. El autor menciona, por ejemplo, figuras como las de los provincianos, los extranjeros, las suegras, los políticos, los homosexuales o los clérigos. Continúa explicando que, de la noción de lo que es inherentemente humorístico, derivamos los estereotipos de nuestros chistes: chistes de beodos, de irlandeses o de asilos, entre muchos otros. En cuanto a la relación de lo expuesto con la traducción, se trata, según el autor, de una cuestión de cultura y de hábito. Del mismo modo en el que se introducen nuevos estereotipos en nuestros chistes, otros se ven relegados. A partir de aquí, el autor considera que es posible que al menos algunos estereotipos de chistes puedan exportarse e internacionalizarse (1993: 235-236). De ahí que merezca la pena preguntarse qué tipo de humor (o de chiste) no es exportable y por qué (1993: 264).

---

<sup>433</sup> Obviamos propuestas como, amén de otras aludidas en el desarrollo del capítulo, la de Raphaelson-West (1989) o la de Hickey (1996), las cuales no resultan útiles para tratar el humor en textos audiovisuales. Ambos autores coinciden en discriminar entre humor *lingüístico*, *cultural* y *universal*, siendo, según su opinión, el tipo lingüístico el más fácil de traducir, ocurriendo lo contrario con el tipo universal. En cualquier caso, al igual que Fuentes (2000), pensamos que no se trata de una clasificación válida para el estudio del humor en textos audiovisuales, debido a que parece ignorar ciertos parámetros claves en el contexto audiovisual, como la imagen o el sonido.

#### 4.2.5.1. Propuesta de Zabalbeascoa

Partiendo de consideraciones como la anterior, Zabalbeascoa clasifica los chistes según el modo en que éstos se prestan a la traducción y los diferentes tipos de soluciones traductoras asociadas a cada uno de ellos<sup>434</sup>. El autor distingue los siguientes tipos de chistes (1996a: 251-255): internacionales o binacionales (*international o binational jokes*), sobre la cultura y las instituciones nacionales (*national-culture-and-institutions jokes*), de sentido del humor nacional (*national-sense-of-humor jokes*), dependientes de la lengua (*language dependent jokes*), visuales (*visual jokes*) y complejos (*complex jokes*). Veamos cómo define cada uno:

- El *chiste internacional* es un chiste breve o historia divertida en el que la fuerza restrictiva del lenguaje y de las diferencias culturales se reduce de tal manera que el efecto cómico no depende ni de un juego de palabras específico de la lengua, ni de la familiaridad con aspectos específicos desconocidos de la cultura origen. Zabalbeascoa aclara que es más apropiado usar el término *chiste binacional* y referirse a pares específicos de lenguas y de culturas, ya que lo que para una cultura meta constituye un chiste internacional puede no serlo para otra y presentar serias dificultades en su transferencia. Dado que estos chistes no suponen problemas de tipo lingüístico o sociocultural, son relativamente sencillos de traducir, y con gran probabilidad producirán hilaridad en diversas culturas.
- En los *chistes sobre la cultura y las instituciones nacionales* hay una necesidad de adaptar referencias nacionales, culturales o institucionales del original, con el fin de mantener el efecto humorístico para la audiencia meta. Es decir, estos chistes se basan en un aspecto específico de una cultura que debe ser adaptado para que tengan éxito en la cultura meta.
- Por *chistes de sentido del humor nacional* el autor se refiere a ciertos tipos y temas de chistes que, aparentemente, son más populares en algunos países o comunidades que en otros, y que constituyen una especie de tradición o de

---

<sup>434</sup> El autor (1993: 236) justifica esta clasificación del siguiente modo: “In translation, especially of light entertainment comedies, what really matters is that the translator identify the type of joke that is being used, and then decide which procedure will best retain the substance of the joke rather than the actual words of the joke”.

marco intertextual de entendimiento. Estos chistes también están relacionados con las particularidades de la cultura, puesto que diferentes culturas se reirán de distintos temas.

- Los *chistes dependientes de la lengua* dependen para su efecto de las características del lenguaje natural. Estos chistes se basan en aspectos lingüísticos tales como la polisemia, la homofonía y el zeugma<sup>435</sup>.
- Dentro de la categoría de *chiste visual*, el autor discrimina entre el humor que se deriva únicamente de lo que uno puede ver en la pantalla y el tipo de chiste que, aunque parezca enteramente visual, es de hecho la versión codificada visualmente de un chiste lingüístico (*linguistic joke*). Este último tipo depende de una interacción de aspectos verbales y no-verbales<sup>436</sup>. El autor propone el ejemplo de la imagen de un botón, la cual no representa la palabra *botón*, sino que significa *be quiet*, de la expresión idiomática *button (up) your lip*. En su tesis doctoral (trabajo del que mana originariamente esta clasificación), Zabalbeascoa (1993: 273) apunta de forma más clara un tercer subtipo de chiste visual: aquel que se basa en la combinación de la imagen y de las palabras. Este último es un subtipo que el autor parece abandonar en su posterior trabajo de 1996a, pero que apreciamos necesario recuperar.
- Finalmente, el *chiste complejo* combina dos o más de los tipos mencionados. Por ejemplo, un chiste puede crearse a partir de la combinación de aspectos culturales y lingüísticos.

La tipología propuesta por Zabalbeascoa nos parece altamente atractiva a la vez que práctica, y de hecho nos valdremos de ella como base para clasificar las distintas muestras recogidas en nuestro corpus. Ahora bien, pese a su interés y utilidad inicial, el desarrollo de nuestro estudio nos plantea la necesidad de elaborarla con objeto de dar cabida a todos los ejemplos seleccionados, como evidencian tanto la clasificación del corpus incluida en el **Anexo 1** como el **Capítulo 6**, donde analizaremos chistes que presentan elementos que parecen no figurar en la propuesta del autor (al menos, según la lectura que realizamos), por lo que resultará oportuno elaborar nuevas categorías. Del mismo modo, creemos pertinente realizar algunas puntualizaciones y modificaciones

---

<sup>435</sup> El trabajo de Pina (1998) explora aspectos como, entre otros, la sinonimia, la polisemia y la ambigüedad en la producción de juegos de palabras en dibujos (*cartoons*).

<sup>436</sup> Chaume (2004) trata la cuestión de la información no-verbal.

sobre los tipos propuestos, de forma que se ajusten al concepto de traducción y a la metodología de análisis que aquí utilizamos.

#### 4.2.5.2. Precisiones terminológicas y de perspectiva

Antes de exponer, siempre con ánimo constructivo, los cambios y adiciones realizados a esta clasificación, se hacen necesarias ciertas precisiones terminológicas y de perspectiva que expliquen nuestra postura:

1. El término *cultura* puede resultar demasiado general<sup>437</sup>, por lo que a lo largo del análisis preferiremos el uso de los términos *comunidad origen*, para referirnos a la cultura de la que parte el texto, y *comunidad meta*, para hablar de la cultura a la que llega. Por *comunidad* entendemos cualquier grupo cultural (ya sea mayoritario o minoritario, o incluso una especie de grupo intercultural formado por una combinación de individuos de diferentes espectros culturales), cuyos miembros comparten una referencia o elemento cultural<sup>438</sup>. Esta consideración terminológica no tiene como objeto iniciar una polémica o entrar en una discusión sobre la terminología que se sigue en el campo de los estudios (inter)culturales, sino simplemente dejar constancia de que la audiencia de un determinado programa televisivo no tiene por qué ser homogénea al 100%, dado que son muchos los factores a tener en cuenta, como, por ejemplo, la edad de los telespectadores, su sexo, su nivel cultural (en el sentido de formación letrada), su clase social, su propia idiosincrasia, etc.<sup>439</sup>

Por ello, usamos el término *comunidad* (cercano al de *microgrupo*, término usado por otros autores – como Santamaria, 2001b – o al de *subcultura*, del que hablamos en el punto 3.2.2.1.<sup>440</sup>) para referirnos a una sección de una determinada macrocultura que comparte un elemento cultural. Es decir, el único

<sup>437</sup> Como veíamos en el punto 3.2.2.1.

<sup>438</sup> En términos de Silbermann (1965), individuos que comparten un determinado *symbol milieu*.

<sup>439</sup> Sin olvidar que, como expresa Nord (1997a: 24), “A culture cannot simply be equated with a language area”. De modo similar, Hurtado (2001: 607) postula que “Evidentemente, no existe una correlación unívoca entre lengua y cultura, ya que dentro de una misma lengua pueden existir diversas comunidades culturales”.

<sup>440</sup> Entendemos que las nociones de *subcultura* y *microgrupo* expresan una misma realidad (véase el apartado de *antecedentes* del punto 3.2.2.1.), mientras que la de *comunidad* se basa, de manera más concreta, en el conocimiento previo compartido entre los miembros que la conforman.

requisito para pertenecer a una comunidad será compartir un determinado esquema de conocimiento (ya sea una referencia cultural, intertextual, etc.) con los otros miembros<sup>441</sup>. Para entender un chiste hay que poseer, en términos pragmáticos, cierto conocimiento previo compartido. De ahí que aquellos individuos que no lo posean no entiendan el chiste aunque pertenezcan al mismo grupo cultural, y que lo que tiene sentido en una microcultura no necesariamente lo tendrá en otra. De este modo, al utilizar el término *comunidad*, el estudio se referirá exclusivamente a aquellos miembros (ya sea de la cultura origen o de la meta) con el conocimiento compartido necesario para entender un chiste, aunque dicho conocimiento no siempre implique el éxito del mismo, por ejemplo, por el propio gusto personal. Prescindimos, pues, de consideraciones de carácter racial, de género, social, religioso, etc. en nuestra concepción de comunidad, y nos limitamos a entenderla en términos de *conocimiento previo compartido*. Este razonamiento supone, además, que las comunidades, del modo en el que aquí las entendemos, no constituyen grupos herméticos, sino que gozan más bien de una naturaleza dinámica dado que sus miembros, dependiendo del conocimiento compartido que se requiera para la comprensión de un determinado chiste, podrán variar.

2. Zabalbeascoa propone *tipos de chistes*. Los resultados de nuestro estudio, sin embargo, sugieren un cambio de perspectiva, ya que hablar de *tipos de chistes* en términos absolutos no parece reflejar, según los datos obtenidos, lo que ocurre cuando nos enfrentamos a la traducción de chistes audiovisuales. En la taxonomía de la que haremos uso para clasificar los distintos ejemplos de nuestro corpus, no hablaremos de chistes de tipo A, chistes de tipo B, chistes de tipo C, etc., sino que nos referiremos a chistes que contengan *elementos* de tipo A, de tipo B, de tipo C, etc., o incluso una combinación de todos, entendiendo por *elementos* las distintas realizaciones materiales del humor, ya sea de forma acústica o visual, explícita o implícita.

No consideraremos, pues, las distintas categorías propuestas por Zabalbeascoa (en las que, como ya hemos mencionado, nos basamos) como *tipos de chistes*, sino como *tipos de elementos* que dotan de *carga humorística* a

---

<sup>441</sup> Véase punto 4.2.2.1., donde explicamos el concepto de *esquema* y nos ocupamos del *conocimiento previo*.

un determinado segmento humorístico o chiste, entendiendo dicha carga como el número de tipos de elementos distintos que un chiste contiene. Esta decisión se justifica porque trabajar con tipos de chistes absolutos podría producir, en el marco de nuestro planteamiento, ciertas incompatibilidades que no se ajustaran a los casos reales analizados. El autor contempla la posibilidad de la combinación de dos o más de los tipos que propone. Ahora bien, por definición no parece posible que, por ejemplo, un chiste pueda pertenecer de forma simultánea al tipo binacional y al tipo sobre la cultura y las instituciones nacionales. A la luz de estas reflexiones, y sin abandonar nuestro ejemplo, optamos por hablar de un chiste que contiene elementos binacionales y elementos sobre la cultura y las instituciones nacionales. De esta forma, entendiendo los chistes como entidades misceláneas, se hace posible interpretar aquellos ejemplos (chistes compuestos) en los que el humor se produce por una combinación de distintos elementos que, en caso de hablar en términos absolutos de *tipos de chistes*, resultaría más compleja de explicar<sup>442</sup>.

3. Zabalbeascoa habla de chistes internacionales o binacionales (*international o binational jokes*), sobre la cultura y las instituciones nacionales (*national-culture-and-institutions jokes*), de sentido del humor nacional (*national-sense-of-humor jokes*), dependientes de la lengua (*language dependent jokes*), visuales (*visual jokes*) y complejos (*complex jokes*). Ya hemos aclarado que, al considerar estas categorías, no trataremos tipos de chistes, sino tipos de elementos que componen un chiste. Sin embargo, sí que estimamos posible categorizar como *tipos de chistes* a los *chistes simples* (aquellos que contengan un único tipo de elementos) y a los *chistes compuestos* (chistes que combinen dos o más tipos). Preferimos decir *compuestos (compound)* y no *complejos (complex)* por una cuestión primordialmente semántica. El vocablo *complejo* podría hacer referencia a la *complejidad* (en el sentido de *problema*) de los chistes. Nos decantamos por evitar esta posibilidad, puesto que, según nos

---

<sup>442</sup> Significativo es también el hecho de que el conglomerado de elementos que dan forma a un chiste se pueda ver alterado como consecuencia del proceso traductor, de forma que un mismo chiste presente una combinación distinta de elementos en la versión origen y en la doblada, lo que apunta a que, mediante la comparación de los listados de los elementos detectados en cada versión, podremos observar el grado cuantitativo en que ambos coinciden o difieren. No podemos cerrar este capítulo sin hacer antes mención a ciertos aspectos que nos ayudarán a comprender por qué el contenido de dichos listados puede llegar a diferir, cuestión a la que dedicamos el punto 4.3.



parece, el hecho de que un chiste sea el resultado de la suma de dos o más tipos de elementos no necesariamente ha de significar que presentará una mayor complejidad que los *simples*.

De manera similar, optamos por la etiqueta de *chistes compuestos* porque, de acuerdo con nuestro planteamiento, se trata de una categoría que responde a razones cuantitativas y no cualitativas. En nuestro trabajo, cuando hablemos de *chistes compuestos*, nos referiremos a chistes que se compongan a su vez de dos o más tipos de elementos, sin entrar a valorar su grado de complejidad<sup>443</sup>. Según nuestro criterio, no sólo será *simple* aquel chiste que presente un elemento perteneciente a un determinado tipo, sino también aquel que presente distintos elementos pertenecientes todos a un mismo tipo. Por ejemplo, será simple un chiste que base su carga humorística en la suma del sonido de un claxon y el de unas ruedas derrapando, dos elementos pertenecientes al tipo sonoro. En esta línea de razonamiento, la clave entre simples y compuestos residirá, pues, en la cantidad de tipos de elementos *distintos* que un chiste comprenda; es decir, en su carga humorística.

Por otra parte, consideramos los tipos *simples* y los *compuestos* como categorías de tipificación y no de análisis, por lo que prescindimos de ellas en la taxonomía que ofrecemos en el punto 4.2.5.3.

4. Antes de pasar a exponer los tipos de elementos de los que haremos uso para vertebrar los distintos ejemplos extraídos del corpus, quisiéramos dejar constancia de un último cambio de perspectiva. Como ya hemos indicado, Zabalbeascoa clasifica los chistes según el modo en que éstos se prestan a la traducción y los diferentes tipos de soluciones traductoras asociadas a cada uno de ellos. Esta es una postura que resulta eficaz para definir tipos aplicables al contenido del texto origen pero que, sin embargo, nos plantea ciertas reservas a la hora de hacer lo mismo con el texto meta, como aquí pretendemos. Si debemos basar la formulación tipológica en los parámetros indicados por el autor, proponer tipos de chistes (como hace Zabalbeascoa) o de elementos (como hacemos aquí) presentes en el texto meta pensando en el modo en el que éstos se prestarían a una traducción destinada a la comunidad inicialmente

---

<sup>443</sup> Quisiéramos insistir en que no es nuestro objetivo ocuparnos del análisis de los posibles problemas de traducción que pueden surgir como fruto de la complejidad de los distintos chistes.

origen (la estadounidense), así como en los diferentes tipos de soluciones traductoras asociadas a cada uno de ellos, podría constituir, en nuestra opinión, un ejercicio de predicción sobre un proceso y un producto futuros, dado que estaríamos especulando sobre algo que no se habría llevado aún a cabo y sobre lo que no dispondríamos de datos descriptivos fiables, tales como un listado de normas exhaustivo que nos permitiera predecir actuaciones, con un nivel aceptable de rigor.

De ahí que, a la hora de exponer los diferentes tipos de elementos detectados en cada uno de los chistes de cada versión, optemos por centrarnos en el producto de forma independiente. Es decir, en primer lugar examinaremos los tipos de elementos que el chiste origen ofrece y que potencialmente puedan producir humor (que su actuación posterior sea esa o no, es otra cuestión), tras lo que haremos lo propio con la versión doblada del mismo, para finalmente comparar los listados de elementos detectados en cada versión y ver hasta qué punto éstos coinciden o difieren.

En otras palabras, cuando examinemos un chiste perteneciente a la versión origen, valoraremos los elementos que soportan carga humorística dentro del contexto de la misma. Por ejemplo, si observamos que en un chiste determinado el humor parte de la alusión a una celebridad específica de la comunidad origen, estaremos ante un caso de elemento sobre la comunidad e instituciones (que explicamos más abajo). Este mismo posicionamiento será el que adoptemos al examinar los elementos de la versión doblada. Supongamos que la celebridad aludida en nuestro ejemplo se sustituye por una celebridad exclusiva de la comunidad meta. En este caso nos encontraremos de nuevo ante un elemento sobre la comunidad e instituciones ya que, en el contexto de dicha comunidad, lo es.

Este cambio de perspectiva permite, según nuestro criterio, que nuestra taxonomía de los elementos con carga humorística que un chiste puede contener sea aplicable al tratamiento del humor, y no exclusivamente al tratamiento de la traducción del humor<sup>444</sup>. En cualquier caso, no pretendemos ofrecer una

---

<sup>444</sup> En este caso, al decir al *tratamiento del humor*, no nos limitamos al humor en textos audiovisuales ya que, pese a que obviamente algunas de las categorías propuestas limitan su ámbito de aplicación a los textos audiovisuales, otras pueden ser aplicables a otros tipos de textos.

taxonomía completa, sino una propuesta abierta a futuras investigaciones que puedan revelar alguna categoría nueva que añadir a la lista.

De cualquier modo, queremos dejar constancia aquí de que nuestra clasificación y nuestra motivación en el análisis del corpus, así como buena parte de esta tesis, se basan en las propuestas de Zabalbeascoa, y que los cambios aquí sugeridos obedecen exclusivamente a encontrar un marco de análisis específico y concreto para nuestros propósitos y para el análisis descriptivo de nuestro corpus en este trabajo. Se trata, por tanto, desde nuestro punto de vista, de una aplicación concreta del modelo del autor que, dada la especificidad del estudio y del carácter descriptivo del mismo, necesita una adecuación *ad hoc* que deseáramos que pueda ser útil, con las revisiones oportunas, para trabajos posteriores.

#### 4.2.5.3. Propuesta de clasificación

##### *Cambios, adiciones y formulación de nuestra propuesta*

Como ya hemos mencionado, la clasificación de Zabalbeascoa (1993 y 1996a) supone nuestro punto de partida. Veamos los cambios y adiciones realizados sobre la misma con objeto de adecuarla a nuestros propósitos, variaciones que recogemos y ampliamos de un trabajo inédito anterior (Martínez Sierra, 2001):

1. La segunda categoría que Zabalbeascoa propone, los *chistes sobre la cultura y las instituciones nacionales*, sufre un cambio de orden terminológico, amén del cambio de perspectiva explicado anteriormente. Según el autor, en este grupo se hace necesario adaptar las referencias nacionales, culturales o institucionales del original para mantener el efecto humorístico en la audiencia meta. En nuestro estudio, consideraremos que un chiste muestra elementos de este tipo cuando observemos referentes culturales o intertextuales específicos de la comunidad en cuestión.

Respecto al cambio terminológico, preferimos la etiqueta *elementos sobre la comunidad e instituciones*. Descartamos el uso del término *nacional* en aras de

evitar cualquier connotación de naturaleza política<sup>445</sup>. Usamos el vocablo *comunidad* por las razones comentadas al inicio del punto 4.2.5.2. Así, concebimos esta categoría para dar cabida a aquellos elementos con mayor o menor arraigamiento específico en una comunidad determinada. Pensemos, por ejemplo, en el nombre o título de una persona de la calle, de un artista, de una celebridad, de un político, de una organización, de un edificio, de un libro, de un periódico, de un musical, de una película, de un programa de televisión o de cualquier otra entidad similar<sup>446</sup>.

La referencia a dichas entidades podrá ser tanto explícita como implícita (mediante, por ejemplo, un ejercicio intertextual), independientemente de que el mensaje sea acústico o visual. Es decir, además del caso obvio en el que el referente, ya sea cultural o intertextual, aparezca de forma explícita en el mensaje, también consideraremos chistes con elementos pertenecientes a esta categoría a aquellos que evoquen en la mente del receptor un referente propio y específico de su comunidad mediante, por ejemplo, una imagen, un acento, un sonido, etc.

Además, consideraremos también elementos propios de esta categoría aquellos casos en los que, pese a que se dé una coincidencia de referente, no ocurra lo mismo con las cualidades atribuidas a éste. Por ejemplo, se podría dar el caso de un actor conocido tanto por la comunidad origen como por la meta. Esto, en un principio, permitiría sin más mantener su nombre en la versión doblada. Ahora bien, imaginemos que dicho actor es conocido en la comunidad origen por ser un gran aficionado a la vida nocturna, y que ese fuera un dato desconocido por la comunidad meta. Un chiste basado en dicha afición constituiría, en la versión origen, un exponente de esta categoría, mientras que en la versión meta se produciría la consiguiente merma de efecto.

2. La siguiente categoría es la de *chistes de sentido del humor nacional*. Con ella, Zabalbeascoa se refiere a aquellos chistes cuya temática es aparentemente más popular en ciertos países o comunidades que en otros. De nuevo, eliminamos el término *nacional* y recurrimos al de *comunidad*. Así, rebautizamos a esta categoría como *elementos de sentido del humor de la comunidad*.

<sup>445</sup> Como enuncia Lambert (1992: 23), “culture cannot just coincide with the principle of ‘nation’”.

<sup>446</sup> Situándonos momentáneamente en la perspectiva de una posible traducción, son elementos que podrían llegar a precisar cierta adaptación en caso de optar por una solución familiarizante.

Este tipo incluye, como el autor indica, a aquellos chistes (elementos, a nuestro juicio) cuyos temas parecen ser más populares en ciertas comunidades que en otras, sin que ello implique, según lo entendemos, una especificidad cultural, sino más bien una preferencia. Sin excluir a éstos, ampliamos esta categoría para dar también cabida a aquellos elementos que no dependen de los mismos tipos de referencias específicas que los *elementos sobre la comunidad e instituciones*, sino que se basan en “the deposit of knowledge, experience, beliefs, values, attitudes, meanings, hierarchies, religion, notions of time, roles, spatial relations, concepts of the universe, and material objects and possessions acquired by a group of people in the course of generations through individual and group striving” (Samovar y Porter, 1997: 12-13); es decir, en la realidad que nos rodea, en el mundo en el que estamos inmersos o, en definitiva, en la cultura en su sentido más general<sup>447</sup>. De nuevo, la referencia podrá ser tanto explícita como implícita, acústica o visual.

3. Zabalbeascoa llama *chistes dependientes de la lengua* a los que se basan en aspectos lingüísticos. Por una mera cuestión práctica, nos decantamos por la etiqueta *elementos lingüísticos*. Son elementos explícitos o implícitos en el mensaje, que por otra parte podrá ser hablado o escrito.
4. Los chistes visuales constituyen la quinta categoría propuesta por Zabalbeascoa. Aquí, el autor discrimina entre el humor que provoca lo visto en pantalla y el chiste que es una versión visualmente codificada de un chiste lingüístico. Incluye además aquellos chistes que combinan elementos visuales (lo que vemos en pantalla) y lingüísticos.

Para nuestros propósitos, hemos optado por desglosar esta categoría en dos. Por un lado, seguimos llamando *elementos visuales* a aquellos que respondan a los dos primeros supuestos, los cuales serán enteramente visuales. Por otro, proponemos una categoría adicional, la de los *elementos gráficos*, que incluirá el humor derivado a partir de un mensaje escrito insertado en un icono concreto<sup>448</sup>.

---

<sup>447</sup> En este sentido, al igual que ocurre con el tipo anterior, estos elementos se fundamentan en los *memes* aprendidos como resultado de los procesos de enculturación y de socialización. Véase punto 3.2.2.1.

<sup>448</sup> Para etiquetar esta nueva categoría nos valemos de la terminología de Chaume (2004: 25). El autor habla de códigos *gráficos* cuando se ocupa del lenguaje escrito que aparece en la pantalla. Según expresa, “Visualmente también percibimos lenguaje escrito, en forma de títulos, didascalias, textos y subtítulos”. A esto, podemos añadir que también recibimos humor a partir de la fusión de lo visual y lo escrito.

5. Zabalbeascoa se hace eco de los factores paralingüísticos bajo el epígrafe de *chistes dependientes de la lengua*. Pese a ello, pensamos que los rasgos paralingüísticos tienen la suficiente entidad como para poder constituir una categoría por sí mismos. Nos referimos al humor derivado de elementos paralingüísticos tales como un acento extranjero, un tono de voz o la imitación de la forma de hablar de una celebridad. Proponemos, pues, otra nueva categoría: los *elementos paralingüísticos*<sup>449</sup>. Todos estos son elementos que, ciertamente, añaden información al mensaje y pueden producir humor por sí solos. Son explícitos y orales. En concreto, nos referimos a “les qualitats no verbals de la veu, com ara l’entonació, el ritme, el to, el timbre, la ressonància, etc., que van lligades a expressions d’emocions com el crits, els sospirs o les rialles” (Chaume, 2003b: 222). Del mismo modo, incluimos en este apartado a los silencios narrativos<sup>450</sup>. Los silencios pueden aportar significado aunque, como bien comenta Chaume (2003b: 223), durante ellos se escuche la banda sonora o algún efecto especial, lo que por otra parte puede llegar incluso a intensificar su significado.
6. Hemos dejado casi para el final el grupo del que Zabalbeascoa se ocupa en primer lugar. El autor define los *chistes binacionales* como aquellos chistes en los que el efecto cómico no depende de una especificidad lingüística o cultural. En el trabajo que antes hemos citado (Martínez Sierra, 2001), al igual que en el también inédito Martínez Sierra (2002<sup>451</sup>), mantuvimos esta categoría en su definición, si bien sustituimos el término *nacional* por el de *cultural*, con lo que en su momento hablamos de tipo *bicultural*.

Si bien no desechamos dicho término, en el presente trabajo queremos dar un nuevo paso adelante. En primer lugar, estimamos que el uso del vocablo *bicultural* podría conducir a equívocos. Nos inclinamos a pensar que no parece apropiado otorgar a dicho concepto valor de categoría válida para la clasificación de tipos de chistes o para la de tipos de elementos con carga humorística (como aquí pretendemos). Estimamos que se podría considerar, simplemente, como un rasgo que cualquier elemento puede poseer. Pensemos,

<sup>449</sup> Díaz Cintas (2001d) también menciona la importancia de considerar este tipo de elementos.

<sup>450</sup> Véase Poyatos (1995a). Dicha lectura puede completarse con Poyatos (1995b), donde el autor se centra en los aspectos cinéticos y otros signos visuales en traducción literaria.

<sup>451</sup> Véase también Martínez Sierra (2003).

por ejemplo, en un eructo, un elemento paralingüístico susceptible de provocar risas tanto a un estadounidense como a un español. En este caso, estaríamos en disposición de hablar de un elemento paralingüístico de carácter bicultural, entendiendo *bicultural* como aquello compartido por, y vigente en, ambas comunidades y, por tanto, capaz de generar humor en sendos grupos.

Ahora bien, esta puntualización no significa que obviemos que debe existir una categoría que recoja todos aquellos elementos que no encuentran lugar en las distintas categorías que acabamos de presentar o en la que veremos a continuación. Partiendo del embrión de *chistes binacionales* de Zabalbeascoa, y tras todo el proceso de reflexión y reciclaje compendiado en las líneas anteriores, postulamos una nueva categoría de elementos capaces de transportar carga humorística: el *elemento humorístico no-marcado*. Más que definir este elemento por lo que es, resulta más evidente definirlo por lo que no es. Es decir, será un *elemento no-marcado* todo aquel que posea una carga humorística no propiciada por ninguno del resto de elementos que planteamos en la presente clasificación; expresado con otras palabras, lo será todo aquel elemento *no marcado* por ninguna de las categorías específicas que hemos enumerado. Insistimos en que no ha de entenderse que este tipo de elementos no esté marcado *humorísticamente*, puesto que *sí* lo está, con la salvedad de que aquello que favorece tal humor no se corresponde con ninguna de las otras categorías. Por ejemplo, escuchar que “The world is a safer place today than a year ago”, o que “El mundo es un lugar más seguro hoy que hace un año”, provocaría, en más de uno, al menos, una sonrisa en sus respectivas comunidades. Sin embargo, lo que a algunos nos resultaría gracioso no viene dado por un *elemento sobre la comunidad e instituciones*, ni *de sentido del humor de la comunidad*, ni *lingüístico*, ni *paralingüístico*, ni *visual*, ni *gráfico*, ni *sonoro* (que presentamos a continuación). Estaríamos, pues, ante dos casos en los que la carga humorística vendría dada por el *elemento no-marcado*.

El contenido de este elemento podrá tomar forma acústica o visual, y las posibles referencias (culturales o intertextuales) que puedan formar parte del mismo podrán ser explícitas o implícitas.

Por último, incluimos en nuestra propuesta la aportación de Fuentes (2000: 33), quien, a los señalados por Zabalbeascoa, añade los *chistes sonoros*<sup>452</sup>, que define como aquellos chistes basados en sonidos presentes en la pista sonora y cuya naturaleza o combinación pueden producir humor. Como decimos, tomaremos prestada esta categoría si bien, siguiendo la lógica que estamos aplicando, hablaremos de *elementos sonoros*, que básicamente vienen dados de forma explícita y acústica por la banda sonora y los efectos especiales, cuando éstos participan de forma significativa en la producción del humor.

#### *Elementos de contenido y elementos vehiculares*

Nuestro análisis pone de manifiesto una cuestión relativa al comportamiento o a la misma naturaleza de los distintos tipos de elementos que hemos identificado. Hemos detectado que, si bien ciertos tipos parecen poseer entidad propia y ser capaces de transmitir contenido y significación por sí solos, otros tipos parecen funcionar más bien como vehículos de contenido de los anteriores. Es decir, por un lado, algunos tipos de elementos (no-marcado, sobre la comunidad e instituciones y de sentido del humor de la comunidad) muestran cierta entidad propia y capacidad de producir humor por sí solos. Por otro, otros tipos (lingüístico, paralingüístico, visual, gráfico y sonoro) suelen más bien servir de vehículos de alguno de los tres tipos mencionados anteriormente, sin negar la posibilidad de que posean entidad significativa propia (como, de hecho, demuestran algunos de los chistes simples que hemos detectado en nuestro análisis). Por citar un ejemplo de las múltiples posibilidades, imaginemos una melodía que, pese a que por sus características constituye un elemento sonoro, tenga como misión principal transportar un elemento sobre la comunidad e instituciones, como puede ser la alusión a un determinado referente cultural (una canción folklórica). Por esta razón, parece razonable considerar a los primeros como tipos *de contenido* y a los segundos, que en la mayoría de los casos suelen estar al servicio de éstos, como tipos *vehiculares*. Curiosamente, el primero de los grupos conecta directamente con el contexto cultural,

---

<sup>452</sup> Señalaremos que, para poder aceptar este tipo, se hace necesaria una concepción amplia del término *chiste*, como la que proponemos en este estudio (véase punto 4.2.1.2.). Por otra parte, Díaz Cintas (2001d) maneja asimismo esta categoría, en la que el autor parece incluir también la información paralingüística. Partiendo de Zabalbeascoa (1996a), Díaz Cintas reflexiona sobre los *chistes visuales*, *sonoros* y *complejos* en el marco de la subtitulación.



algo que parece sugerir el papel relevante que éste juega en el tipo de textos del que nos ocupamos.

A partir de lo expuesto en el párrafo anterior, nos es posible explicar por qué no reducimos las categorías de elementos no-marcados, de elementos sobre la comunidad e instituciones y de elementos de sentido del humor de la comunidad a aquellos chistes que presenten un contenido lingüístico, ya sea oral o escrito. Esto es algo, en nuestra opinión, obligado, puesto que tratamos con textos audiovisuales. Entendemos que la especificidad cultural (pensemos en aspectos de la realidad que nos rodea o en referencias culturales e intertextuales<sup>453</sup>) puede también venir dada por elementos del tipo, digamos, visual o sonoro, ya sea de forma explícita o implícita. Por ejemplo, podría darse el caso de que una determinada imagen (elemento vehicular) evocara un concepto cultural (elemento de contenido). Imaginemos un episodio de *Los Simpson* en el que apareciera un personaje sin diálogo alguno pero que físicamente guardara parecido con un político famoso. Sería ese parecido físico (visual) el que nos haría pensar en la figura real del político en cuestión, para así atar cabos y apreciar el efecto cómico pretendido. Si se tratara, por ejemplo, de una figura conocida por la comunidad origen pero no por la meta, estaríamos ante un caso de combinación de un *elemento visual* (vehicular) y uno *sobre la comunidad e instituciones* (de contenido).

Pensamos que lo expuesto permite comprender qué querremos decir cuando, en el comentario de las fichas de análisis presentes en el punto 6.3.3., expresemos que un determinado elemento fundamenta, contribuye, asiste, o cualquier otra expresión similar, a otro elemento dado. La interpretación que habrá de hacerse será que el primero de dichos elementos actuará como *vehicular* respecto al segundo, que será considerado *de contenido*.

*Sobre la forma y el contenido de los elementos humorísticos en el texto origen y en el texto meta*

Sólo nos resta indicar que, el hecho de que en un chiste de la versión origen y en su correspondiente versión meta constataremos la presencia, en ambos casos, de un elemento X no significa que la forma o el contenido de dicho elemento coincida en sendas situaciones. Esto es algo que, por definición, resulta obvio en los casos de los elementos

---

<sup>453</sup> Véase punto 3.2.2.2.

sobre la comunidad e instituciones y de los de sentido del humor de la comunidad, pero que quizá no lo sea tanto en otras situaciones. Por ejemplo, supongamos que, en su versión origen, un chiste basa su carga humorística en un sinónimo, un claro elemento lingüístico. Imaginemos, por otra parte, que en la versión doblada de ese mismo chiste se recurre a una sintaxis telegráfica en lugar de a un sinónimo para propiciar el efecto humorístico. En este segundo caso, estaríamos también ante un elemento lingüístico cuya forma, sin embargo, no coincidiría con la del elemento lingüístico presente en la versión origen. De ahí que, pese a que las dos versiones de un mismo chiste contengan los mismos elementos, ello no sea garantía de que ambas posean la misma cantidad de efecto humorístico (recordamos que nos limitamos a valorar la carga humorística en términos cuantitativos puesto que, para hacer lo propio en términos cualitativos, sería necesario un estudio sobre recepción que superaría el alcance de esta tesis). En cualquier caso, nuestro objetivo es detectar si el mismo *tipo* de elemento se da en ambas versiones, independientemente de su forma o contenido.

#### *Tabla resumen*

La siguiente **Tabla** resume de forma esquemática los cambios, ya sean simplemente terminológicos o de contenido, y adiciones llevados a cabo sobre la propuesta de tipificación de chistes de Zabalbeascoa, junto con el tipo que tomamos de Fuentes:

	<u>Chistes simples</u>			<u>Chistes compuestos</u> <sup>454</sup>
<u>Cambios</u>	<i>Zabalbeascoa</i>	<i>Fuentes</i>	<i>Nuestra propuesta</i>	Combinación de dos o más tipos de elementos
	Chistes binacionales		<b>Elementos no-marcados</b>	
	Chistes sobre la cultura y las instituciones nacionales		<b>Elementos sobre la comunidad e instituciones</b>	
	Chistes de sentido del humor nacional		<b>Elementos de sentido del humor de la comunidad</b>	
	Chistes dependientes de la lengua		<b>Elementos lingüísticos</b>	
	Chistes visuales		<b>Elementos visuales</b> <sup>455</sup>	
		Chistes sonoros	<b>Elementos sonoros</b>	
<u>Adiciones</u>				<b>Elementos paralingüísticos</b>
				<b>Elementos gráficos</b>

**Tabla 1.** Tipología de elementos humorísticos de los chistes y comparativa con las propuestas de otros autores.

En el **Anexo 1** recogemos la totalidad de chistes seleccionados (365), así como su clasificación según la tipología de elementos humorísticos que acabamos de exponer. Quisiéramos dejar patente que, si bien estamos convencidos de que son todos los que están, somos conscientes de que, seguramente, no están todos los que son. Queremos decir con esto que, sobre todo en el caso de elementos de tipo visual, paralingüístico y sonoro, hemos tenido que reducir la selección a los *ejemplos más relevantes* puesto que, al tratarse de una comedia animada, y debido a la subjetividad del humor, prácticamente cada imagen, cada gesto, cada entonación o cada sonido puede ser portador de cierta carga cómica. De manera similar, no descartamos que alguna laguna en nuestro conocimiento previo del mundo nos haya impedido captar algún chiste determinado, ya que afirmar lo contrario supondría un atrevimiento por nuestra parte.

<sup>454</sup> Como ya hemos comentado, Zabalbeascoa (1993 y 1996a) habla de chistes *complejos* (*complex jokes*).

<sup>455</sup> Si bien mantenemos el término *visual*, recordamos que hemos trasladado al grupo de los *elementos gráficos* parte del inventario de chistes que Zabalbeascoa originalmente incluía en esta categoría.

### 4.3. La *relevancia* como herramienta para el análisis del humor

Dedicaremos la última sección de este capítulo a ocuparnos de determinadas cuestiones de carácter pragmático, dado que la Pragmática será la disciplina que nos facilite las herramientas principales para nuestro análisis<sup>456</sup>. En primer lugar expondremos el marco teórico del que obtenemos dichas herramientas. Seguidamente, introduciremos una serie de categorías pragmáticas que ejercerán una función articuladora en nuestro análisis. Finalmente, centraremos nuestro interés en torno a los distintos grados de relevancia que los receptores de ambas versiones pueden alcanzar.

Antes de proceder, sin embargo, es nuestro deseo ubicar de forma más concreta dentro del marco general de la disciplina las estimaciones pragmáticas que realizaremos. En términos generales, la Pragmática se ocupa del estudio de las relaciones entre el lenguaje. De manera algo más concreta, y sin ánimo de ser exhaustivos, es una disciplina que, básicamente, estudia (1) “the interpersonal and social acts that speakers perform by speaking and writing”, (2) “the diverse relationships between language use and its different types of context” y, fundamentalmente, (3) “the systems of shared knowledge within communities, and between speakers, which make communication possible” (Fowler, 1986 : 11). Es, precisamente, este tercer enfoque en el que ubicamos las consideraciones de carácter pragmático que desarrollamos en este estudio.

#### 4.3.1. Marco teórico

*Dos conceptos clave:* intención y conocimiento previo

En su modelo de análisis de la traducción para el doblaje, Agost (1999: 104-114) habla de una aproximación pragmática al tema<sup>457</sup>. Dentro de esta aproximación, menciona tres aspectos importantes<sup>458</sup>:

---

<sup>456</sup> Nuestro interés en la Pragmática se reduce a la búsqueda de herramientas de análisis que nos resulten útiles para nuestros propósitos. No pretendemos, pues, realizar una revisión panorámica o profunda de esta disciplina. Para mayor información de carácter general y panorámico sobre la disciplina pragmática, véase, por ejemplo, Leech (1983), Levinson (1983), Davis (1991), Verschueren *et al.* (1995), Reyes (1996), Escandell (1996), Yule (1996), Verschueren (1998), Mey (2001), Schiffrin *et al.* (2001) o Payrató (2003a y 2003b).

<sup>457</sup> En la nota 274 ya explicamos que la autora parte del modelo de Hatim y Mason (1990).

<sup>458</sup> Lorenzo *et al.* (2003) parten del marco teórico que propone Agost (1999), que a su vez, como decimos, se basa en el modelo de Hatim y Mason (1990), para llevar a cabo un estudio de caso sobre la serie *Los Simpson*. Así, dicho análisis se divide en tres secciones: en la primera se ocupan de la dimensión

- Las máximas conversacionales. Como Agost indica, “Los diálogos de los textos audiovisuales forman un todo dinámico en el que los personajes que intervienen cooperan para que haya una comunicación”<sup>459</sup>. Por ello, el traductor, pese a las restricciones existentes, ha de tratar de preservar los principios cooperativos. La autora muestra cómo, en ocasiones, se hace necesario violar las máximas conversacionales con el fin de ofrecer una solución satisfactoria<sup>460</sup>.
- La **intencionalidad**. Aquí, Agost destaca una serie de problemas de traducción presentes en ciertos textos audiovisuales cuyas escenas vienen muy marcadas por una intencionalidad particular, la cual puede aparecer en forma de ironía, humor y ambigüedad.
- El foco contextual. Éste, tanto el dominante como el secundario, ha de ser tenido en cuenta, puesto que contribuye al establecimiento de los géneros audiovisuales.

Como ya recogíamos en un punto anterior de este capítulo, no todos encontramos divertidas las mismas cosas<sup>461</sup>. Zabalbeascoa entiende este particular como un Factor de traducción<sup>462</sup>, a la vez que acentúa la importancia de reconocer y aceptar la **intención** de bromear (1993: 234). Los chistes, a menudo, se suelen anunciar con una frase introductoria o a través de la misma forma en que se nos presentan, de modo que el

---

pragmática, en la segunda de la dimensión semiótica y en la tercera de la dimensión comunicativa. En su estudio, las autoras examinan algunos ejemplos humorísticos de la serie y describen el modo en el que se ha llevado a cabo su traducción, añadiendo en ocasiones comentarios prescriptivos sobre soluciones alternativas.

<sup>459</sup> Este comentario parte, sin duda, de la afirmación de Grice (1975: 45) de que “our talk exchanges do not normally consist of a succession of disconnected remarks, and would not be rational if they did. They are characteristically, to some degree at least, cooperative efforts; and each participant recognizes in them, to some extent, a common purpose or set of common purposes, or at least a mutually accepted direction”.

<sup>460</sup> Lorenzo *et al.* (2003) comentan que la ruptura de las máximas conversacionales que operan en el texto origen es una de las indicaciones más claras de la intervención efectiva del traductor en el texto. Por su parte, Attardo (1994) reflexiona sobre el carácter del texto humorístico o chiste y, partiendo de una recapitulación del principio de cooperación de Grice, explica cómo el chiste viola las máximas conversacionales.

<sup>461</sup> Véase Nash (1985).

<sup>462</sup> Entendiendo *factores* como el conjunto de fenómenos o parámetros que intervienen en la traducción, los cuales pueden variar según el texto en cuestión. Entre los factores que afectan a la traducción de las comedias televisivas, Zabalbeascoa (1994) señala (1) las restricciones políticas, la censura y las políticas de empresa, (2) la velocidad y profundidad de asimilación de la audiencia, (3) las asociaciones y las alusiones explícitas o implícitas entre distintos programas para las cuales se requiere de un cierto conocimiento compartido, (4) la economía de mercado y (5) los índices de popularidad y la publicidad.

receptor reconoce una convención. Esa señal resulta de ayuda al traductor ya que le anticipa chistes que, de otra manera, serían difíciles de identificar como tales por los receptores meta. En el caso de la televisión, una señal muy usada es la llamada *risa enlatada* (Zabalbeascoa, 1993: 235)<sup>463</sup>.

Por otra parte, Whitman (1992: 153) comenta las connotaciones colectivas, las creencias comunes o los clichés. Dice que la información compartida en estas formas puede constituir un tipo de humor más intangible e intransferible que aquel que se consigue por medio de, por ejemplo, alusiones explícitas, juegos de palabras o expresiones idiomáticas. Si bien una cultura homogénea es capaz de entender el significado implícito, la cosa cambia cuando se trata de una audiencia extranjera<sup>464</sup>. Si ésta no posee la información a la que la audiencia origen tiene acceso y no comparte un conocimiento previo propio, las respuestas que se produzcan ante un mismo producto y ante unos mismos estímulos serán inevitablemente distintas en uno y otro caso.

Hemos querido iniciar con estos tres párrafos nuestra discusión sobre los aspectos pragmáticos que consideraremos con objeto de definir las herramientas que utilizaremos en el desarrollo de nuestro análisis del corpus, con el fin de rescatar dos conceptos claves que nos servirán de base para lo que a continuación exponemos: por un lado, la consideración de la *intención* de producir humor y, por otro, el grado de *conocimiento previo del mundo compartido* necesario para que emisor y receptor lleven a cabo con éxito el acto comunicativo del humor.

### *El principio de relevancia*

En un intento de definir los factores pragmáticos que afectan a la comunicación humana, Grice concibió en 1975 el principio de cooperación, el cual establece: “Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged” (1989: 26). En su reflexión sobre el lenguaje del humor, Nash (1985: 116) hace referencia a la afirmación de Grice de que los participantes en una conversación aceptan la obligación de proporcionar “adequate and accurate information, not to be prolix, not to get into

---

<sup>463</sup> Como ya veíamos en el punto 4.2.1.2.

<sup>464</sup> Sobre este particular, quisiéramos recordar las consideraciones que sobre los conceptos de *cultura* y *comunidad* realizábamos en el punto 4.2.5.2., donde nos planteábamos la dificultad de encontrar grupos culturales homogéneos al 100%.

conversational deadlocks, not to be snagged in *non-sequiturs*, to pay attention to what is said, to try to make relevant assertions and responses”. Grice (1989: 116) resume estas obligaciones en cuatro máximas: (1) la máxima de Cantidad (proporciona información que sea suficiente y apropiada), (2) de Calidad (no digas aquello que pienses que es falso o para lo que careces de pruebas adecuadas), (3) de Relación (sé relevante o pertinente) y (4) de Manera (que tu contribución sea concisa y no oscura)<sup>465</sup>.

Según Nash, los autores Grice, Austin (1962) y Searle (1969) teorizaron algo que ya se sabía de un modo intuitivo sobre la conversación: la idea de que una conversación es un contrato que supone “the agreed conduct of various acts of assertion, direction, performance, verdict-giving, promising, inviting, requesting, etc.”. Este contrato, Nash prosigue, puede romperse bien inocentemente o a propósito, y el efecto de tal ruptura “may be funny; may illuminate a character or situation; or may designate some critical defect in a relationship” (1985: 116). Pero, desde otra perspectiva, podemos entender que el contrato no se rompe verdaderamente ya que, como Mateo (1995: 127) sugiere, el receptor puede esperar, de hecho, el trastrocamiento de una expectativa.

Entre el emisor y el receptor debe existir algún grado de conocimiento previo compartido para que los chistes tengan éxito. Los chistes son un claro exponente del Principio (o Teoría) de Relevancia en funcionamiento<sup>466</sup>. Sperber y Wilson (1986) desarrollaron este principio a partir de la máxima de relación del principio de cooperación de Grice<sup>467</sup>. Pese a esto, y como nos recuerda Reyes (1996: 53), su propuesta no ha de considerarse como una simple extensión de lo expuesto por Grice, sino como una teoría propia y una forma distinta de explicar el modo en el que nos comunicamos lingüísticamente. Según Sperber y Wilson (1986: 50):

an act of ostension carries a guarantee of relevance, and [...] this fact – which we will call the principle of relevance – makes manifest the intention behind the ostension. We

---

<sup>465</sup> Pese al indiscutible valor de la propuesta de Grice, ésta no ha permanecido ajena a ciertas críticas. No es nuestra intención revisar dichas apreciaciones porque no lo consideramos necesario para nuestros objetivos. Remitiremos al lector a trabajos como los de, por ejemplo, Habermas (1984), Sarangi y Slembrouck (1992) o Harris (1995).

<sup>466</sup> Decimos *relevancia* en el sentido de *pertinencia*.

<sup>467</sup> Como los propios Wilson y Sperber (2002b) señalan, la teoría de la relevancia se ha ido desarrollando por etapas. En 1986 apareció una primera versión. Desde entonces, ésta ha sufrido distintas actualizaciones. Véanse, por ejemplo, Sperber y Wilson (1995, 1998 y 2002) y Wilson y Sperber (2002a y 2004).

believe that it is this principle of relevance that is needed to make the inferential model of communication explanatory.

Por comunicación ostensivo-inferencial (*ostensive-inferential communication*) los autores se refieren a un modo de comunicar información en el que se proporciona una prueba directa de la *intención* de transmitir dicha información, en lugar de una simple prueba directa de que se transmite información (1986: 23). De forma breve, por *ostensión* se refieren a aquella conducta que explicita la intención de manifestar algo (1986: 49). A partir de esta definición, entendemos que una comedia televisiva constituye, de manera clara, un ejemplo de comunicación ostensivo-inferencial.

Blakemore elabora este principio y hace referencia a, por un lado, el efecto de un acto de comunicación y, por otro, al esfuerzo necesario que dicho acto requiere, aspectos que definirán la relevancia del mismo. La autora (1992: 36) expone que, “every act of overt communication”, es decir, cuando el comunicador pretende que la audiencia reconozca su intención de comunicar:

has two aspects: on the one hand, it creates a presumption of adequate effect, while on the other it creates a presumption of minimally necessary effort. Taken together, these presumptions define a level of optimal relevance – a presumption that the utterance will have adequate contextual effects for the minimum necessary processing.

Según el principio de relevancia:

it is in the audience’s interest that the communicator should produce an utterance whose interpretation calls for less effort than any other utterance he could have made to achieve the same effect. There are always a number of ways of conveying the same information, and these may require different amounts of effort from the hearer (Blakemore, 1992: 35).

El emisor, pues, debe producir un enunciado (*utterance*) que precise de un menor esfuerzo para su interpretación que cualquier otro enunciado que hubiera podido



elaborar para obtener el mismo efecto<sup>468</sup>. El humor debe ser relevante en este sentido para originar risa.

Blakemore distingue entre “what the speaker means and what his words mean, or in other words, between *utterance meaning* and *sentence or word meaning*”. Sugiere que los oyentes están más interesados en lo que las palabras del hablante quieren decir (1992: 5). En su estudio sobre la interpretación simultánea, Viaggio (1996: 183) propone la noción de *apprehended sense*, que define como “the vector resulting from the linguistic meaning of an utterance and the background knowledge brought to bear by the receivers in order to interpret the speaker’s *vouloir dire* or communicative intention”.

Tanto en el significado del enunciado (*utterance meaning*) como en el sentido comprendido (*apprehended sense*) el contexto juega un papel crucial. Existen diferentes definiciones de contexto. Por ejemplo, Yule lo define como “The physical environment in which a word is used” (1996: 128). Sin embargo, dados los objetivos de esta tesis, será necesario considerar no sólo los entornos físicos en los que producimos enunciados, sino también los entornos psicológicos y sociales. Así, se hace obligatorio considerar otras definiciones de contexto como, por ejemplo, la de Hall, que incluye conceptos tales como la actividad, el escenario y la situación, el estatus, la experiencia, y la cultura (1981: 87). En definitiva, debemos movernos en el marco del *contexto de cultura* (Marco, 2002)<sup>469</sup>.

### *Efectos contextuales y relevancia*

Según Blakemore, cuando se ha de producir comunicación, formamos una serie de *supuestos (assumptions)*<sup>470</sup>. Basándose en Sperber y Wilson, la autora denomina *entorno cognitivo* al conjunto de supuestos que se pueden formar (1992: 28). Blakemore prosigue y se pregunta por qué, dado que nos es posible derivar todo tipo de supuestos, derivamos unos y no otros. Dice que la respuesta a esta pregunta es que éstos se forman

---

<sup>468</sup> Di Concilio y Stella (2000) adoptan un enfoque pragmático y defienden el mantenimiento en la versión meta del mismo efecto que produce la versión origen.

<sup>469</sup> Véase punto 3.2.2.2.

<sup>470</sup> Sobre este particular, Prince (1981: 232) comenta que “all a speaker has to go on when treating something as given or ‘shared’ is what s/he assumes the hearer assumes”. Por su parte, Hatim y Mason (1990: 92) expresan que “We can never ‘know’ what our interlocutor ‘knows’. But we can and do make assumptions about the cognitive environment we both share”.

con la expectativa de que se combinarán con los ya existentes (conocimiento previo) para provocar lo que Sperber y Wilson llaman un *efecto contextual* (*contextual effect*) (1992: 30). Según escriben estos autores, “a deduction based on the union of new information {P} and old information {C} is a *contextualization* of {P} and {C}. Such a contextualization may give rise to what we will call *contextual effects*” (1986: 108)<sup>471</sup>. Blakemore (1992: 30) vuelve a referirse a Sperber y Wilson cuando afirma que, por un lado, si un ítem de información tiene un efecto contextual en un determinado contexto, entonces dicho ítem es *relevante* en ese contexto y que, por otro, la inferencia está presente en el establecimiento de la relevancia de un nuevo supuesto<sup>472</sup>.

En un intento de abundar en la discusión de Blakemore, es importante considerar que nuestro interés principal ante una situación comunicativa es obtener la interpretación más altamente relevante. Si simplemente estuviésemos interesados en la derivación del mayor número posible de efectos contextuales a partir de un supuesto, el proceso podría no tener fin (Blakemore, 1992: 30). Dado que este proceso tiene que acabar en algún lugar, el criterio para decidir dónde parar vendrá dado por el punto en el que el participante que procesa la información considere que ya no merece la pena el esfuerzo (Blakemore, 1992: 31). El procesamiento de información tiene una recompensa, que consiste en una mejora o modificación satisfactoria de nuestra representación del mundo; dicho de otro modo, lo que mueve el proceso es la recompensa consistente en un mayor conocimiento o placer (humorístico, en el caso de los chistes). Ahora bien, la derivación de efectos contextuales requiere tiempo y esfuerzo, y cuanto más tiempo y esfuerzo le dediquemos, menos directamente relevante será la información. En el caso del humor, y como bien señala Gillies, “el chiste no tolera explicaciones” (1997: 356). De forma similar, Whitman (1992: 130-131) lamenta la práctica de ofrecer una explicación de una referencia cuando no se dispone de un equivalente directo y no es posible usar la misma, solución a la que, según su criterio, se recurre con demasiada frecuencia. La autora opina además que esta solución es aún peor cuando la referencia se usa como instrumento retórico (como en el caso del humor o del sarcasmo), y afirma que “the crime of spelling it out is far more damaging to artistic impact than a misunderstood allusion”.

---

<sup>471</sup> En el siguiente punto, el 4.3.2., nos ocuparemos de los distintos tipos de efectos contextuales posibles.

<sup>472</sup> Entendiendo por *inferencia* “el proceso por el cual se otorga validez a un supuesto sobre la base de la validez de otro supuesto” (Escandell, 1996: 111).

No hemos de olvidar que la cantidad de *inputs* disponibles es considerable. Por ello, Wilson y Sperber (2002b: 252) explican que la atención a uno u otro *input* está determinada por dos factores: la cantidad de efectos contextuales que se deriven y la cantidad de esfuerzo pragmático que se precise. Así, respecto a la relevancia que un *input* puede tener para un individuo, los autores declaran que se trata de una cuestión de grado, y establecen lo siguiente<sup>473</sup>:

- a. Other things being equal, the greater the positive cognitive effects achieved by processing an input, the greater the relevance of the input to the individual at that time.
- b. Other things being equal, the greater the processing effort expended, the lower the relevance of the input to the individual at that time.

De este modo, observamos, pues, una relación de complementariedad entre ambos conceptos, de manera tal que “when similar amounts of effort are required, the effect factor is decisive in determining degrees of relevance, and when similar amounts of effect are achievable, the effort factor is decisive” (Wilson y Sperber, 2002b: 253).

En la producción del tipo de humor en el que esta tesis se centra, dos conceptos son de aplicación: nuestra habilidad para jugar con el lenguaje audiovisual y la habilidad del oyente para extraer el significado interno del mensaje. Muchos chistes dependen en gran medida del conocimiento compartido entre el emisor y el receptor; como Laurian sugiere, la noción de lo implícito es fundamental en el humor (1992: 122). El emisor cuenta un chiste asumiendo que el receptor posee la información previa necesaria para poder entenderlo; es decir, para ser capaz de derivar el pretendido efecto contextual. Para que un chiste tenga gracia, el receptor debe, por ejemplo, mirar más allá del significado literal de las palabras, imágenes o sonidos e inferir el significado oculto, moviéndose a través de la cadena de supuestos apropiada. En algunos casos esta cadena se hace más larga de lo que esperábamos, pero el principio de relevancia sugiere que los efectos contextuales serán proporcionalmente mayores.

---

<sup>473</sup> Partiendo de la consideración de la relevancia como una cuestión de grados, Hatim y Mason (1990) entienden que evaluar el posible grado de relevancia que para los receptores supondrá el texto traducido forma parte del trabajo del traductor, quien deberá contar entre sus habilidades con una sensibilidad respecto al asunto de la relevancia.

En términos de Yule, el receptor debe inferir el significado invisible (*invisible meaning*) (1996: 3). Tanto Blakemore como Yule afirman que usamos la inferencia para comprender el significado implícito o invisible de los enunciados. Yule define *inferencia* como el uso de conocimiento adicional por parte del receptor para dar significado a lo que no está explícito en un enunciado (1996: 131). Esta definición la da también Blakemore, si bien la autora usa el término *supuestos contextuales* (*contextual assumptions*, 1992: 12) en lugar de *conocimiento adicional*, y *efecto contextual* (1992: 30) para referirse a aquello que no está explícito en un enunciado<sup>474</sup>.

De forma resumida, cuando un emisor deja patente su intención de comunicar, se crea una presunción de efecto adecuado por el mínimo procesamiento necesario; es decir, relevancia óptima. El receptor, por medio de la inferencia, tiene que discriminar entre lo que significan las palabras, imágenes o sonidos del emisor (*sentence meaning*) y lo que éste verdaderamente quiere significar (*utterance meaning*). Para que la comunicación tenga lugar, el receptor usa el conocimiento adicional (supuestos contextuales), que se combina con el conocimiento existente (supuestos existentes) para interpretar lo que no está explícito y derivar efectos contextuales<sup>475</sup>. El receptor, pues, aúna el significado lingüístico, visual o sonoro del enunciado y el conocimiento previo que comparte con el emisor para interpretar la intención comunicativa de éste. Este proceso requiere tiempo y esfuerzo pero, si la información es relevante, tiene una recompensa que consiste en una mejora o una modificación satisfactoria de nuestra representación del mundo. Esta manera de entender la comunicación será la que fundamente nuestro análisis pragmático del corpus<sup>476</sup>.

Esta formulación ideal supone un grado de conocimiento previo adecuado. Ahora bien, en la práctica dicho conocimiento previo puede llegar a distar mucho de ser suficiente, algo sobre lo que reflexionaremos en el punto 4.3.3. cuando hablemos del receptor modelo o ideal. Las razones pueden ser varias, y desde aquí nos atrevemos a postular un par. Por un lado, en el caso del público adulto, dichas razones responderán,

<sup>474</sup> Para otras cuestiones acerca de la *relevancia*, véase también Moeschler y Reboul (1994 y 1998) o Carston y Uchida (1998).

<sup>475</sup> Recordamos que, como ya se apuntaba en el punto 4.2.2.1., en el caso del telespectador de *Los Simpson* el conocimiento previo de la serie (capítulos anteriores) y de sus personajes, así como de lo previamente acontecido en el mismo capítulo que se está visionando, forma también, en ocasiones, parte fundamental del conjunto de supuestos existentes (conocimiento previo) necesarios.

<sup>476</sup> No queremos significar con esto que reduzcamos la producción o recepción del humor a la derivación de efectos contextuales (cognitivos), puesto que entendemos que dicho planteamiento podría tildarse de minimalista. Pese a ello, nos centramos en estos efectos porque hasta ahí nos permite llegar el alcance de esta tesis.

fundamentalmente, a cuestiones de educación o formación intelectual (no exclusivamente académica). Por otro, y respecto al público infantil, reproducimos el siguiente comentario de Zabalbeascoa (2000b: 19), ya que coincidimos con el mismo (la declaración del autor gira en torno a la intertextualidad, aunque pensamos que su razonamiento es igualmente aplicable a otros elementos culturales, como los referentes):

una muy probable limitación derivada de la falta de años en este mundo es [...] que no se ha tenido suficiente tiempo para adquirir un bagaje textual que permita interpretar correctamente elementos intertextuales como la alusión, la parodia, la manipulación del discurso, la ironía, el simbolismo, citas directas de otros textos, símiles y metáforas, etc. No queremos decir que un niño no puede entender estos mecanismos [...]. [S]encillamente no podrá identificar los textos primarios de donde se deriva cada efecto en el nuevo texto [...] y, por lo tanto, no disfrutará en la medida que tenía pensado su autor en un principio.

Con relación a esto, es interesante también la conexión que Zabalbeascoa (2000b: 29), en el ámbito audiovisual, establece entre el público adulto meta y el público infantil origen cuando dice que, respecto a los elementos escritos, “el público adulto español que no sabe leer en inglés se encuentra en la misma situación que el sector del público americano que todavía no tiene edad para leer palabras escritas en una pantalla de cine”. Aplicando este razonamiento al público de *Los Simpson*, podemos establecer que la situación será aún peor para el público adulto meta que no sepa inglés cuando éste carezca también del conocimiento previo necesario para apreciar los distintos juegos referenciales que la serie plantea<sup>477</sup>.

---

<sup>477</sup> En este sentido, nos parece procedente aludir a un efecto curioso, fruto de la disparidad de conocimientos previos entre las distintas audiencias, que comenta Zabalbeascoa (2000b: 21-22). El autor, en su estudio sobre los contenidos para adultos en el género infantil, comenta que cuando un texto contiene elementos que requieren cierto conocimiento específico (adulto) para ser interpretados de forma correcta, “se produce una equiparación en algunos casos entre la ignorancia que pueda tener el público infantil americano [y, añadimos, seguramente también algunos estadounidenses adultos] y públicos adultos de otros países, además de los extranjeros infantiles, que no comparten el mismo conocimiento cultural (o intertextual) que los americanos”.

### *Precisiones finales*

Básicamente, y para finalizar, sólo nos resta reiterar que basaremos nuestras consideraciones pragmáticas en el principio de relevancia desarrollado por Sperber y Wilson. Somos conscientes de las críticas de las que dicho modelo ha sido objeto<sup>478</sup>, principalmente por su carácter reduccionista (por entender la mente humana exclusivamente como un mecanismo de procesamiento de información) y por su orientación casi únicamente interpretativa (por tratar de forma detallada los pasos del receptor en su periplo por el mundo de las inferencias y no ocuparse prácticamente en absoluto de la producción de enunciados por parte del emisor). Pese a esto, opinamos que es un modelo válido para nuestros propósitos, ya que las nociones en él expuestas nos resultan del todo útiles a la hora de llevar a cabo un análisis que nos posibilite comparar dos versiones de un mismo chiste y detectar un posible cambio de tipo y de naturaleza humorística. Además, como ya hemos explicado, *Los Simpson* puede entenderse como una instancia de comunicación ostensivo-inferencial, lo que justifica también nuestra postura.

Por otra parte, tampoco somos ajenos al hecho de que intentos como el de Gutt (1991) de describir la traducción en términos de una teoría general de la comunicación humana, basándose fundamentalmente en el concepto de *relevancia*, han sufrido también ciertas objeciones<sup>479</sup>. Entre ellas, según indica Baker (1992: 183), la más relevante surge a partir de la contribución de la teoría del escopo<sup>480</sup>, en el sentido de que lo que subyace a las decisiones de un traductor (respecto a qué retener y qué sacrificar) es el propósito de la traducción (junto con las convenciones culturales propias de una determinada comunidad), y no la búsqueda de efectos contextuales adecuados. En nuestra opinión, ambas posturas no tienen por qué ser excluyentes. Creemos que nuestro estudio pone de manifiesto que el análisis de los distintos efectos contextuales que un texto ofrece antes y después de ser traducido no está reñido con la premisa de que dicho texto, en este caso, tenga como propósito (escopo) principal la producción de humor<sup>481</sup>.

<sup>478</sup> Escandell (1996) señala las que nombramos, amén de otras críticas menores.

<sup>479</sup> Véanse, por ejemplo, Tirkkonen-Condit (1992), Malmkjær (1992) y Thomas (1994).

<sup>480</sup> Véase punto *I.2.7*.

<sup>481</sup> Vandaele (2002b: 230) reconoce que “Relevance is no longer a principle confined to serious speech”, aunque, para describir el humor, el autor se muestra más convencido del poder interpretativo de las máximas de Grice. No dudamos de dicho poder, aunque, en este trabajo, nos ceñiremos a los conceptos del principio de relevancia que hemos introducido, por estar igualmente seguros de su poder exegético. Por otro lado, sin entrar en el ámbito de la traducción, Yus analiza el principio de relevancia con objeto de

Es más, también como muestra el análisis de componente pragmático que contiene el punto 6.3.3., ciertas nociones del principio de relevancia (como los distintos supuestos y, sobre todo, los diferentes efectos contextuales que se derivan) son perfectamente válidas para explicar por qué, en determinados casos (a un nivel microestructural), no se ha logrado mantener el propósito original (el humor) y, por tanto, la calidad de la traducción se ha visto afectada negativamente.

#### 4.3.2. *Categorización de los efectos contextuales*

En el apartado sobre efectos contextuales del punto anterior hemos definido, junto a otras, la noción de *efecto contextual*, tal y como Sperber y Wilson la concibieron. Hemos dicho también que nos valdremos de las nociones expuestas en dicho punto para llevar a cabo el análisis pragmático de los ejemplos. En aras de la mayor claridad, sin embargo, creemos necesario elaborar algo más la cuestión de los efectos contextuales, a cuyo fin consagramos el presente punto.

Recordemos que, en el contexto de esta teoría, un *input* (una imagen, un sonido, un enunciado, un recuerdo, etc.) será relevante para un individuo cuando conecte con el conocimiento previo de dicho individuo y derive conclusiones pertinentes, en el sentido que supongan un cambio significativo en la representación del mundo del individuo en cuestión. Dichas conclusiones son, en palabras de los autores, *efectos contextuales*. En las posteriores revisiones del planteamiento inicial de la teoría, los autores (véase, por ejemplo, Sperber y Wilson, 1995<sup>482</sup>) se referirán a los efectos contextuales como *efectos cognitivos* (*cognitive effects*), siendo este, pues, el término del que haremos uso en nuestro análisis.

---

tratar de explicar de qué modo se producen las interpretaciones humorísticas. Quizá una de las conclusiones más interesantes a las que llega el autor sea la siguiente (2003: 1327): “if the joke ends up being funny, this effect will not arise because of its context-free inherent humorous quality. Rather, the responsibility for the enjoyment of humor is the addressee’s and requires a context-bound interaction between particular *cognitive environments* and the skilled humorist who manages to predict relevance-seeking cognitive operations in the addressee’s mind”. Adicionalmente, la teoría de la relevancia también se ha aplicado al humor en corpora lingüístico-visuales, especialmente en textos publicitarios (véase Tanaka, 1992 y 1994) y en cómics (véase Yus 1996, 1997 y 1998).

<sup>482</sup> En este trabajo distinguen, además, entre aquellos efectos cognitivos que merece la pena derivar (los positivos) y aquellos que no (los negativos). No haremos uso de esta precisión en nuestro análisis, ya que no la consideramos útil para el mismo.

Respecto a los distintos tipos posibles de efectos cognitivos, pese a que los autores no parecen proponer una tipología exhaustiva, sí que establecen tres categorías iniciales<sup>483</sup>:

- Perciben como el tipo más importante la *implicación contextual* (*contextual implication*), que definen como “a conclusion deducible from the input and the context together, but from neither input nor context alone” (Wilson y Sperber, 2002b: 251). Es decir, se trata de un nuevo supuesto que pasa a formar parte de nuestro inventario de supuestos existentes y que se crea a partir de la combinación de uno o varios supuestos existentes con uno o varios supuestos contextuales (nuestro entorno cognitivo).
- El segundo tipo que los autores proponen es el *reforzamiento* (*strengthening*), es decir, cuando la información nueva refuerza un supuesto ya existente<sup>484</sup> (Sperber y Wilson, 1986: 109).
- La tercera categoría que establecen es la *contradicción*, que se da cuando la información nueva debilita los supuestos ya existentes o entra en contradicción con ellos, pudiendo incluso llegar a provocar su abandono (Sperber y Wilson, 1986: 109).

La propuesta de tipos de efectos cognitivos de estos dos autores será clave en nuestro análisis. Ahora bien, y precisamente a partir de los resultados obtenidos gracias al mismo, estimamos que la categoría de las *implicaciones contextuales*, tal y como la plantean Sperber y Wilson, es susceptible de ser completada con una serie de subcategorías de palabras claves que, de alguna manera, precisan el carácter o naturaleza de la implicación contextual derivada en cada caso. Esto, obviamente, no quiere decir que las subcategorías subsidiarias que a continuación se detallan conformen un listado exhaustivo y completo. Dicha relación debe tomarse, pues, sólo como muestra de lo observado en nuestro análisis:

---

<sup>483</sup> En trabajos más recientes (Wilson y Sperber, 2002b), los autores aluden a lo que podría constituir otro efecto cognitivo: la revisión de un supuesto existente. A nuestro juicio, sin embargo, esta posibilidad no constituye un tipo distinto de efecto cognitivo, sino más bien un caso de implicación contextual.

<sup>484</sup> Sperber y Wilson (1986) identifican tres tipos de reforzamiento: dependiente, independiente y retroactivo. En nuestro estudio, sin embargo, no será necesario precisar a este nivel.



- **Incongruencia:** se usará en aquellos ejemplos en los que uno o varios elementos (del tipo que sea) del chiste producen una sensación de anomalía o de falta de armonía, incluso de absurdidad, en el receptor<sup>485</sup>.
- **Satisfacción:** se referirá a un sentimiento subjetivo de logro o placer que el receptor podrá experimentar por distintas razones como, por ejemplo, la habilidad de reconocer una referencia cultural sutil o de saber leer entre líneas y asociar ideas con el fin de conseguir descifrar un mensaje ambiguo.
- **Sorpresa:** subcategoría con la que describiremos aquellos efectos cognitivos que provoquen una sensación de sorpresa o asombro ante lo inesperado de un evento.
- **Complicidad:** se referirá a un sentimiento de conexión creado a raíz de un conocimiento existente compartido y que podrá aflorar entre dos o más personajes o incluso entre el emisor y el receptor.

Por último, sólo nos resta argumentar que, bajo nuestro punto de vista, la combinación del conjunto de supuestos (tanto existentes como contextuales) a los que accedemos y de los efectos cognitivos que de ellos derivamos tiene, en el caso del humor, una función innegable: la comicidad.

#### **4.3.3. Respecto a los receptores y a los grados de relevancia**

Antes de comentar algunas cuestiones relacionadas con la figura del receptor de la versión origen y del de la meta (es decir, respecto a la cuestión del público que vamos a

---

<sup>485</sup> El trabajo de Vandaele (2002b) resulta relevante en este punto. El autor se centra en dos categorías que entiende como factores pragmáticos, *incongruencia* (*incongruity*) y *superioridad* (*superiority*), así como en sus respectivas subcategorías (tipos de incongruencia: lingüística, pragmática, narrativa, parodia – *located in the field of art* – y sátira – *located in the social field* – y, por último, absoluta – *unlocated* o *absolute*; tipos de superioridad: agresiva – *aggressive* – y afirmativa – *affirmative*). El autor recoge algunas definiciones de *incongruencia* (como Shultz, 1976, Kiken, 1977 o Raskin, 1985) y la contempla como una contradicción del esquema cognitivo, con lo que, en su opinión, el plano de dichos esquemas puede servir, indirectamente, como una tipología descriptiva y explicativa del humor incongruente. Por otra parte, define *superioridad* como un “‘reinforcement’ or happiness increment” y una “‘heightened self-esteem” (La Fave *et al.*, 1976: 86). En definitiva, el planteamiento de Vandaele se resume en el siguiente extracto (2002b: 246): “Research on humor should start from observations but can tackle humor only via existing ordinary and more or less technical language. After humor has ‘happened,’ two reshaped ‘traditional’ concepts can partly account for it. The first is incongruity, understood as a nonapplication of cognitive schemes; the second is superiority, understood as the social aspect of humor. Both are indispensable, and they interrelate”. Pese a que nuestros caminos se bifurcan en algún momento, creemos partir de planteamientos similares a los del autor.

considerar con el fin de otorgar sentido a nuestro análisis), quisiéramos dejar constancia de que el presente no es un estudio sobre recepción<sup>486</sup>, algo que dejamos abierto para investigaciones futuras. De hecho, entendemos que un trabajo de esa índole completaría nuestra labor. No es nuestro cometido, pues, llevar a cabo una validación empírica del efecto humorístico en el receptor. No ignoramos planteamientos como el de Mayoral (2001b: 33), aunque insistimos en que nuestro interés fundamental reside en el análisis del texto. El autor expresa que<sup>487</sup>:

Mientras que en otras especialidades de traducción la presencia del destinatario o usuario no resulta tan evidente y puede quedar muy enmascarada por la impresionante presencia del autor y del texto, en la traducción audiovisual, la consideración del espectador es inevitable en cualquier estudio.

En el punto **6.3.3.** incluimos el análisis pragmático (aplicando ciertas nociones tomadas de la teoría de la relevancia al análisis del humor en textos audiovisuales) de una serie de ejemplos tomados de *Los Simpson*. Hemos de puntualizar que, para la elaboración de la relación de supuestos existentes y contextuales, así como de efectos cognitivos<sup>488</sup>, nos hemos situado en la perspectiva (o perfil) del *receptor modelo* o *ideal* (en este caso, de la versión origen) que los guionistas de la serie tienen en mente a la hora de escribir los distintos episodios. Queremos decir con esto que entendemos que algunas referencias contenidas en esta serie pueden ser tan específicas o sutiles que escapen no sólo al conocimiento por parte de los miembros de la audiencia meta, sino incluso a la comprensión por parte de ciertos miembros de la audiencia origen.

En este mismo orden de cosas, y respecto al comentario que incluimos tras cada ejemplo sobre los distintos elementos pragmáticos potencialmente posibles en la mente del receptor de la versión doblada (como se mostrará en el punto **5.2.5.**), hemos optado por considerar que dicho telespectador carecerá de un saber especial o específico sobre la cultura (o comunidad) y lengua origen que le permita acceder a toda la información

---

<sup>486</sup> Como lo es, por ejemplo, el de Fuentes (2000). Por otro lado, y respecto al papel activo del espectador, véanse Fodor (1976), Ivarsson (1992), Kovačič (1995), Gottlieb (1997a), Ivarsson y Carroll (1998), de Linde y Kay (1999), Agost (1999) y, especialmente, Mayoral (2001b), por ejemplo.

<sup>487</sup> Si bien parece centrarse principalmente en la subtitulación, Mayoral (2001b) considera, entre otros asuntos, la cuestión de la heterogeneidad y de la importancia del espectador.

<sup>488</sup> Dichos efectos ilustrarán el grado de relevancia que cada ejemplo nos proporcione y constituirán el resultado de nuestro esfuerzo pragmático personal y subjetivo, lo que quiere decir que no necesariamente coincidirán con los que otro individuo pueda derivar.

que ofrece cada episodio, puesto que sería imposible atender a todas las individualidades y a todos los distintos grados de conocimiento sobre, o de familiaridad con, la cultura origen. En este caso, pues, aplicaremos la noción de *telespectador ideal* en el sentido que sugiere Kovačič (1995: 378), es decir, en el de un telespectador medio.

En otras palabras, pensaremos en los miembros de la cultura (o comunidad) meta también en términos generales, asumiendo los riesgos que toda generalización supone, e ignorando de forma consciente la posibilidad de que determinados miembros de dicho grupo posean un conocimiento más profundo sobre las peculiaridades de la cultura origen (por dominar la lengua inglesa, por haber vivido en Estados Unidos durante algún tiempo, por ser un estudioso de dicha cultura, etc.), saber que podría ser incluso superior al de algunos miembros de la audiencia origen. Esto les permitiría, por tanto, acceder a una cantidad superior de información, dado que poseerían un número mayor de supuestos existentes compartidos con el emisor del enunciado, lo que se traduciría, a su vez, en un mayor grado de relevancia.

De lo anterior se desprende, pues, que el citado análisis y, en especial, la relación de los distintos efectos cognitivos que se deriven en cada caso a partir de la combinación (esfuerzo pragmático / inferencia) de los diferentes supuestos existentes y contextuales, supondrán una muestra de un alto grado de relevancia, incluso de relevancia óptima. Esto será posible debido al alto volumen de conocimiento previo que, en el caso de la versión origen, compartiremos con el emisor del mensaje (es decir, los guionistas de la serie), y porque, por consiguiente, partiremos de los mismos supuestos existentes (o, al menos, de unos muy similares). A partir de ahí, y cuando nos situemos en la perspectiva del receptor de la versión doblada, serán tres las situaciones posibles:

- Que el grado de relevancia (y, por tanto, de recompensa pragmática en forma de humor) obtenido por la audiencia meta sea inferior al de la audiencia origen. A falta de un estudio experimental, como hipótesis creemos que este será el caso más frecuente.
- Que dicho grado sea similar en ambos casos.
- Que dicho grado sea superior en el caso de la audiencia meta. A falta de un estudio experimental, como hipótesis creemos que este será el caso menos frecuente.

Como veremos, el juego pragmático que los distintos chistes planteen en ambas versiones diferirá en muchos casos. No queremos decir con esto que la versión doblada de los chistes no sea relevante para la audiencia meta, puesto que lo será desde el momento en que permita derivar algún efecto cognitivo. Ahora bien, en algunos casos, se hará necesario un mayor esfuerzo de procesamiento de información que no siempre supondrá un número mayor de efectos cognitivos, ya que la inferencia podrá no llevarnos a ninguna parte. De este modo, el grado de relevancia alcanzado (y, por tanto, de recompensa pragmática que, en nuestro caso, es el humor) se verá afectado negativamente. Parece claro, pues, que cuantos más supuestos existentes (conocimiento previo) compartan la audiencia origen y la meta, mayor probabilidad existirá de que obtengan un grado de relevancia análogo y, por tanto, una recompensa pragmática similar, en este caso, en forma de risa (o, al menos, de sonrisa).

#### **4.4. Coda**

Este ha sido un capítulo consagrado a plantear nuestra concepción de *humor* y de *chiste* (punto 4.2.1.), para después reflexionar sobre distintas cuestiones relacionadas con la traducción del humor (como, por ejemplo, su complejidad, propiciada por su naturaleza cultural, las restricciones que plantea, la importancia del conocimiento previo en la captación de humor o la cuestión de su traducibilidad tanto desde el punto de vista descriptivo como desde el funcionalista), y la traducción del humor en textos audiovisuales (como, por ejemplo, el modo en el que los condicionantes propios del doblaje afectan a esta traducción, la posibilidad del humor espontáneo, la percepción de esta cuestión como un asunto de prioridades y restricciones o algunas consideraciones sobre la marcación cultural de las comedias de situación – que a su vez sugieren una reflexión sobre el papel del traductor del humor en textos audiovisuales, así como sobre la dualidad *extranjerización* frente a *familiarización* en la traducción del humor en textos audiovisuales) (puntos 4.2.2., 4.2.3. y 4.2.4.). Hemos también planteado nuestra propuesta de clasificación de los distintos elementos que componen los chistes en el marco de la traducción del humor en textos audiovisuales, la cual hemos elaborado tomando como base la propuesta efectuada por Zabalbeascoa e incluyendo también una categoría sugerida por Fuentes (punto 4.2.5.). El punto final lo ha puesto nuestra consideración de ciertos aspectos pragmáticos de pertinencia innegable y fundamentales

para nuestro análisis como, entre otros, el principio de relevancia y la noción de *efectos cognitivos* que de éste se desprende (puntos **4.3.1.**, **4.3.2.** y **4.3.3.**).

## 5. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DEL CORPUS

### 5.1. Prefacio

En este capítulo exponemos las líneas maestras de nuestro análisis, las cuales se fundamentan, básicamente, en la justificación de nuestro estudio, sus objetivos e hipótesis, su estructura y su metodología. Tras ello, nos ocuparemos de describir el corpus del que haremos uso en dicho análisis.

### 5.2. Sobre el análisis

Partiremos de la justificación de este estudio, para después detenernos a enumerar los objetivos e hipótesis que subyacen al análisis que incluimos en el **Capítulo 6** y acabar con la descripción de la metodología empleada en el análisis.

#### 5.2.1. *Justificación del estudio*

España es uno de los mercados más importantes de la industria audiovisual estadounidense<sup>489</sup>. Son numerosos los productos audiovisuales que anualmente llegan a nuestras pantallas, ya sean las de los cines o las de los televisores. Para ilustrar esta afirmación, baste citar unos datos que corresponden al año 1999. Según la Sociedad General de Autores, 126 millones de personas acudieron a las pantallas de cine españolas en dicho año. Del taquillaje total, un 14,3% de los beneficios provinieron de películas españolas, mientras que un **65,1%** lo hizo de películas estadounidenses. En ese mismo año, cuatro de las cinco películas más vistas en nuestro país habían llegado de Estados Unidos. La más exitosa fue *Star Wars Episode 1*, que consiguió recaudar unos 22 millones de euros. Según la misma fuente, los títulos de las películas más alquiladas y vendidas en vídeo en el citado año compartieron la procedencia de los

---

<sup>489</sup> Sobre este particular, nos llama la atención el comentario de Chaves (2000: 141) de que, en nuestro país, “Al gran público le gusta el cine americano, pero le gusta el cine americano doblado, y eso es, justamente, lo que se le ofrece”. De forma similar, Chiaro (2003) se hace eco del origen estadounidense de un alto número de filmes y de programas televisivos que se emiten en Europa (con la salvedad de Gran Bretaña, país que produce la mayoría de lo que emite).

grandes éxitos de taquilla. Estas cifras son acordes con los datos más recientes y actualizados, como podemos observar en la siguiente **Tabla**:

Nacionalidades de las películas exhibidas con mayor recaudación (1 de enero a 15 de mayo de 2004)				
Orden	País	Espectadores	Películas	Recaudación
1	Estados Unidos	36.443.611	392	176.579.081,49 €
2	España	4.439.424	182	21.219.633,36 €
3	Reino Unido	3.582.596	46	17.403.666,93 €
4	Nueva Zelanda	2.565.291	3	12.492.270,32 €
5	Francia	427.851	67	2.092.367,80 €

**Tabla 2.** Nacionalidad de las películas exhibidas con mayor recaudación (1 de enero a 15 de mayo de 2004) <sup>490</sup>.

En el caso de la oferta de ficción televisiva, los datos muestran una naturaleza similar:

Canales	Doméstica (minutos)	%	Europa (minutos)	%	Otras (minutos)	%	EE.UU. (minutos)	%
TVE 1	410	24,3	0	0,0	1050	62,1	230	13,6
La 2	0	0,0	0	0,0	0	0,0	450	100
Telecinco	855	57,0	105	7,0	0	0,0	540	36,0
Antena 3	240	34,8	0	0,0	0	0,0	450	65,2
TV3	605	50,6	0	0,0	0	0,0	590	49,4
C33-K3	0	0,0	0	0,0	0	0,0	1080	100
Total Nacionales	1505	34,8	105	2,4	1050	24,2	1670	38,6
Total	2110	31,9	105	1,6	1050	15,9	3340	50,6

**Tabla 3.** Origen de la ficción televisiva en España <sup>491</sup>.

En el punto 1.3.3.2. afirmamos que la audiencia en España parece decantarse mayoritariamente por el doblaje en detrimento de la subtitulación, si bien ésta ha ido ganando seguidores en los últimos tiempos <sup>492</sup>.

<sup>490</sup> Datos obtenidos de la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [8 junio 2004].

<sup>491</sup> Datos obtenidos de Eurofiction, el observatorio de la ficción europea de televisión patrocinado por el Observatorio Europeo del Audiovisual y constituido por cinco países europeos con el objetivo de efectuar un seguimiento sistemático de la ficción televisiva de producción nacional y europea ofrecida anualmente por las televisiones de cada país. Los cinco equipos de investigación son: la Universitat Autònoma de Barcelona (España), Fundación Hypercampo, RAI y Mediaset (Italia), British Film Institute (Gran Bretaña), Institut National de l'Audiovisuel (Francia) y la Universidad de Siegen (Alemania). Semana de muestra: del 4 al 10 de marzo de 2001.

Los factores que afectan al gusto de la audiencia en lo que se refiere a un programa traducido de televisión son diversos. Claramente, nos parece que la calidad de la traducción del guión y del desarrollo de la modalidad traductora empleada es uno de ellos<sup>493</sup>. En el caso de la comedia, entendemos que el efecto humorístico ha de permanecer tras el proceso traductor (prioridad) ya que, de lo contrario, la traducción (en su acepción de *producto*) deja de tener sentido como texto de entretenimiento. El efecto cómico puede perderse como consecuencia de una traducción poco afortunada, pero también puede hacerlo porque dicho efecto pasó desapercibido por el traductor. Leppihalme nos recuerda que no es posible que un traductor encuentre una traducción creativa de un chiste si éste pasa inadvertido en el texto origen (1996: 208), algo tan obvio como crucial. Como consecuencia final, una comprensión inadecuada de dicho texto afectará negativamente al éxito del producto. Parece razonable, pues, asumir que, para poder producir traducciones de alta calidad, los profesionales deben poseer una profunda sensibilidad de carácter cultural (tanto de la comunidad origen como de la meta). Esperamos que estudios como el presente contribuyan a afianzar dicha sensibilidad, así como a ayudar a dilucidar los posibles modos de acometer la traducción del humor en textos audiovisuales, mediante un acercamiento de índole cognitiva a los mecanismos que activan o anulan el humor.

Aparte de las consideraciones de tinte comercial o profesional, existen otras por las que entendemos que un trabajo como el presente está plenamente justificado y puede presentar, además, cierto carácter innovador. Por un lado, no se ha realizado (hasta donde nosotros conocemos) ningún estudio descriptivo sobre la traducción del humor en textos audiovisuales. Esto es algo que sí se ha realizado sobre textos escritos (literarios, como el de Mateo, 1995), pero no en audiovisuales, en donde los estudios sobre el

---

<sup>492</sup> Según lo juzga Hart (1994), en la actual sociedad de consumo española las imágenes visuales son importantes y los telespectadores pasivos son comunes, con lo que no sorprende que se prefiera el doblaje frente a otras modalidades como la subtitulación.

<sup>493</sup> Mayoral (2001b: 41), por ejemplo, considera que “al traductor no le queda más remedio que plegarse ante las exigencias del espectador, pues, si éste percibe la versión subtitulada como mal traducida, va a experimentar un rechazo hacia el conjunto de la película”. Por ello, Díaz Cintas (1997) se refiere a este tipo de traducción como *traducción vulnerable*. Podemos extrapolar al doblaje lo dicho por Mayoral, aunque no nos mostramos del todo convencidos con la denominación de *traducción vulnerable*, dado que, si ésta tiene su razón de ser en el posible rechazo del receptor, esto es algo que entendemos es posible en cualquier expresión de la práctica traductora. De ahí que consideremos dicha *vulnerabilidad* como una característica inherente a cualquier producto traducido. Pese a todo esto, no ignoramos que, como Zabalbeascoa (2000b: 27) advierte “es difícil demostrar que una proporción significativa del público puede dejar de ver una película por la pobre calidad de su traducción o de las voces de los dobladores”. En esta línea, Chiaro (2003) considera la citada calidad un factor más entre otros muchos que contribuyen al éxito o fracaso de una película.



humor han versado sobre las necesarias cuestiones teóricas previas (como es el caso de Zabalbeascoa y sus trabajos precursores de 1993, 1994, 1996a y 1996b) o sobre la recepción (Fuentes, 2000). En segundo lugar, pensamos que resulta novedoso que, mientras que los estudios sobre traducción audiovisual suelen centrarse en un corpus fílmico, aquí lo hagamos en dibujos animados, género audiovisual sobre el que hay escasos estudios académicos (parcialmente, Chaume, 2004). Por último, otro aspecto que juzgamos de interés y que justifica nuestra labor lo constituye el interés por conocer las claves del éxito de una serie tan popular como *Los Simpson*, dado que tanto la descripción del funcionamiento del humor como de las tendencias observadas contribuyen a entender, desde la perspectiva traductológica, la naturaleza de dicho éxito.

Con estos datos y consideraciones en la mano, parece oportuno y justificado realizar un estudio sobre la traducción de guiones de productos audiovisuales que cada año llegan a nuestras pantallas. Lógicamente, dado lo monumental de tal tarea, se hace necesario delimitar el objeto de estudio. Dicho objeto de estudio será la serie televisiva *Los Simpson* y, desde una omnipresente perspectiva intercultural, la traducción al español de fragmentos humorísticos de cuatro capítulos de la serie<sup>494</sup>.

### 5.2.2. *Objetivos*

Si el traductor debe trabajar con el lenguaje del humor, y dada la ya mencionada naturaleza cultural del mismo, parece razonable asumir que dicho trabajo debe realizarse desde una perspectiva intercultural. Por otra parte, parece también sensato asumir que dicha perspectiva intercultural irá acompañada de la aplicación de ciertos principios pragmáticos que contribuirán al establecimiento de un marco teórico de trabajo<sup>495</sup>.

En el análisis del corpus mencionado, nuestro objetivo principal es el siguiente:

- Desde un enfoque discursivista e intercultural, desarrollar una **metodología descriptiva** para el estudio contrastivo de la **traducción del humor** en textos **audiovisuales** que conduzca a la identificación de **tendencias de traducción**.

---

<sup>494</sup> Como explicaremos en el punto 5.3.3.3., trabajamos con la versión doblada específicamente para España.

<sup>495</sup> Todas estas son cuestiones de las que ya nos hemos ocupado en los puntos 3.2.2.1. y 3.3. y en el punto 4.3., respectivamente.

Con el fin de llevar a cabo dicho objetivo general, establecemos los siguientes objetivos específicos:

1. Obtener una **clasificación de tipos de elementos humorísticos** válida para el tratamiento del humor en textos audiovisuales.
2. Desde una perspectiva intercultural y, mediante el uso de herramientas pragmáticas, a partir de la exposición de los cambios de tipos de elementos humorísticos sufridos entre ambas versiones, ofrecer un **listado de tendencias traductoras**.
3. Reflexionar sobre si las diferentes **experiencias culturales** previas acumuladas por las dos comunidades en cuestión han **influido** de algún modo y, en caso afirmativo, de qué forma, en las **decisiones** tomadas en el proceso traductor.
4. Comprobar en términos cuantitativos, pragmáticos, culturales y de diseño de la audiencia, cuál es el **resultado de la traducción del humor** en la comedia televisiva de animación seleccionada.
5. Verificar la **validez de las hipótesis** generales del estudio (véase la Introducción), así como las específicas del análisis, que pormenorizamos a continuación a partir de las anteriores.

### **5.2.3. Hipótesis**

Estas son, clasificadas según los objetivos expresados en el punto anterior y a partir de las hipótesis generales que se recogen en la **Introducción**, las hipótesis que sirven como punto de partida al desarrollo deductivo del análisis. Hemos de aclarar que realizamos la formulación de hipótesis de manera tan precisa porque partimos de los resultados obtenidos en nuestro trabajo de investigación (Martínez Sierra, 2002)<sup>496</sup>.

---

<sup>496</sup> Por otra parte, hemos de mencionar que Fuentes (2000) parte de algunas hipótesis similares, como que al traducir se pierde carga humorística, que distintas culturas ríen por distintos motivos y que un mismo corpus en distintas versiones puede producir un efecto humorístico idéntico, aunque por motivos diferentes.

### *Objetivo 1*

Hipótesis a): El análisis pragmático e intercultural de los fragmentos humorísticos seleccionados necesitará de una clasificación específica de tipos de chistes construida a partir de las ya existentes (como Zabalbeascoa, 1993 y 1996a o Fuentes, 2000).

### *Objetivo 2*

Hipótesis a): Existirán ciertas regularidades de traducción o *tendencias* de conducta en los chistes traducidos. Estas tendencias se podrán tipificar como el embrión de normas operacionales de traducción.

Hipótesis b): Existirán barreras interculturales que impidan la traducción directa o natural de ciertos fragmentos humorísticos. Ante estas barreras, el equipo de traductores tendrá que desarrollar estrategias de traducción específicas, que según su recurrencia ante el mismo problema, pueden llegar a constituir tendencias de traducción.

Hipótesis c): El tipo (o tipos) de elemento humorístico que un chiste contenga guardará relación directa con la posible mutabilidad de la carga humorística de dicho chiste. Es decir, existirán ciertos tipos más propensos a sufrir un cambio en la traducción que otros.

Hipótesis d): La traducción del humor de *Los Simpson* y el tipo de soluciones adoptadas por los traductores a menudo obedecerán a una concepción de índole funcionalista de la labor traductora.

Hipótesis e): Si bien en ciertos casos el factor visual facilitará la labor de traducción, en otros, en cambio, podrá tener el efecto contrario y suponer una barrera de naturaleza cultural.

### *Objetivos 3 y 4*

Hipótesis a): En ocasiones, podrá producirse una manipulación por parte de los traductores del chiste en su versión en español para facilitar la comprensión del mismo a la audiencia meta. Dicha manipulación podrá propiciar las siguientes situaciones:

- Si bien no supondrá el escenario predominante, contemplamos la aparición de un nuevo chiste, de modo que se podrá dar el caso de que la audiencia de origen y la meta rían en un idéntico punto cronológico aunque de un contenido diferente.
- Este cambio de tipo de humor podrá asimismo generar un cambio demográfico entre la audiencia origen y la meta.
- Otra consecuencia de tal manipulación podrá ser la pérdida parcial, o incluso total, de la carga humorística de un chiste en la versión traducida. De forma similar, será posible cuantificar dicha pérdida (sin entrar a valorar si ésta va unida o no a una pérdida de efecto humorístico).

Hipótesis b): De forma semejante, la no-manipulación de la referencia cultural o intertextual de un chiste podrá también tener como resultado que dicho chiste pase desapercibido por la audiencia meta o que resulte absurdo a su juicio (de nuevo, en caso de pérdida de elementos humorísticos, será posible su cuantificación).

#### *Objetivo 4*

Hipótesis a): Una referencia cultural podrá ser tan específica que quizá resulte desconocida o pase inadvertida no sólo por los miembros de la audiencia meta, sino incluso por algunos miembros de la audiencia origen.

Hipótesis b): El requerimiento por parte de algunos chistes de un mayor esfuerzo pragmático por parte de la audiencia meta no siempre irá unido a una mayor recompensa pragmática.

Reiteramos que partimos, en buena parte, de nuestro trabajo de investigación (Martínez Sierra, 2002), cuyos resultados nos permiten esta formulación detallada de hipótesis.

#### **5.2.4. Metodología**

Con el fin de poder crear un corpus aceptable para los objetivos en cuestión, hemos seleccionado 4 episodios, tanto en su versión original en inglés como en la doblada al

español, procurando que pertenecieran a temporadas distintas<sup>497</sup>. Para tener acceso a dichos capítulos, hemos recurrido a los distintos materiales que el mercado ofrece en formato VHS y DVD y a la grabación casera en formato VHS de algunos episodios emitidos en la cadena Antena 3. Detallaremos la información sobre nuestro corpus en el punto **5.3.** y subsiguientes.

Enumeramos a continuación los diferentes pasos que hemos seguido en el desarrollo del análisis, si bien señalaremos que, en ocasiones, hemos dado dos o incluso más pasos de modo simultáneo<sup>498</sup>:

1. El primer paso consistió en la **detección** y creación de un **corpus** de chistes, un total de **365**, a partir del visionado de los cuatro episodios seleccionados.
2. A esta selección le sucedió la ardua tarea de **transcribir** los chistes en ambas lenguas.
3. El tercer paso lo constituyó la **clasificación** de los chistes de la versión origen utilizando la clasificación tipológica de Zabalbeascoa. Fue en este punto cuando ciertos ejemplos parecían no tener cabida en dicha clasificación, por lo que propusimos nuevos tipos adicionales, a la vez que redefinimos algunas de las categorías propuestas por el autor, tal y como explicamos en el punto 4.2.5.3. Seguimos el mismo procedimiento con la versión traducida de los chistes.
4. Esta doble clasificación y su análisis global nos permitió la **identificación de los cambios** (totales o parciales) que ciertos chistes habían sufrido en su tipología, así como la de los chistes que se habían quedado por el camino de forma parcial o en su totalidad como consecuencia del proceso traductor<sup>499</sup>. En nuestra opinión, estos cuatro primeros pasos otorgan a nuestro estudio *validez cuantitativa*, dado que el resultado de los mismos supone un listado de la totalidad de chistes detectados en todos los episodios y de la naturaleza

---

<sup>497</sup> Incluimos la relación de los episodios en el punto **5.3.2.**

<sup>498</sup> Karamitroglou (2000) dedica unas páginas a revisar otros procedimientos y técnicas para el análisis de las normas en traducción audiovisual.

<sup>499</sup> Nos hemos decantado por no centrar nuestra atención en buscar posibles chistes presentes en la versión meta pero no en la origen; es decir, chistes cuya presencia en la versión meta no se justifica por la traducción de un chiste ya existente en la origen, sino por otras razones como, por ejemplo, un intento de compensar una pérdida producida en otro momento o, simplemente, porque así se ha decidido. En cualquier caso, la consideración de estas posibilidades no forma parte de nuestros objetivos actuales, puesto que superaría el alcance de esta tesis. Es una labor que, por tanto, dejamos aparcada para futuros proyectos.

de sus respectivas cargas humorísticas, relación que recogemos en el **Anexo 1**.

5. Prácticamente de modo simultáneo al anterior, el quinto paso consistió en dividir los chistes originales en dos grandes *grupos*, con el fin de facilitar el análisis global al que antes nos hemos referido:

- Grupo 1: chistes (un total de **264**) que no sólo mantenían la misma carga humorística en ambas versiones, sino también la misma combinación de tipos de elementos humorísticos; es decir, chistes en los que se daba una coincidencia tanto cuantitativa como cualitativa de su carga humorística en las dos versiones<sup>500</sup>.
- Grupo 2: chistes (un total de **101**) en los que sí se había producido algún cambio (ya fuera cuantitativo, cualitativo, o ambos) en la combinación de los distintos tipos de elementos humorísticos. Dividimos, a su vez, este segundo grupo en cuatro *apartados* más:
  - a. Chistes con pérdida parcial de carga humorística en la versión doblada (por ejemplo, de una carga de cuatro elementos se pasa a una de tres).
  - b. Chistes con pérdida total de carga humorística y que, por tanto, habían desaparecido como consecuencia del proceso traductor (por ejemplo, de una carga de cuatro elementos se pasa a una de cero).
  - c. Chistes con una combinación distinta de tipos pero con una misma carga humorística (por ejemplo, de una carga de cuatro elementos se pasa a otra de también cuatro pero variando al menos uno de ellos).
  - d. Chistes con aumento de carga humorística (por ejemplo, de una carga de cuatro elementos se pasa a una de cinco).

---

<sup>500</sup> Recordamos que por *carga humorística* nos referimos a la cantidad de elementos humorísticos distintos que componen el chiste: no-marcados, sobre la comunidad e instituciones, de sentido del humor de la comunidad, lingüísticos, paralingüísticos, visuales, gráficos y sonoros (véase el apartado sobre *precisiones terminológicas y de perspectiva* del punto 4.2.5.2.).

6. Tras los análisis globales, y como paso previo a la identificación de tendencias de traducción audiovisual, **elegimos un chiste de cada una de las posibilidades combinatorias comprendidas en los cuatro Apartados del Grupo 2** expuestos en el paso anterior (un total de **62** chistes) para, con la ayuda de la ficha de trabajo que mostramos en el punto 5.2.5., **someterlos a un análisis deductivo de naturaleza pragmático-intercultural**, con el fin de **justificar y entender por qué se había producido algún tipo de cambio en dichos chistes**.

Entendemos que los distintos análisis poseen *validez cualitativa*, ya que ninguna combinación de elementos humorísticos quedó fuera del mismo. Por otro lado, el Grupo 1 en su totalidad quedó exento de este análisis previo a la formulación de tendencias, puesto que los tipos de elementos humorísticos que formaban parte del mismo habían permanecido inalterados tras el proceso de traducción, con lo que estimamos que no se daba elemento de permutación alguno que justificara un análisis pragmático-intercultural con los objetivos expuestos.

Volviendo al Grupo 2, y respecto al desarrollo del análisis, por un lado, sometimos cada chiste a una exploración pragmática. Dicho examen permitió identificar tanto la información existente como la adicional (supuestos existentes y contextuales), así como los diferentes reconocimientos de lo implícito (efectos cognitivos) en cada chiste, algo que nos ayudó a evaluar la relevancia y la recompensa pragmática (humor, en este caso) de los chistes en cada versión<sup>501</sup>. A esta indagación pragmática le siguió una reflexión primordialmente descriptiva sobre los aspectos pragmático-interculturales que se desprendían del proceso traductor. Básicamente, tratamos de ver si la comunidad meta era capaz de acceder al mismo tipo de información existente y adicional y, por tanto, de derivar los mismos efectos cognitivos que la comunidad origen. Aspectos como el conocimiento previo del mundo, así como los posibles efectos en la audiencia meta fueron, pues, claves en este punto.

7. A partir del análisis pragmático-intercultural de los chistes escogidos del Grupo 2 y de las distintas combinaciones de tipos humorísticos que

---

<sup>501</sup> Sobre estos conceptos pragmáticos, véase punto 4.3.1.

presentan los chistes comprendidos en el Grupo 1, el séptimo paso consistió en proceder de forma inductiva a la identificación de pautas de actuación en la labor traductora que nos condujeran a la formulación de **tendencias** en la traducción audiovisual de *Los Simpson*, algunas de las cuales ya comenzaron a desprenderse a partir de los progresos efectuados en el análisis englobado en el paso anterior. A nuestro juicio, las tendencias identificadas en esta fase del estudio gozan de validez cualitativa, puesto que fueron formuladas a partir de los ejemplos de cada una de las diferentes posibilidades o casos que ofrecía la totalidad de los chistes seleccionados y clasificados en los pasos 1 y 3.

8. El análisis concluyó con una reflexión global de los resultados obtenidos.

En la siguiente **Figura** mostramos, de modo esquemático, los principales pasos dados en el desarrollo de nuestra investigación sobre el corpus:



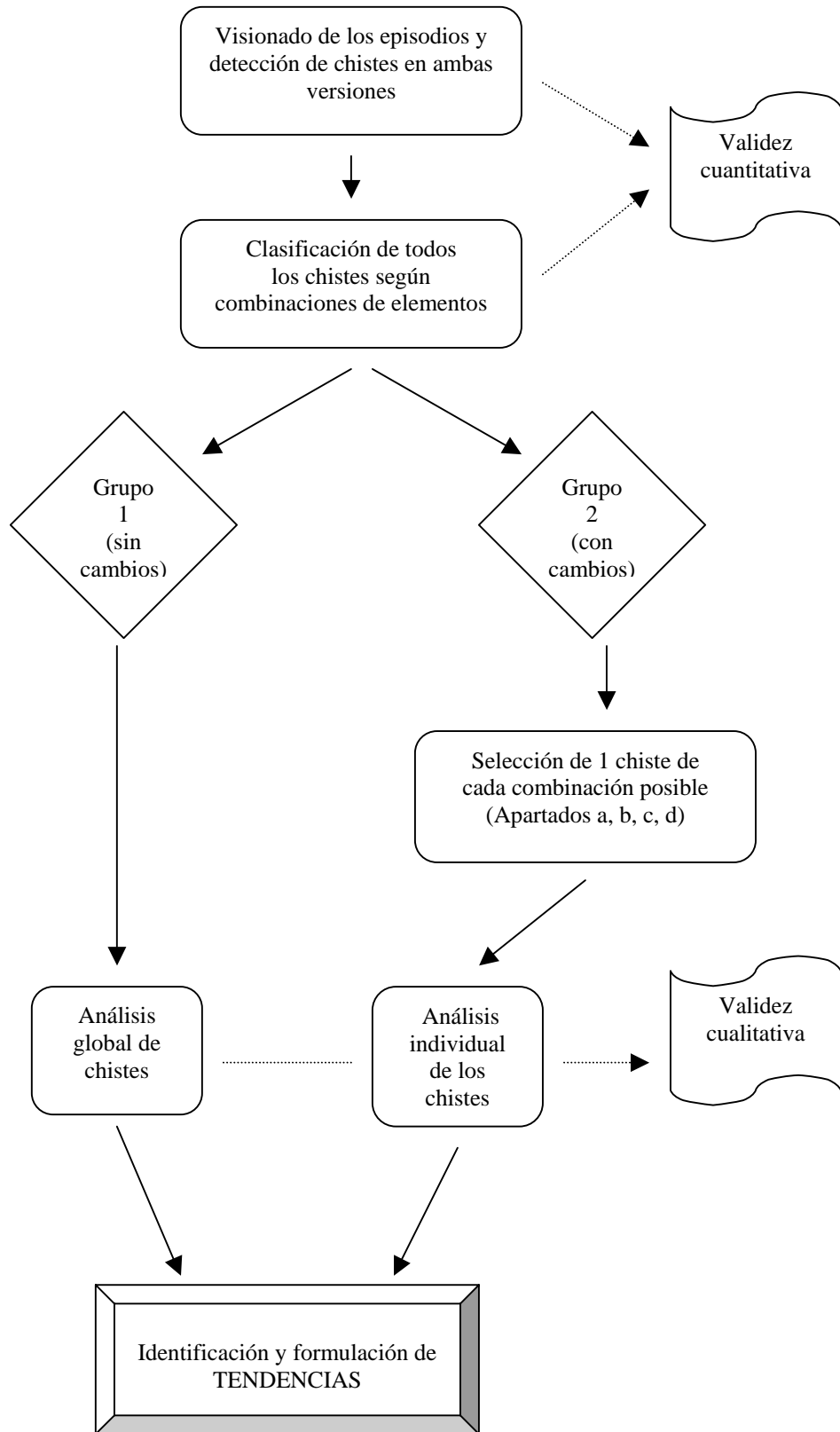


Figura 2. Esquema de la metodología.

### 5.2.5. *Diseño de la ficha de trabajo*

Articularemos nuestro análisis pragmático-intercultural (punto 6.3.3.) mediante el uso de una ficha de trabajo que incluirá los siguientes apartados:

- **Ficha:** número de ficha.
- **Temporada:** número de temporada a la que pertenece el episodio.
- **Episodio:** título del episodio.
- **Número de chiste:** número de chiste según reflejan los listados de chistes por episodios que figuran en el **Anexo 1**.
- **Contextualización:** en los casos en los que no aparezca incluida en el propio chiste, breve nota argumental con objeto de ofrecer al lector que no haya visto el episodio en cuestión algunos datos sobre el hilo argumental que le faciliten la comprensión y contextualización del pasaje.
- **Versión origen (VO):** versión origen del chiste. Respecto a la información de carácter contextual que incluimos en esta casilla con objeto de situar cada chiste en el marco general del argumento del capítulo y de, en definitiva, explicar qué ocurre en cada momento, aparecerá, en la versión origen, bien en cursiva, bien en cursiva y además entre corchetes (cuando se entremezcle con el diálogo). En lo que concierne a la versión meta, hemos optado por no repetir este tipo de información cuando estimemos que no sufre variación alguna con respecto a la ofrecida en la versión origen. Es decir, siempre que aparezca esta información en la versión origen y no en la meta, deberá entenderse que ésta es idéntica en ambas. En caso de producirse alguna variación en la versión meta, lo haremos explícito.
- **Versión meta (VM):** versión traducida del chiste.
- **Cambio de carga:** cambio observado en la combinación de las cargas. Dicho cambio queda reflejado en la relación de los tipos de elementos humorísticos presentes en la versión origen, seguida de la relación de los elementos que conforman la versión meta.
- **Otros casos:** referencia a aquellos episodios y chistes en los que se dé el mismo cambio expuesto en el apartado anterior. Hemos de considerar que el Grupo 2 consta de 101 chistes. Teniendo en cuenta que (1) este análisis pragmático-

intercultural sucede a un análisis global previo, ya de por sí profuso, de la totalidad de estos chistes y que (2) *de los 101 casos se daban un total de 62 combinaciones distintas de cargas humorísticas (lo que supone la coincidencia de varios chistes en ciertas combinaciones) optamos por*, con objeto de no prolongar el estudio de manera innecesaria, *analizar un único chiste de los posibles cuando se produjera una coincidencia de combinación*. Ahora bien, ello no significa que ignoremos los no analizados, y de ahí su presencia en este apartado (episodio y número de chiste según listados de **Anexo 1**). Adicionalmente, el **Anexo 2** recoge el comentario de las referencias culturales e intertextuales más representativas de los chistes que aquí aparecen, así como de los que conforman el Grupo 1.

- **Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen)**: relación de las categorías pragmáticas de análisis que subyacen a la versión origen. Dicho listado muestra el siguiente orden: supuestos existentes, supuestos contextuales y efectos cognitivos<sup>502</sup>.

A cada ficha le sigue un comentario en el que incluiremos nuestra reflexión sobre cuestiones diversas referentes a la solución aportada, como por ejemplo los cambios de carga humorística ocurridos, el juego pragmático en ambas versiones o el papel que haya podido jugar alguna restricción, siempre sin ánimo valorativo sino estrictamente descriptivo.

En la siguiente **Tabla** exponemos el diseño de la ficha de trabajo de la que nos valdremos como herramienta organizadora:

---

<sup>502</sup> Véase el punto **4.3.**, donde nos ocupamos de estos conceptos.

<b>Ficha:</b>	
<b>Temporada:</b>	
<b>Episodio:</b>	
<b>Número de chiste:</b>	
<b>Contextualización:</b>	
<b>VO:</b>	
<b>VM:</b>	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b>	<b>VM:</b>
<b>Otros casos:</b>	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u></li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u></li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u></li> </ul>	

**Tabla 4.** Diseño de la ficha de análisis.

### 5.3. Sobre el corpus

Una vez descrita nuestra metodología de análisis, y antes de pasar al análisis propiamente dicho en el **Capítulo 6**, dedicaremos unos párrafos al corpus que hemos elegido para dicha investigación: *Los Simpson*. En primer lugar expondremos las razones por las que lo hemos seleccionado, para posteriormente enumerar los episodios que lo componen. Finalmente, nos centraremos en la propia serie y la describiremos con objeto de facilitar el entendimiento de nuestros razonamientos y motivaciones.

#### 5.3.1. Justificación del corpus

Como ya se ha apuntado, el objeto de estudio seleccionado es la serie televisiva *Los Simpson*, espacio que en nuestro país se emite doblado al castellano. Teniendo en cuenta los objetivos del trabajo a realizar, tal elección se basa en el alto número de chistes y de situaciones cómicas (la mayoría de carácter cultural y, en no pocas ocasiones, altamente específico) que la serie ofrece. Por otra parte, *Los Simpson* nos muestra un retrato (aunque estereotipado) de una familia estadounidense de clase media-baja que vive inmersa en un contexto diverso y que se relaciona con gentes de variado bagaje, con lo que constituye un producto perfecto para una exploración de índole intercultural. Además, el hecho de que la serie haya sido todo un éxito tanto en Estados Unidos como en España ha contribuido a su elección.

En *Los Simpson* se combina un humor altamente explícito a la vez que profundamente implícito. En ciertos pasajes, el elemento visual se combina con otros elementos lingüísticos o culturales no muy exigentes desde un punto de vista cognitivo con el resultado de una risa fácil por parte del espectador. En otras escenas, sin embargo, el mensaje está enraizado en un elemento cultural tan específico que se hacen necesarios una experiencia y un conocimiento previo del mundo muy concreto para interpretar y apreciar el efecto humorístico en su totalidad. Todo esto nos conduce a creer que se trata, sin duda, de una serie con un enorme potencial para el investigador.

### 5.3.2. Composición del corpus

Con el fin de poder crear un corpus aceptable para los objetivos en cuestión, hemos seleccionado un total de cuatro episodios (véase **Tabla 5**), esencialmente basándonos en un criterio de disponibilidad y de posibilidad de acceso a los mismos en los formatos adecuados para nuestra labor, si bien procurando que pertenecieran a diferentes temporadas. El material del que se ha dispuesto han sido una de serie de cintas VHS y de discos en formato DVD recopilatorios de venta al público, además de una cinta VHS que contiene la grabación casera de la emisión de algún episodio en la cadena Antena 3. Hemos hecho uso tanto de la versión original en inglés como de la versión doblada al español de todos los episodios.

He aquí la tabla detallada con los episodios que componen el corpus:

Título original del episodio (VO)	Título de la versión doblada (VD)	Temporada	Año de primera emisión en EE.UU.	Formato utilizado (VO y VM)
Bart vs. Thanksgiving	Bart en el Día de Acción de Gracias	2	1990	DVD
Cape Feare	El Cabo del Miedo	5	1993	VHS
Threehouse of Horror VII	Especial Halloween VII	8	1996	DVD
Beyond Blunderdome	Más allá de la Cúpula del Fracaso	11	1999	DVD

**Tabla 5.** Episodios que componen el corpus.

Con objeto de facilitar la comprensión de nuestro análisis, incluimos a continuación la sinopsis de los cuatro episodios seleccionados<sup>503</sup>:

- *Bart vs. Thanksgiving*. La familia se dispone a celebrar el Día de Acción de Gracias. Lisa ha preparado un magnífico centro de mesa dedicado a las heroínas de la historia de Estados Unidos. Cuando la familia se reúne en la mesa para cenar, Bart decide apartar el centro para hacerle sitio al pavo. Se produce un forcejeo entre los dos hermanos, como consecuencia del cual el centro, por accidente, cae en el hogar de la chimenea, donde se destruye pasto de las llamas. Homer y Marge castigan sin cenar a Bart y le mandan a su habitación. Poco después, Marge le pide a su hijo que se disculpe ante su hermana, a lo que éste se niega. Sintiendo incomprendido, Bart decide escaparse por la ventana, iniciando así, junto a su perro, una aventura que le conducirá desde la mansión del Sr. Burns hasta un centro de acogida para indigentes. Finalmente, Bart decide regresar a casa y, tras mantener una conversación con Lisa, comprende por fin el daño que le ha causado y se disculpa.
- *Cape Feare*. Bart comienza a recibir unas cartas amenazadoras que el actor secundario Bob le envía desde prisión. Cuando éste obtiene la libertad condicional, los Simpson, con objeto de proteger a Bart, deciden acogerse al programa de protección de testigos. La familia se muda a una casa flotante anclada en el Lago del Terror. Pese a ello, no logran zafarse del peligro, puesto que Bob les sigue, obsesionado con llevar a cabo su malvado plan. Finalmente, la picardía de Bart y el ego de Bob, quien no puede evitar ofrecer una última representación teatral a su víctima, propician que el criminal sea detenido por la policía.
- *Treehouse of Horror VII*. Este episodio se compone de tres historias independientes:
  - *La cosa y yo*: Bart y su hermana comienzan a escuchar unos ruidos provenientes del desván. Poco después se descubre que los ruidos los producía Hugo, el hermano gemelo y siamés de Bart, quien, tras ser separado de su hermano, fue confinado ahí por considerar que era un ser

---

<sup>503</sup> El **Anexo 3** comprende una serie de datos técnicos sobre estos episodios.

- malvado. Al final se descubre que, en realidad, Bart era el gemelo malo y así, mientras que éste es condenado a vivir tras la rejilla de la ventilación y a alimentarse de cabezas de pescado, su monstruoso hermano Hugo suplanta su lugar como miembro de pleno derecho de la familia.
- *El bote de la génesis*: Lisa prepara un experimento para un concurso de ciencia del colegio. Su propósito es demostrar cómo el refresco de cola es capaz de corroer un diente. Un accidente eléctrico genera vida microscópica dentro del recipiente en el que Lisa había colocado el diente y vertido la cola. La joven científica se convierte, sin saberlo, en la diosa de la civilización que, a pasos agigantados, evoluciona en dicho bote. Bart, por el contrario, se transforma en el azote del diminuto mundo. Al final, la tecnología desarrollada por los pequeños habitantes del mini-mundo consigue reducir el tamaño de Lisa y transportarla ante ellos. Mientras Lisa se verá condenada a vivir y regir dentro del recipiente, Bart aprovecha el experimento de su hermana para hacerse con el primer premio de la feria científica de la escuela.
  - *Ciudadano Kang*: Kang y Kodos, dos extraterrestres, abducen al presidente del país, Bill Clinton, y a su rival político, Bob Dole. Tras adoptar su apariencia e identidad, los extraterrestres ponen en marcha su plan para adueñarse del planeta. El objetivo es ganar las elecciones sin importar quien lo haga, dado que, en cualquier caso, se harán con el poder. Homer, quien también había sido abducido por Kang y Kodos, es testigo directo de todo esto. Sin embargo, cuando trata de alertar a la población, nadie le cree. Al final, el plan de los malvados seres tiene éxito, consiguen el poder y esclavizan a los humanos.
  - *Beyond Blunderdome*. Como obsequio por probar un coche eléctrico que Homer, por cierto, destroza, la familia Simpson recibe un par de entradas para asistir al preestreno de la nueva película dirigida por la conocida estrella Mel Gibson. Tras el pase de la película, se solicita al público asistente que exprese en una hoja su opinión sobre la cinta. Homer, celoso de la devoción de su esposa hacia Gibson, critica sin piedad la película. Cuando Gibson revisa las críticas y descubre, entre una multitud de continuos halagos, los feroces reproches de

Homer, decide llamarle para que le asesore a mejorar el filme. De esta manera, la familia viaja a Hollywood, donde Homer y Gibson se centran en rodar de nuevo el final de la película, mientras Marge y los niños hacen turismo por la ciudad. Como consecuencia de los cambios que introducen en la cinta, lo que antes constituía una trama política, se convierte en una cinta de acción innecesariamente violenta y sangrienta. Los ejecutivos de los estudios, perplejos ante el resultado final, deciden impedir que la nueva versión vea la luz. Homer y Gibson deciden robar la cinta, iniciándose con ello una persecución automovilística por las calles de Hollywood. Finalmente, consiguen estrenar su nueva versión, pero, a su pesar, resulta un fracaso.

Sólo nos resta añadir que, para la confección de nuestro corpus, nos hemos ceñido a *Los Simpson* y hemos aplazado para futuros trabajos la posibilidad de ampliarlo con otras series (con el fin de comparar y buscar tendencias comunes). A nuestro entender, esta es una decisión justificada, dado que, desde una perspectiva funcionalista, podemos considerar que el hecho de trabajar con cualquier otra serie supone una variación del encargo de traducción y de todo lo que ello conlleva: posibles cambios de traductores, de cliente, de audiencia meta, de horario de emisión, etc. Ante esta posibilidad, se nos plantean dudas sobre la validez general de las tendencias que detectamos en la traducción de *Los Simpson* y de su aplicabilidad a otras series, ya que estimamos que una tendencia válida para una serie, no necesariamente lo ha de ser para otra (decimos *necesariamente* pese a que sea lo más probable, al menos en términos generales, si nos enmarcamos dentro de un momento histórico-cultural concreto, como puede serlo el actual). Uno de nuestros objetivos es buscar tendencias en la traducción audiovisual del humor en *Los Simpson*. La posible presencia de tales regularidades (o de otras adicionales) en la traducción de otras series (animadas o no) humorísticas es algo que, sin duda, se plantea como una interesante vía de investigación futura.

### **5.3.3. Sobre Los Simpson**

Con el fin de entender mejor la serie objeto de nuestro escrutinio, dedicaremos este punto a su descripción como una comedia de situación, seguida de una reflexión sobre



su presunto carácter satírico y de un repaso a su trayectoria en nuestro país, para luego finalizar con algunos datos referentes a su audiencia.

### 5.3.3.1. Los Simpson: *una comedia de situación*

Según la página web The Simpsons Archive [5 mayo 2004], la primera aparición de la familia creada por Matt Groening en la televisión estadounidense se produjo en formato de cortos de unos 30 segundos de duración en el popular programa *The Tracey Ullman Show* de la cadena Fox<sup>504</sup>. Sin embargo, fue en enero de 1990 cuando, como señala Glynn, *Los Simpson* se estrenaron como una serie semanal en horario de máxima audiencia y cuando, casi de modo instantáneo, se hizo popular entre una amplia variedad de telespectadores. Los miembros de la familia Simpson se convirtieron en superestrellas multimedia (Glynn, 1996: 61). Desde entonces, la serie ha sido aclamada tanto por la crítica como por la audiencia como uno de los retratos más hilarantes de la familia estadounidense y ha recibido, junto a otros en categorías inferiores, varios premios Emmy como mejor programa animado de una hora o menos de duración (en concreto, esto ha ocurrido en las ediciones de los años 1990, 1991, 1995, 1997, 1998, 2000, 2001 y 2003<sup>505</sup>).

Según la citada página web, el éxito de *Los Simpson* ha atraído la atención de numerosos nombres famosos que han querido aparecer en la serie como voces y personajes invitados. Algunas de las voces de estas celebridades son las de Paul McCartney, Bob Hope, Elizabeth Taylor, Michelle Pfeiffer, Winona Ryder, Johnny Carson, Danny DeVito, Glenn Close, Bette Midler y The Smashing Pumpkins. De hecho, parece ser una tendencia que aún perdura, puesto que en la decimocuarta temporada (que Antena 3 comenzó a emitir a finales de enero de 2004), la serie incluye las voces de estrellas del rock como Mick Jagger, Keith Richards, Lenny Kravitz, Tom Petty, Elvis Costello y Brian Setzer. Además, Springfield recibirá la visita de Elliot

---

<sup>504</sup> Programa de variedades conducido por la popular cómica británica y que la cadena Fox mantuvo en antena desde 1987 a 1990.

<sup>505</sup> Según datos de la página web de la Academy of Television, Arts, and Sciences [4 mayo 2004]. Adicionalmente, y según informa la edición electrónica de El Mundo [4 diciembre 2003], la serie ha obtenido también otros premios como un Peabody Award, dieciséis Annie's, tres Génesis, ocho International Monitor's y cinco Environmental Media, sin olvidar la estrella del Boulevard de la Fama de Hollywood. Por otro lado, cabe también destacar su inclusión en el *Libro Guinness de los Records* como la serie de animación que durante más tiempo se ha emitido en horario de máxima audiencia.

Gould, Marisa Tomei, Little Richard y el dúo formado por Adam West y Burt Ward [El Mundo, 4 diciembre 2003]<sup>506</sup>.

La familia Simpson vive en la ciudad de Springfield. El creador de la serie eligió este gentilicio por tratarse del nombre de población que más se repite en Estados Unidos. La familia se compone de cinco miembros: Homer, el padre, quien raramente da buenos consejos o hace lo correcto; Marge, una devota esposa y madre que trata de que la paz prevalezca en el hogar; Bart, quien con tan sólo diez años constituye el epítome del hijo criado en una familia desestructurada; su hermana Lisa, de ocho años, una inteligente niña a quien le apasiona tocar el saxofón, su vía de escape; y, por último, Maggie, el bebé de la familia, la cual jamás pronuncia una sola palabra y vive aferrada a su chupete<sup>507</sup>.

Pese a que *Los Simpson* es una serie de dibujos animados, creemos poder considerarla una comedia de situación dado que hace gala de muchas de las características (tanto de forma como de contenido) de las comedias interpretadas por actores humanos. En el punto 1.3.3.3., nos hacíamos eco de la clasificación de géneros habitualmente doblados en España que propone Agost (1999). En dicha taxonomía encontrábamos las comedias de situación dentro de los géneros dramáticos, y la autora se refería a ellas como series de veinte minutos de duración caracterizadas por ser, en su mayoría, reflejo de una sociedad en particular, por su componente humorístico y por una gran presencia de referencias culturales e intertextuales. Este es un perfil en el que *Los Simpson* innegablemente encaja.

Consideramos, pues, esta serie como una comedia de situación. Pero, ¿qué tipo de comedia? Las comedias de situación pueden variar en su naturaleza. Según Henry (1994: 89), la comedia de situación familiar y tradicional creó el mito de la familia feliz. Siguiendo al autor, estas comedias ilustraban la familia patriarcal de clase media en la que la figura del padre se nos presentaba como superior, poseedora de mayor sabiduría y más correcta que la de su mujer e hijos. Este tipo de comedia, continúa el autor, dominó la escena en los años cincuenta y sesenta. La década de los setenta fue testigo del surgimiento y éxito de un tipo diferente de programa conocido como comedia de situación de la clase trabajadora (*blue-collar sitcom type*). En los ochenta, sin embargo,

---

<sup>506</sup> El hecho de que tantas celebridades deseen aparecer en la serie y presten sus voces refuerza la tesis que defendemos en el punto 5.3.3.2 respecto al contraste entre la pretendida rebeldía de la serie y su faceta más comercial.

<sup>507</sup> El **Anexo 4** incluye una lista con algunos datos sobre todos los personajes que aparecen en los cuatro episodios que sometemos a análisis.

se produjo una vuelta a la comedia de situación familiar y tradicional de clase media, una tendencia en concordancia con la conservadora época Reagan. La década de los noventa contempló el regreso de la comedia de situación de la familia de clase trabajadora, la cual, a nuestro modo de ver, parece mantenerse en los albores del nuevo siglo.

La principal diferencia entre la comedia de situación tradicional y la comedia de situación de la clase trabajadora radica en que, si bien la primera expresa un ideal cultural desasociado de diversos modos del mundo real, la segunda incorpora en la historia problemas mucho más propios de dicho mundo (Henry, 1994: 88-89).

*Los Simpson*, pese a hacer uso del núcleo familiar tradicional, deconstruye el mito de la familia feliz y perfecta (Henry, 1994: 89, 92). Pertenece, como Henry sugiere, al tipo de comedia de situación de la clase trabajadora. Según el autor, este tipo de comedia permite una identificación con unos personajes más reales y con unas vidas más cercanas a las de los telespectadores porque representan las realidades de la vida contemporánea de un modo más preciso (1994: 87-88). Sin embargo, en el caso de *Los Simpson*, esto no significa que el humor del que se hace uso muestre un tinte chabacano, sino que, como se verá más adelante, es un humor a menudo difícil de captar, haciéndose necesario cierto conocimiento previo para percibir la sutileza de algunos chistes. Estos datos sugieren una audiencia culta capaz de reconocer las numerosas finas y perspicaces referencias culturales a las que la serie alude con frecuencia. Esta característica influye, junto a otros aspectos, en el tipo de audiencia que la serie posee, como explicaremos en el punto 5.3.3.4.

Es interesante la reflexión de Fuentes (2000: 48) sobre las comedias de situación. El autor argumenta que estas comedias tienen éxito en sus países de origen porque el telespectador se identifica de forma clara e inmediata con el referente cultural al que se expone. Añade que esa marcación cultural, ya sea en forma de apariencia social, de identificación nacional o de marcación institucional, supone un grado de complejidad añadido para el traductor, si bien constituye a la vez un vehículo de transmisión de las referencias de la comunidad origen hacia la meta. Coincidimos con el autor en esta reflexión, aunque nos parece que hay que matizar que, dentro de una misma cultura o incluso comunidad, no todos sus individuos se sentirán necesariamente identificados con una determinada serie. Pensemos, por ejemplo, en las muchas comedias hechas por y para la comunidad afroamericana (o, mejor, afroestadounidense) que emite la cadena

de televisión UPN. Se trata de programas con una significativa carga de referencias culturales que sólo los individuos pertenecientes o próximos a dicha comunidad son capaces de apreciar (y no necesariamente nos referimos al hecho de ser afroestadounidense, sino al de poseer los esquemas de conocimiento específicos que esta comunidad genera como rasgo distintivo frente a otras). Aquellos que no estén en posesión de determinados esquemas de conocimiento no encontrarán sentido a muchos de los chistes que estas series contienen. Tampoco podemos olvidar el factor subjetivo, el cual puede provocar que, pese a formar parte de esa comunidad, un individuo no encuentre gracioso un chiste bien porque no sea de su gusto, bien porque desconoce la referencia<sup>508</sup>. Esto es sólo un ejemplo, pero podemos extrapolar el argumento a cualquier telecomedia que base su carga humorística, al menos en parte, en una serie de referencias más o menos específicas dentro de una determinada comunidad (pensemos, por ejemplo, en las series basadas en el humor judío). Todo esto es trasladable al contexto internacional con un matiz importante: la mayor desventaja (por razones obvias) de un público extranjero ante estas series, si bien las reacciones ante las referencias desconocidas o poco familiares serán similares. En estos casos, como bien señala Fuentes, se producirá una mayor o menor pérdida de contenido y de carga de identificación cultural.

*Los Simpson* constituye un caso peculiar, aunque no único. Henry argumenta que la serie es una sátira cuyo propósito principal es criticar a la sociedad estadounidense (1994: 92). Esta sátira, prosigue el autor, resulta muy efectiva porque se basa en realidades de hoy en día (1994: 96). En el próximo punto reflexionaremos sobre cuánto hay de real en esta presunta sátira<sup>509</sup>.

### 5.3.3.2. *Los Simpson como sátira social; dos caras de una misma moneda*

Un análisis superficial de *Los Simpson* pondría probablemente de manifiesto muchos elementos que podrían conducir a la conclusión de que el programa ataca el sistema político, económico y social estadounidense por medio de su crítica y cuestionamiento. Según Neumann, *Los Simpson* fomenta cualidades tales como la

<sup>508</sup> Esta posibilidad ya se contempla en Fuentes (2000) o en Martínez Sierra (2001).

<sup>509</sup> Decimos *sátira* en el sentido de “**1.** f. Composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a alguien o algo” o “**2.** f. Discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a este mismo fin”, acepciones que recoge el Diccionario de la Real Academia Española [4 mayo 2004].

inmoralidad, la agresión o la falta de respeto a la autoridad. La autora habla de las consecuencias sociales de la ficción, y manifiesta que hay ficción que alienta la falta de respeto a una autoridad que está aceptada socialmente y legitimada políticamente (1996: 25). La cuestión es a qué autoridad aceptada y legitimada se refiere. Nos parece razonablemente obvio asumir que se refiere a las instancias de poder mayoritarias y al sistema democrático y capitalista de Estados Unidos.

Encontramos un ejemplo de esta aparente falta de respeto hacia la autoridad en el episodio *Two Bad Neighbors*. El que fuera presidente de Estados Unidos, George Bush (padre), y su esposa Barbara se mudan a la casa que hay justo enfrente del hogar de la familia Simpson, algo ya de por sí insólito, si tenemos en cuenta que no parece corriente que el personaje que en su momento liderara el país más poderoso del mundo fije su hogar en un barrio de clase media-baja. La relación entre George y Homer resulta un desastre, hasta el punto de que los dos acaban envueltos en una pelea en el interior de una cloaca. Otro ejemplo lo encontramos en el episodio *Duffless*. Aquí, la policía somete a Homer a un control de alcoholemia por sospechar que estaba conduciendo bajo los efectos del alcohol. Vemos a unos oficiales de policía un tanto bobalicones que se convencen de que Homer no está ebrio simplemente porque éste consigue cantar una canción infantil.

Otro aspecto de este presumible lado satírico de *Los Simpson* es que, como Neumann asegura, es el único *show* estadounidense capaz de mofarse del fundamentalismo cristiano y salir indemne (el personaje de Ned Flanders, cuyo desmesurado credo cristiano le lleva en ocasiones a situaciones absurdas, ilustra este punto). Por otra parte, la serie también consigue desprestigiar a algunas vacas sagradas de lo políticamente correcto (1996: 28). La figura de Bart, añade la autora, encarna una parodia de muchas de las nociones del decoro que se usan en su sociedad para regular la conducta juvenil, y supone una crítica satírica de la autoridad adulta (1996: 62). Además, en opinión de Neumann (1996: 64), este personaje también parodia y critica la autoridad blanca y su sistema educativo.

En *Two Bad Neighbors* Bart se dirige a George Bush por su nombre de pila. Bush le dice a Bart que, en su época, los niños no se dirigían a los mayores por el nombre de pila. La réplica de Bart es dar la bienvenida a Bush al siglo XX y llamarle de nuevo *George*. En *Duffless* encontramos otro ejemplo de la personalidad rebelde de Bart

cuando éste no puede evitar arrojar un enorme tomate al trasero del director de su escuela, lo que provoca la risa de sus compañeros.

Es posible detectar otras muestras de sátira social en estos dos episodios. Por ejemplo, en *Two Bad Neighbors* se ridiculiza la tan estadounidense tradición de los mercadillos de objetos usados (los conocidos como *flea-markets*). En *Duffless*, por otro lado, Bart y Lisa llegan a la conclusión de que los atletas profesionales hacen uso de esteroides y anabolizantes para alcanzar cotas de rendimiento máximo. En este mismo episodio, Marge le pregunta a Homer si alguna vez bebe estando solo, a lo que Homer responde si el Señor cuenta como una persona.

La lista de ejemplos podría continuar. Sin embargo, dicha lista de supuestos casos de crítica satírica no refleja, según lo vemos, el fondo del asunto. Un análisis más profundo de *Los Simpson* puede hacernos llegar a conclusiones diferentes o más matizadas. Henry dice que una comedia de situación es un producto corporativo y un vehículo para acercar los consumidores a los anunciantes en el mercado (1994: 89). El autor, en una línea que reproducimos por su agudeza, también dice que “*The Simpsons* is involved in the production of every ‘culture’ it satirizes: it is at once a hilarious situation comedy, a biting social commentary, and a monumental merchandising phenomenon” (1994: 86). Así, la serie parece participar en un juego ambiguo. Es, de forma simultánea, cómplice de, y crítica con, su papel en la producción de la cultura popular (Henry, 1994: 91).

Tras la cortina de sátira social de *Los Simpson*, existe un inmenso negocio que funciona según las reglas del sistema capitalista. Como Kippen afirma, “animation is now precious territory, where a junior story editor can make more than \$100,000 a year”. La serie es, según el autor, un éxito comercial moderno en el que existe una presión para producir risas y cuyos personajes se han convertido en estrellas (1999: 66). Según vemos en la página web Actualidad Simpson en España<sup>510</sup> [5 mayo 2001], el mercado de productos relativos al programa (por ejemplo, bolsas de snack, puzzles, gorras de béisbol, calcetines, camisetas, toallas de playa, juguetes, CDs o vídeos) ya ha generado más de 1.100 millones de euros desde el primer episodio de la serie.

El control de los personajes está, dice Kippen, en las manos de los guionistas (1999: 66). El corazón de estos escritores está, según Neumann, “in the politically-correct, multicultural place” (1996: 28). La autora también señala que “the poor working stiffs,

---

<sup>510</sup> La página, a su vez, recoge los datos del periódico Expansión (18 noviembre 2000).

the worryingly disaffected white males [...] seem most susceptible to the racist, nationalist and anti-government paranoias”, y continúa diciendo que, sin embargo, Homer evita en buena parte esas paranoias porque los guionistas de *Los Simpson* quieren que así sea. La figura de Marge es también significativa a este respecto, ya que modela una sociedad más cohesiva (1996: 28).

Según Mike Scully, productor ejecutivo de la serie, “We try to go against the tide” and “we don’t apologize; we try to offend everyone, but not in a mean-spirited way”. Scully también expresa que una de las características necesarias para escribir para *Los Simpson* es la de mostrar “a healthy disrespect for everything this country holds dear”, aunque también reconoce la importancia de encontrar el límite satírico correcto (en Kippen, 1999: 67-68).

En la superficie, *Los Simpson* parece ser un programa que se esfuerza por desafiar el sistema estadounidense. Sin embargo, palabras como *políticamente correcto*, *sociedad cohesiva*, *sin mala intención* o *el límite satírico correcto* parecen sugerir una realidad bastante diferente. Podemos cuestionar cada una de estas afirmaciones y ver lo que sugieren: ¿políticamente correcto según quién?, ¿qué tipo de sociedad se pretende que sea cohesiva?, ¿según qué valores es o no un espíritu malicioso? o ¿quién decide cuál es el límite satírico correcto?

Las respuestas a estas preguntas nos encaminan hacia una misma realidad: *Los Simpson* se tambalea entre aquello sobre lo que se mofa y aquello que al mismo tiempo reproduce<sup>511</sup>. La autoridad que *Los Simpson* critica es la misma que decide qué es políticamente correcto o incorrecto. Es el sistema social del que la serie se burla el mismo que juzga lo que es malicioso o irrespetuoso y el que marca dónde está el límite de la sátira. El mismo sistema que ataca es el que hace posible que el *show* sea un negocio tan lucrativo. En definitiva, *Los Simpson* reproduce el mismo sistema que satiriza<sup>512</sup>.

No olvidemos que la serie supone, como ya hemos expuesto, un fenómeno de comercialización (*merchandising*) que pone a disposición de los consumidores un

---

<sup>511</sup> En un trabajo inédito (“Using Bourdieu to Approach the Concept of Television as an Instrument of Social Reproduction in the U.S. The Paradox of *The Simpsons*”, Martínez Sierra, 2000) aplicamos el modelo de la reproducción del poder cultural y social de Bourdieu al análisis del papel de la televisión estadounidense en general y de *The Simpsons* en particular. Para profundizar más en el modelo del autor véase, por ejemplo, Bourdieu y Passeron (1977), Mahar *et al.* (1990a) o Moi (1991).

<sup>512</sup> En este sentido, planteamos ciertas objeciones a afirmaciones como las de Lorenzo *et al.* (2003) cuando dicen que el principal objetivo de la serie es criticar la sociedad estadounidense en todos sus niveles. Como hemos explicado, esta cuestión es susceptible, a nuestro entender, de una doble lectura.

tremendo número de objetos. Es un negocio muy suculento que se rige por las reglas del sistema capitalista para tener éxito y aumentar los beneficios. El programa se muestra competitivo para ser el mejor y atraer la máxima audiencia posible no sólo en Estados Unidos, sino también en otros muchos países en los que la serie ha sido igualmente un éxito. De nuevo, su doble cara se hace aparente, puesto que el programa reproduce el mismo sistema económico que critica. *Los Simpson*, al igual que el sistema capitalista, se globaliza.

### 5.3.3.3. Los Simpson en España

#### *Sobre su emisión*

Según la página web Actualidad Simpson en España [5 mayo 2004], *Los Simpson* se emitieron por primera vez en España el 20 de enero de 1991, un año después de la aparición del programa en Estados Unidos. El título del episodio fue *La baby sitter ataca de nuevo (Some Enchanted Evening)*, y fue emitido como un estreno especial en horario de máxima audiencia en La Primera de Radio Televisión Española (RTVE). Sin embargo, desde un principio se pensó televisar *Los Simpson* en La 2 de RTVE. La cadena estatal decidió emitir este primer episodio en La Primera por su mayor nivel de audiencia, para así hacer llegar el estreno al mayor número posible de telespectadores.

Sufriendo numerosos cambios de horario, la serie se emitió en La 2 durante un periodo de tres años. *Los Simpson* obtuvo un gran éxito de crítica y público. La 2 incluso llegó a emitir algunos de los cortos que inicialmente se habían producido para aparecer en *The Tracey Ullman Show* en Estados Unidos.

En 1994, La 2 dejó de emitir *Los Simpson*. La serie pasó a formar parte de la programación de Antena 3, cadena en la que el programa se ha televisado hasta ahora<sup>513</sup>. Los cambios de horario de emisión han sido también numerosos en esta cadena, si bien en los últimos tiempos parece haberse afianzado la tendencia a emitir la reposición de dos episodios de lunes a domingo a las 14:00 y 14:30 horas, respectivamente. Por otra parte, como ya se ha apuntado, Antena 3 comenzó a emitir los episodios de la temporada 14 (la penúltima producida hasta el momento y la última que ha llegado a

---

<sup>513</sup> De hecho, según informa El Mundo [4 diciembre 2003], la cadena ha alcanzado un acuerdo con Twentieth Century Fox y ha obtenido en exclusiva la emisión en España de todos los nuevos episodios de *Los Simpson* mientras la serie se siga realizando.



España) a finales de enero de 2004, siendo los sábados a las 21:30 horas el horario elegido, el cual, posteriormente, se ampliaría con una emisión adicional en la misma franja horaria de los domingos. No podemos tampoco ignorar que, desde que empezara su andadura por nuestro país en junio de 2001, el canal Fox España ha emitido también la serie, haciéndolo en la actualidad en el siguiente horario: de lunes a viernes a las 15:00, 21:09, 21:34 y 23:39 horas, y sábados y domingos a las 15:00, 21:00 y 23:55 horas<sup>514</sup>.

### *Sobre su doblaje*

Como sabemos, la serie se somete a un proceso de doblaje para ser emitida en nuestro país. Según Simpsons en español [24 noviembre 2000], Estudios Abaira, sita en Madrid, es la empresa encargada de llevar a cabo el doblaje de la serie. Este doblaje se hace especialmente para España (es decir, en castellano) ya que otros países hispanohablantes, como Argentina o Méjico, realizan sus propios doblajes. Abaira mantiene en lo posible el nombre original de los personajes. Desde sus principios, el equipo de actores y actrices que doblan la serie no ha variado de manera sustancial<sup>515</sup>, lo que le ha otorgado cierta continuidad y credibilidad al programa<sup>516</sup> (la **Tabla 6** muestra una relación de parte de los personajes y de los actores y actrices que han intervenido e intervienen en su doblaje). En agosto de 2000, la cadena Twentieth Century Fox reconoció el doblaje de la serie en España como el mejor de Europa [ABC, 21 agosto 2000].

---

<sup>514</sup> Los datos sobre los horarios de emisión de la serie en Antena 3 y en Canal Fox España corresponden a la semana del 19 al 25 de mayo de 2004. Por otro lado, destacamos que el Canal Fox España ofrece la posibilidad de disfrutar la serie en versión original subtitulada (en castellano), opción disponible a través del descodificador digital.

<sup>515</sup> Hay que mencionar el cambio significativo que supuso la desaparición de Carlos Revilla en 2000, encargado de dar vida con su voz al personaje de Homer Simpson, entre otros, y quien, además, había ejercido hasta la fecha las funciones de director del doblaje de la serie.

<sup>516</sup> Si bien, y como sugeríamos en la nota 515, el cambio de voz de Homer (uno de los personajes principales) ha tenido, bajo nuestro criterio, un efecto negativo en la credibilidad del programa. En el punto 1.3.3.1. tratábamos la cuestión del componente de *credibilidad* del doblaje.

<p><b>Director(a) de doblaje:</b>                  Carlos Revilla (temporada 1-11) y Ana María Simón (temporada 12 en adelante)</p>
<p><b>Personajes principales y sus voces:</b>  <u>Homer</u>: Carlos Revilla (temporadas 1-11) y Carlos Isbert (temporada 12 en adelante)  <u>Marge</u>: Amparo Soto (temporadas 1-3), Begoña Hernando (temporadas 4-5) y Margarita de Francia (temporada 6 en adelante)  <u>Bart</u>: Sara Vivas  <u>Lisa</u>: Isacha Mengíbar</p>
<p><b>Otros actores / actrices y sus personajes:</b>                  Margarita de Francia: <u>Patty</u> y <u>Selma</u>                  Eva Díez: <u>Milhouse</u>                  David García: <u>Kent Brockman</u>, <u>Dr. Hibbert</u>, <u>Troy McClure</u>, <u>Lionel Hutz</u>, <u>Snake</u>, <u>dependiente de la tienda de cómics</u> y <u>Capitán McCallister</u>                  Luis Marín: <u>Willie</u>, <u>Jasper</u> y <u>Barney</u>                  Juan Perucho: <u>Moe</u> y <u>Jefe Wiggum</u>                  Carlos del Pino: <u>Quimby</u> y <u>Ned Flanders</u>                  José Padilla: <u>Director Skinner</u>                  Celia Ballester: <u>Doris</u>, <u>Edna Krabappel</u> y <u>Kearney</u>                  Roberto Cuenca: <u>Inspector Chalmers</u>                  Abraham Aguilar: <u>Krusty</u> y <u>Lenny</u>                  Alejandro Saudinós: <u>Jimbo</u>                  Claudio Serrano: <u>Otto</u>                  Chelo Vivares: <u>Nelson</u>, <u>Ralph</u>, <u>Martin</u> y <u>Todd</u>                  Laura Palacios: <u>Maude</u> y <u>Dolph</u>                  Juan Arroyo: <u>Lou</u>, <u>Carl</u> y <u>reverendo Lovejoy</u>                  Antonio Esquivias: <u>Mel</u>                  Pedro Sempson: <u>Sr. Burns</u> (temporadas 1-11)                  Javier Franquelo: <u>Sr. Burns</u> (temporada 12 en adelante)                  Ángel Ejido: <u>Abrahan Simpson</u> y <u>Smithers</u> (temporadas 1-10)                  Julio Sanchidrián: <u>Abraham Simpson</u> (temporada 11 en adelante)                  Javier García: <u>Smithers</u> (temporada 11 en adelante), <u>Frink</u> y <u>Apu</u></p>

**Tabla 6.** Relación de parte de los personajes de *Los Simpson* y de los actores y actrices que han intervenido e intervienen en su doblaje desde la temporada 1 a la 13<sup>517</sup>.

#### 5.3.3.4. La audiencia de Los Simpson

Según la página web The Detroit News [2 mayo 2001], *Los Simpson* se puede ver actualmente en más de setenta países. Es el programa de animación que durante más tiempo se ha emitido en horario de máxima audiencia en Estados Unidos (recordemos el Record Guinness logrado). En la actualidad, en Estados Unidos los nuevos episodios se emiten en la Cadena Fox los domingos a las 20:00 horas (hora de la costa este), según podemos comprobar en la página oficial de la serie [The Simpsons, 3 mayo 2004]. En 1999, por ejemplo, una media de 13,6 millones de personas vieron el programa cada

<sup>517</sup> Fuente: Estudios Abaira.

semana. Respecto al tipo de audiencia en Estados Unidos, The Detroit News [2 mayo 2001] afirma que, además de ser el tercer programa de televisión más popular entre los adolescentes, figura entre las quince series televisivas más vistas por adultos entre 18 y 49 años. Otra página web, The Simpsons Folder [26 febrero 2001], ofrece datos similares. Según esta página, 14,4 millones de personas vieron semanalmente la serie durante la temporada 1999-2000. Esta página también nos informa de que, según Fox Network and Nielsen Media Research, otros 4 millones de telespectadores vieron cada semana las reposiciones de los episodios ya emitidos. The Simpsons Folder también indica que *Los Simpson* funciona mejor entre varones con edades comprendidas entre los 18 y los 49 años.

Parece claro que, en Estados Unidos, los adultos son los que principalmente siguen la serie. Según The Simpsons Folder [26 febrero 2001], nunca se concibió el programa buscando una audiencia infantil. Tal y como ya se apuntó anteriormente, la serie apareció por primera vez en el aire en *The Tracey Ullman Show*, uno de cuyos creadores era James L. Brooks, conocido por otros espacios como *Taxi*, *Cheers*, *Broadcast News*, o *As Good as It Gets*, programas que no estaban destinados al público infantil. Además, antes de *Los Simpson*, Matt Groening, su creador, elaboró el cómic semanal *Life in Hell*, cuyo contenido sobre sexo y drogas no lo hacían especialmente apropiado para la audiencia infantil.

Con respecto a la pregunta de por qué razón la audiencia de *Los Simpson* en Estados Unidos está principalmente compuesta por adultos, la página web ACTV Serious Cartoons [2 mayo 2001] sugiere algunas explicaciones que incluimos por considerarlas válidas. El programa, pese a que preserva numerosos elementos propios de cualquier serie de dibujos animados para niños, no deja de ser una (aparente) *sátira* social y política, tal y como antes se ha mencionado (y cuestionado). La serie realiza comentarios sarcásticos sobre asuntos políticos o sobre el estado actual del país. El uso de la comedia para tratar temas de adultos no es nuevo<sup>518</sup>. Es el medio elegido, unos dibujos animados, lo que resulta, de algún modo, sorprendente.

Pasemos ahora a considerar qué tipo de audiencia tiene el *show* en España<sup>519</sup>. La página web Actualidad Simpson en España [5 mayo 2001] facilita la siguiente **Tabla**, la cual muestra los resultados de un estudio de la audiencia de un episodio repetido<sup>520</sup>:

---

<sup>518</sup> Véase, por ejemplo, Zabalbeascoa (2000b).

<sup>519</sup> Gambier (2000) comenta que todavía no se han estudiado convenientemente los problemas de traducción derivados de las distintas edades de las audiencias, menos aún en el caso de aquellos textos

Episodio: *Homer the Clown*.

Fecha de emisión: 02/03/2000.

Audiencia del episodio: 3.084.000 telespectadores.

Lectura de la tabla:

- Columna de la izquierda: número de personas estudiadas en cada sector.
- Columna central:
  - Fila superior: sexo.
  - Fila central: edad (en años).
  - Fila inferior: clase social.
- Columna de la derecha: porcentaje de telespectadores en cada sector que vieron *Los Simpson*.

18859	HOMBRE	26.8
19775	MUJER	23.9
2499	de 4 a 9	66.1
1391	de 10 a 12	71.8
1637	de 13 a 15	60.4
5983	de 16 a 24	40.2
3272	de 25 a 29	28.2
3193	de 30 a 34	31.0
5555	de 35 a 44	28.4
4682	de 45 a 54	20.7
4167	de 55 a 64	10.2
6254	+ de 64	8.8
2405	Alta	34.7
6230	Media/alta	32.0
15931	Media	27.8
9667	Media/baja	22.4
4400	Baja	14.6

**Tabla 7.** Estudio de la audiencia de un episodio repetido de *Los Simpson* en España.

dirigidos a una audiencia mixta (adultos y niños, como en cierta manera ocurre con *Los Simpson* en nuestro país)

<sup>520</sup> Esta página web recoge a su vez estos datos de los estudios realizados por el Grupo Corporación Multimedia.

Estos resultados sugieren que el tipo de audiencia varía en España. Los niños de entre 4 y 12 años constituyen el grupo más numeroso. De hecho, un enorme número de telespectadores tienen menos de 15 años. Aún así, la serie también parece gustar a un número notable de adolescentes, e incluso de personas más adultas (de 25 a 44 años), y es a partir de los 45 años cuando la serie empieza a perder seguidores de forma progresiva. Por otro lado, es también significativo que cuanto más alta es la clase social, más telespectadores siguen la serie. En cuanto a la distribución por género, no se observan diferencias considerables.

Distintas fuentes aportan explicaciones complementarias a este fenómeno. En el punto 3.3.3.2. ya explicábamos la teoría de los *topos* de Zabalbeascoa, que, en el caso de *Los Simpson*, se materializaría en forma de topos blancos con numerosas motas negras en la versión origen (tipo d: género infantil – color blanco – con la inclusión de algunos elementos sólo para adultos – color negro; véase Zabalbeascoa, 2000b: 30), mientras que en la meta nos encontraríamos con topos también blancos pero con un número sensiblemente reducido de motas negras.

En ese mismo punto veíamos igualmente como Lorenzo *et al.* (2003: 288-289) reconocían también el doble público que la serie atrae, dado que a un formato tradicionalmente infantil (dibujos animados) se le acompaña de un hábil uso de recursos como la ambigüedad o la polisemia, que despiertan el interés de los adultos<sup>521</sup>. La lectura que hacemos sobre este particular es que, mientras que en la versión origen, efectivamente, abundan los recursos que estimulan a la audiencia adulta, ello no ocurre en la versión meta donde, como veremos, muchas de las referencias y juegos que propician tales recursos simplemente no son posibles por el desconocimiento de los mismos, pasando así a dominar la escena recursos más propios, quizá, de un público más joven, como, por ejemplo, referencias accesibles o juegos visuales, paralingüísticos y sonoros.

No podemos tampoco ignorar que toda una serie de problemas cotidianos de la sociedad estadounidense impregnan las tramas de los episodios, facilitando así que la audiencia origen más adulta, a quienes, por otra parte, se les ofrece una (supuesta) sátira de su propio sistema social, se sienta identificada con los mismos y con los personajes (recordemos que se trata de una comedia de situación de la clase trabajadora; véase

---

<sup>521</sup> Concretamente, las autoras (2003: 288) expresan que “*The Simpsons* is open to different readings by different sections of the audience”.

punto 5.3.3.1.). Esto es algo que quizá no ocurre de manera tan directa en el contexto meta.

Una última razón reside, claramente, en el propio tipo de humor presente en la serie. Según recoge The Digital Collegian [2 mayo 2001], una de las principales características del programa es la rápida sucesión de chistes cortos (*one-liners*) más o menos relacionados con el argumento, como se puede comprobar en el **Anexo 1**. Los chistes se suceden de manera vertiginosa, y ello puede dificultar su seguimiento y comprensión, haciéndose incluso necesario en ocasiones un segundo (o tercer, o cuarto...) visionado del episodio con objeto de ir captando nuevos chistes que habían pasado desapercibidos (algo que tiene claras implicaciones en el trabajo del traductor). Esta es la situación en la versión origen, un escenario en el que los adultos, por razones obvias (su mayor capacidad cognitiva, por no hablar de su más amplio bagaje cultural y experiencia inter-textual), parten con ventaja frente a los infantes. No contemplamos, sin embargo, una situación idéntica en el caso de la audiencia meta. Como quedará patente en el **Capítulo 6**, pese a un alto porcentaje de chistes que logran mantener su carga humorística, existe un grupo (inferior pero significativo) de chistes que sufren una pérdida de carga humorística (total o parcial), muchas veces propiciada, por ejemplo, por el no-funcionamiento en el contexto meta de ciertas referencias más propias del origen. Los adultos de la versión origen disfrutaban de una mayor recompensa pragmática a sus esfuerzos, mientras que el beneficio que el público infantil obtiene será menor (o nulo) ante las referencias más sutiles o específicas. Es en este segundo escenario en el que se puede encontrar el público adulto meta ante las referencias que desconoce, mientras que, por otra parte, el humor restante quizá no le suponga desafío pragmático alguno y, por consiguiente, se produzcan unas recompensas pragmáticas nimias, razones por las que tal vez se disipe su interés. En cualquier caso, esto último se limita a ser una hipótesis que aventuramos, para cuya constatación sería necesario un análisis más exhaustivo sobre el particular.

Finalizaremos este punto viendo que, en España, y en lo que respecta a la audiencia de la serie, las cifras no son nada negativas, según se observa en la siguiente **Tabla**:

Número de episodios emitidos:	63 episodios
Media del mes por número de espectadores:	2.550.209 espectadores
Media del mes por cuota de pantalla ( <i>share</i> ):	26.21 %
Episodio más visto ( <i>espectadores</i> ):	El cometa de Bart (3.403.000 <i>espectadores</i> )
Episodio más visto ( <i>share</i> ):	Lisa sobre hielo (31.6%)

**Tabla 8.** Audiencia de los episodios emitidos en Antena 3 durante mayo de 2003<sup>522</sup>.

#### 5.4. Coda

En este capítulo hemos fundamentado el análisis que incluye el capítulo siguiente. Nos hemos ocupado de explicar de qué modo, por qué razones y con qué objetivos llevamos a cabo dicho análisis, así como de las hipótesis de las que partimos (puntos 5.2.1., 5.2.2., 5.2.3., 5.2.4. y 5.2.5.) Como se ha explicado, fundamentalmente pretendemos elaborar una metodología descriptiva de análisis que nos permita estudiar el humor e identificar tendencias en su traducción. Del mismo modo, hemos centrado nuestra atención en el corpus que hemos seleccionado para llevar a cabo dicha investigación, tratando diferentes cuestiones sobre el mismo, como la justificación de su elección y su composición (puntos 5.3.1. y 5.3.2.). Hemos dedicado la recta final del capítulo a una descripción y discusión sobre la serie de la que nuestro corpus se nutre (punto 5.3.3.). Son todas cuestiones previas y necesarias para la comprensión del estudio que llevamos a cabo en el **Capítulo 6**.

<sup>522</sup> Datos obtenidos de la página web Familia Simpson [5 mayo 2004]. El Mundo [4 diciembre 2003] ofrece datos similares. Según este medio, en la temporada 2003-2004 la serie logró una audiencia media de 2.636.000 espectadores y una cuota de pantalla del 27,1%. Los datos más recientes, como el *ranking* de audiencias de RTVE del día 10 de mayo de 2004, señala que la serie obtuvo una audiencia de 3.304.000 telespectadores, con un *share* del 27.2%, con lo que se mantienen los buenos resultados del programa.

## 6. ANÁLISIS DEL CORPUS

### 6.1. Prefacio

En el presente capítulo nos vamos a centrar en el análisis de nuestro corpus, labor que acometemos con la intención de encontrar las respuestas a las preguntas formuladas e ilustrar las posturas que a lo largo de los capítulos anteriores hemos ido planteando. Este constituye, sin duda, un capítulo clave en el contenido de esta tesis, puesto que supone la aplicación práctica de los distintos planteamientos de naturaleza más puramente teórica que hemos ido presentando, así como la posibilidad de comprobar de manera empírica la validez de nuestras hipótesis.

### 6.2. Estructura del análisis

En el punto 5.2.4. dividíamos en dos grupos la totalidad de los chistes detectados. El primero de dichos grupos (Grupo 1) comprende aquellos chistes que no sólo mantenían la misma carga humorística en ambas versiones, sino también la misma combinación de tipos de elementos humorísticos; es decir, chistes en los que se daba una coincidencia tanto cuantitativa como cualitativa de su carga humorística en las dos versiones<sup>523</sup>. En segundo lugar, en el Grupo 2 figuran los chistes en los que sí se había producido algún cambio (ya fuera en el número o en el tipo de elementos que los conforman, o ambos) en la combinación de los distintos tipos de elementos humorísticos. Dividimos, a su vez, este segundo grupo en cuatro *apartados*:

- a. Chistes con pérdida parcial de carga humorística en la versión meta.
- b. Chistes con pérdida total de carga humorística y que, por tanto, habían desaparecido como consecuencia en el proceso traductor.
- c. Chistes con una combinación distinta de tipos pero con una misma carga humorística.

---

<sup>523</sup> Recordamos que por *carga humorística* nos referimos a la cantidad de elementos humorísticos distintos que componen el chiste: no-marcados, sobre la comunidad e instituciones, de sentido del humor de la comunidad, lingüísticos, paralingüísticos, visuales, gráficos y sonoros (véase el apartado sobre *precisiones terminológicas y de perspectiva* del punto 4.2.5.).



d. Chistes con aumento de carga humorística<sup>524</sup>.

Como ya se mostró en la **Figura 2** del citado punto, el Grupo 1 ha sido objeto de un análisis global que nos ha permitido desentrañar los distintos elementos humorísticos que confieren estatus cómico a cada chiste. Es a partir de dicho desglose cuando nos resulta posible comenzar a observar las tendencias traductoras subyacentes, las cuales detallaremos en el capítulo de **Conclusiones**. Por otro lado, hemos sometido el Grupo 2 al mismo tipo de análisis global. Ahora bien, hemos estimado que, dado que los cambios (tanto cuantitativos como cualitativos<sup>525</sup>) producidos en las distintas cargas humorísticas de estos chistes configuran la esencia misma de este grupo, nos veíamos en la necesidad de tratar de dilucidar el porqué de dichos cambios. Es en este momento cuando los conceptos pragmáticos desarrollados en el punto **4.3**. se han mostrado como eficientes **herramientas de análisis** y, además, han dejado patente, estamos convencidos, su alto potencial explicativo respecto a las permutaciones que el humor experimenta en su cruce de fronteras culturales.

Antes de pasar a contemplar con mayor detalle el tratamiento de ambos grupos, hemos de realizar una aclaración útil para una mejor lectura de ciertas tablas que incorporamos. Dichas tablas (**11, 12, 18, 21, 22, 25, 26 y 29**) presentan las distintas combinaciones de tipos humorísticos que contienen las cargas de los chistes que conforman nuestro corpus. Como se observará, a la hora de establecer un orden de aparición de tales combinaciones nos hemos guiado por dos criterios, uno numérico y otro tipológico, ambos de aplicación a la columna de la versión origen (VO)<sup>526</sup>:

1. Para ordenar aquellos chistes que presentan más de un elemento humorístico (compuestos), hemos optado por seguir un orden numérico descendente, de

---

<sup>524</sup> Sin afirmar que no pueda ocurrir con los otros tres apartados, éste, nos parece, podría tener su razón de ser en la gestión de los chistes por parte de los traductores en el sentido que apuntan Toury (1995) o Venuti (1995) cuando se refieren a la intervención del traductor en el texto traducido con objeto de manipular las máximas conversacionales y aumentar el carácter cómico de la serie.

<sup>525</sup> En esta ocasión, decimos *cualitativo* para referirnos a la naturaleza de la combinación de tipos de elementos humorísticos que un chiste contiene. No ha de entenderse, pues, que en este caso hacemos referencia a su recepción, dado que, como ya se ha explicado, el nuestro no es un trabajo sobre recepción del humor.

<sup>526</sup> Estos criterios son también aplicables al modo en el que las distintas fichas de análisis que contiene el Grupo 2 (un total de 62) presentan las correspondientes cargas humorísticas en la casilla de **Cambio de carga**.

manera que en primer lugar aparecerá aquel chiste que mayor número de elementos contenga (carga superior).

2. Para ordenar los chistes que presentan un único elemento (simples), así como en el caso de aquellos chistes compuestos que muestran una carga idéntica (es decir, una coincidencia de elementos desde el punto de vista numérico), nos hemos decantado por situarlos según el siguiente orden:

- No-marcado (NM).
- Sobre la comunidad e instituciones (CI).
- De sentido del humor de la comunidad (SCH).
- Lingüístico (L).
- Paralingüístico (PL).
- Visual (V).
- Gráfico (G).
- Sonoro (S).

Esta ordenación parte del modo en el que Zabalbeascoa (1993 y 1996a) presenta su propuesta<sup>527</sup>, observando lógicamente aquellos aspectos que recogemos en la **Tabla 1**.

En cualquier caso, presentar las distintas tablas y fichas según estas pautas nos parece coherente dado que, pese a que en determinados momentos del análisis se pormenoricen los distintos elementos humorísticos, en definitiva partimos de las cargas humorísticas de cada chiste con objeto de detectar aquellos elementos que se mantienen y aquellos que no en el texto doblado. Aún así, ofrecemos también la posibilidad de realizar una lectura de las fichas atendiendo a aquellos elementos concretos que, o bien estén presentes en la versión origen pero no así en la meta, o bien a la inversa. Para tal fin proponemos las **Tablas 16 y 17**, que figuran al inicio de la sección dedicada al análisis del Grupo 2 (punto **6.3.3**).

---

<sup>527</sup> Recordemos que el autor presenta las categorías en el siguiente orden: internacionales o binacionales (*international* o *binational jokes*), sobre la cultura y las instituciones nacionales (*national-culture-and-institutions jokes*), de sentido del humor nacional (*national-sense-of-humor jokes*), dependientes de la lengua (*language dependent jokes*), visuales (*visual jokes*) y complejos (*complex jokes*). Véase punto 4.2.5.1.

## 6.3. Análisis

### 6.3.1. Introducción al análisis

Como ya se ha mencionado, en este capítulo incluimos la fase empírica de nuestro estudio. En definitiva, se trata de una forma de proceder que nos permite, junto con el resto de objetivos que detallábamos en el punto 5.2.2., cumplir con el objetivo principal que nos planteábamos en el citado punto: desarrollar una **metodología descriptiva** para el **estudio** contrastivo de la **traducción del humor** en textos **audiovisuales**. El análisis global primero de ambos grupos, consistente en el escrutinio de las cargas humorísticas de todos los chistes, así como de la descripción de sus combinaciones, seguido del análisis de índole pragmático-intercultural del Grupo 2<sup>528</sup>, constituye parte esencial de una metodología que hace posible no quedarnos en la descripción de los distintos elementos y del modo en que se comportan desde un punto de vista cuantitativo, sino que nos proyecta hacia la identificación de tendencias traductoras, con lo que damos respuesta a la primera parte de este objetivo. Por otra parte, la clasificación tipológica de los elementos humorísticos que, en ambas versiones, conforman cada chiste, su posterior comparación con el fin de observar qué cambios ha experimentado la esencia de cada ejemplo y el análisis pragmático y reflexión intercultural que nos proveen de una explicación cognitiva del porqué de la alteración sufrida en el Grupo 2 suponen un acercamiento a los mecanismos que ponen en marcha el humor, o lo detienen, en una situación de traducción.

De forma esquemática, pues, nuestro análisis se secuencia del siguiente modo:

#### Grupo 1

*Fase 1:* Análisis global del Grupo 1 (primero los chistes simples y después los compuestos).

*Fase 2:* Resumen cuantitativo de los resultados.

*Fase 3:* Comentario de los mismos enfocado hacia la detección de tendencias.

---

<sup>528</sup> Recordamos que el Grupo 1 queda exento en su totalidad del análisis pragmático-intercultural previo a la formulación de tendencias, puesto que los tipos de elementos humorísticos que forman parte del mismo han permanecido inalterados tras el proceso de traducción, con lo que estimamos que no se da elemento de permutación alguno que justifique un análisis de este tipo con los objetivos expuestos.

## Grupo 2

*Fase 1:* Análisis global del Apartado a (pérdida parcial de la carga – primero los chistes simples y después los compuestos).

*Fase 2:* Análisis pragmático-intercultural del citado apartado, con el fin de describir la naturaleza y razones de los cambios. Para ello, hemos seleccionado un chiste de cada combinación posible de carga humorística<sup>529</sup>.

*Fase 3:* Resumen cuantitativo de los resultados.

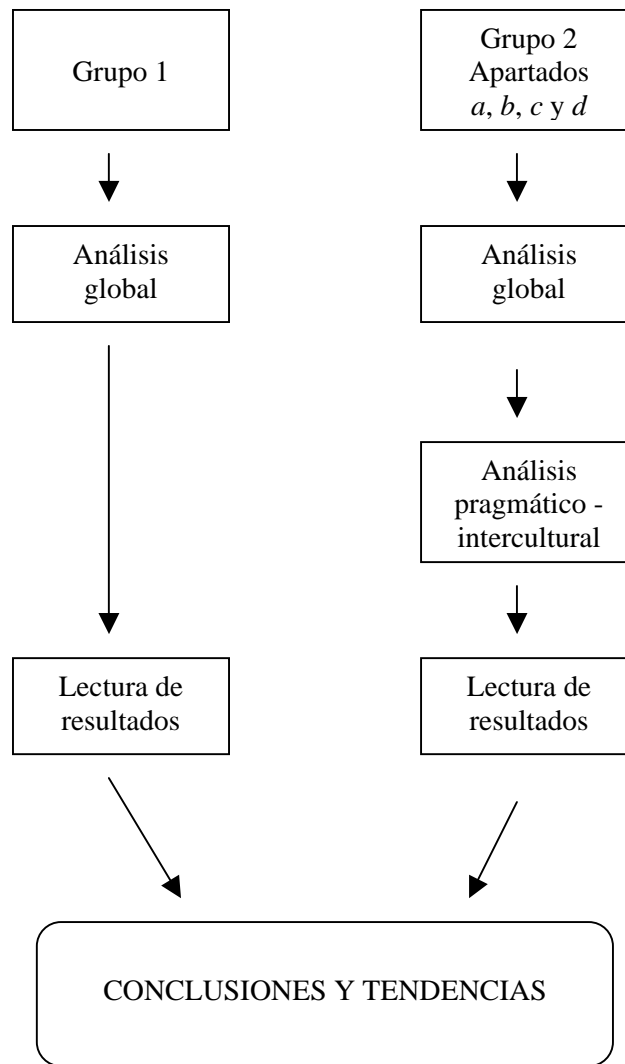
*Fase 4:* Comentario de los mismos enfocado hacia la detección de tendencias.

*Fase 5:* Aplicación de las *Fases 1, 2, 3 y 4* a los Apartados b (pérdida total de la carga), c (misma carga) y d (aumento de carga).

En la **Figura 2** del capítulo anterior mostrábamos el esquema general de la metodología seguida en nuestro análisis del corpus. La siguiente **Figura** muestra de manera gráfica el desarrollo del escrutinio de los dos grupos planteados:

---

<sup>529</sup> Reiteramos que, por *carga humorística*, entendemos el número de tipos de elementos distintos que un chiste plantea (véase punto 4.2.5.2.).



**Figura 3.** Esquema detallado del análisis de los Grupos 1 y 2.

### ***6.3.2. Análisis del Grupo 1: chistes que han mantenido una carga y una combinación humorísticas idénticas***

Como acabamos de mencionar, en este grupo se reúnen aquellos chistes que, tras su traducción, han conservado no sólo el mismo número de elementos humorísticos, sino también los mismos tipos.

*Fase 1*

Las siguientes **Tablas (11 y 12)** recogen todos los casos que nuestro análisis ha desvelado. Hemos dividido dichos casos en chistes simples (un único elemento humorístico) y chistes compuestos (más de uno).

Lectura de las tablas:

- Columna de la izquierda: **Carga VO** (carga humorística de la versión origen. Véase también la clave de elementos humorísticos en **Tabla 10**).
- Columna central: **Carga VM** (carga humorística de la versión meta. Véase también la clave de elementos humorísticos en **Tabla 10**).
- Columna de la derecha: **episodio** (véase también la clave de episodios en **Tabla 9**) y **número de chiste**, según aparecen en los listados recogidos en el **Anexo 1**.

<b>Episodio</b>	<b>Clave en tablas</b>
Bart vs. Thanksgiving (7F07) Bart en el Día de Acción de Gracias	<b>A</b>
Beyond Blunderdome (AABF23) Más allá de la Cúpula del Fracaso	<b>B</b>
Cape Feare (9F22) El Cabo del Miedo	<b>C</b>
Treehouse of Horror VII (4F02) Especial Halloween VII	<b>D</b>

**Tabla 9.** Clave de episodios.

<b>Tipo de elemento humorístico</b>	<b>Abreviatura</b>
No-marcado	NM
Sobre la comunidad e instituciones	CI
De sentido del humor de la comunidad	SHC
Lingüístico	L
Paralingüístico	PL
Visual	V
Gráfico	G
Sonoro	S

**Tabla 10.** Clave de elementos humorísticos.

Chistes simples

<b>Carga VO</b>	<b>Carga VM</b>	<b>Episodio y número de chiste</b>
NM	NM	<b>A</b> 17, 34, 56, 61, 63 <b>B</b> 12, 13, 26, 30, 39, 45, 62, 67, 99, 109, 120, 121 <b>C</b> 39 <b>D</b> 20, 23, 37, 73, 82, 84
L	L	<b>B</b> 5, 118 <b>D</b> 78, 87
PL	PL	<b>A</b> 68
V	V	<b>A</b> 38, 44

**Tabla 11.** Chistes simples (Grupo 1).

Chistes compuestos

<b>Carga VO</b>	<b>Carga VM</b>	<b>Episodio y número de chiste</b>
NM / CI / PL / V / G	NM / CI / PL / V / G	<b>C 38</b>
NM / L / PL / V / S	NM / L / PL / V / S	<b>A 2, 9 B 88 C 27</b>
NM / L / V / G / S	NM / L / V / G / S	<b>D 89</b>
NM / PL / V / G / S	NM / PL / V / G / S	<b>C 55 D 32</b>
NM / L / PL / V	NM / L / PL / V	<b>C 1, 12 D 52, 71, 79</b>
NM / L / PL / S	NM / L / PL / S	<b>B 3 D 26</b>
NM / L / V / G	NM / L / V / G	<b>C 57</b>
NM / PL / V / G	NM / PL / V / G	<b>B 50</b>
NM / PL / V / S	NM / PL / V / S	<b>B 9, 27, 31, 41, 56, 80, 101, 105, 107, 115, 123 C 35, 52 D 1, 11, 15, 16, 18, 21, 24, 30, 38, 40, 50, 68, 90, 91, 97</b>
NM / V / G / S	NM / V / G / S	<b>A 42 B 93 D 49</b>
NM / L / PL	NM / L / PL	<b>B 19, 63 C 34, 41, 72 D 56, 72</b>
NM / L / V	NM / L / V	<b>D 43, 47</b>
NM / PL / V	NM / PL / V	<b>A 11, 13, 15, 21, 27, 32, 39, 51, 54, 62, 65 B 2, 4, 6, 7, 11, 20, 28, 35, 36, 40, 46, 49, 55, 60, 66, 68, 73, 79, 84, 85, 90, 91, 92, 108 C 26, 42, 47, 53, 58, 59, 62 D 2, 7, 9, 27, 34, 48, 53, 66, 74, 80, 86</b>
NM / PL / G	NM / PL / G	<b>C 7, 64</b>
NM / PL / S	NM / PL / S	<b>D12</b>
NM / V / G	NM / V / G	<b>A 48 B 78, 98 C 31 D 6</b>
NM / V / S	NM / V / S	<b>A 52 B 48, 64, 65, 69, 74, 89, 119 C 70 D 8, 22, 64</b>
PL / V / S	PL / V / S	<b>A 36 B 8, 77 C 50, 60 D 31, 54, 83, 96</b>
V / G / S	V / G / S	<b>C 48</b>
NM / L	NM / L	<b>B 95, 97, 122 C 24</b>
NM / PL	NM / PL	<b>A 12, 14, 22, 25, 30, 33, 35, 37, 43, 49, 50, 58, 60, 66 B 14, 16, 21, 44, 47, 54, 57, 59, 82, 83, 94, 106 C 4, 9, 11, 30, 56 D 4, 25, 51, 58</b>
NM / V	NM / V	<b>A 3, 57 B 10, 25, 76, 100, 110, 111, 112, 113 C 16, 32, 51, 54, 61, 69, 73, 74 D 5, 10, 29, 33, 41, 75, 81</b>
NM / G	NM / G	<b>A 20, 45 B 17 D 69, 77</b>
NM / S	NM / S	<b>B 117 D 14</b>
L / G	L / G	<b>B 103</b>
PL / V	PL / V	<b>A 16, 67 B 32, 33 D 45</b>
V / S	V / S	<b>A 4, 7, 24, 46 B 75, 87, 114, 124 C 63 D 35, 36, 42, 55, 88, 94, 95</b>

**Tabla 12.** Chistes compuestos (Grupo 1).



## Fase 2

Las dos tablas arrojan los siguientes datos cuantitativos<sup>530</sup>:

- Se han detectado y analizado un total de 264 chistes, de los cuales 233 son chistes compuestos y 31 son chistes simples. Esto supone que un 88,3% de los chistes del Grupo 1 pertenecen al tipo compuesto.
- Dicha totalidad de chistes se distribuye en 31 combinaciones distintas de cargas, de las cuales sólo 4 se ajustan a la categoría simple. Esto supone que un 87,1% de las combinaciones responden al modelo compuesto.

La distribución de los diferentes tipos de elementos humorísticos queda de la siguiente forma:

Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de chistes en que aparece		Porcentaje (100% = 264 chistes)
	Simple	Compuestos	
NM	24	201	85,3
V	2	174	66,7
PL	1	155	59,1
S	0	81	30,7
L	4	27	11,8
G	0	23	8,8
CI	0	1	0,4
SCH	0	0	0

**Tabla 13.** Distribución por chistes de los elementos humorísticos del Grupo 1.

<sup>530</sup> El valor de los porcentajes que presentamos no ha de entenderse como estadístico. Poseen, más bien, un carácter ilustrativo y orientativo. Mediante un redondeo, generalmente, al alza, hemos optado por reducir las cifras a un único decimal en aquellos casos en los que se daban más de uno (por ejemplo, un número como 50,07 se muestra como 50,1).

Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de combinaciones distintas en que aparece		Porcentaje (100% = 31 combinaciones)
	Simples	Compuestas	
NM	1	22	74,2
V	1	18	61,3
PL	1	14	48,4
S	0	12	38,8
G	0	11	35,5
L	1	9	32,3
CI	0	1	3,3
SCH	0	0	0

**Tabla 14.** Distribución por combinaciones de los elementos humorísticos del Grupo 1.

La siguiente **Tabla** resume los cálculos globales de este grupo, especificando los distintos porcentajes de cada elemento en sendas versiones. El 100% corresponde al total de elementos humorísticos que se dan en el grupo (es decir, la suma global de todos los elementos que componen las cargas de la totalidad de los chistes, simples y compuestos, que forman dicho grupo):

Tipo de elemento (de mayor a menor %)	% VO y VM
NM	32,5
V	25,4
PL	22,6
S	11,7
L	4,5
G	3,4
CI	0,2
SHC	0

**Tabla 15.** Resumen del volumen de presencia de los elementos humorísticos en el Grupo 1.

### Fase 3

De la lectura de los datos cuantitativos de las **Tablas 13 y 14** cabe destacar que:

- De manera abrumadora, el elemento no-marcado (NM), es decir, que no se ajusta al resto de categorías pero que contiene humor, se refleja como el más

recurrente en las combinaciones humorísticas de los distintos chistes. De los 31 chistes simples, 24 (un 77,5%) producen humor por medio de éste. De manera similar, de los 233 chistes compuestos, dicho elemento está presente en 201 (un 86,3%).

- La presencia de los dos tipos de elementos humorísticos propios de una comunidad específica (sobre la comunidad e instituciones, CI, y de sentido del humor de la comunidad, SHC) es prácticamente nula, limitándose a un único caso de elemento CI.
- La **Tabla 13** (distribución de elementos por chistes) muestra que, en ambas versiones, los elementos no-marcados, los visuales (V) y los paralingüísticos (PL) están presentes de forma mayoritaria en la producción del humor. El tipo sonoro (S) ocupa un lugar más intermedio, mientras que el lingüístico (L) y el gráfico (G) se sitúan a la cola, sólo seguidos por la presencia marginal de los elementos sobre la comunidad e instituciones y nula de los de sentido del humor de la comunidad. Estos datos coinciden de manera significativa con los que ofrece la **Tabla 14** (distribución de elementos en las distintas combinaciones), donde los elementos no-marcados, los visuales y los paralingüísticos ocupan las primeras posiciones, seguidos de los sonoros, los gráficos y los lingüísticos y, cerrando la clasificación, los elementos sobre la comunidad e instituciones y los de sentido del humor de la comunidad<sup>531</sup>.

Por otro lado, y respecto a la **Tabla 15**, observamos que prácticamente un tercio de los chistes (32,5%) contienen un elemento no-marcado en sus combinaciones. A éste le sigue de cerca el elemento visual (25,4%), seguido a su vez, también a poca distancia, por el elemento paralingüístico (22,6%). Las cifras comienzan a adquirir un tono más discreto a partir del elemento que ocupa la cuarta posición, el sonoro (11,7%). La presencia del elemento lingüístico (4,5%) y del gráfico (3,4%) es marginal, por no mencionar la del elemento sobre la comunidad e instituciones, que apenas supera el porcentaje cero (0,2%), y la del de sentido del humor de la comunidad, del todo ausente (0%).

---

<sup>531</sup> Reiteramos que reflejamos datos cuantitativos, y que no entraremos a valorar la recepción por parte de la audiencia de las distintas posibilidades.

### 6.3.3. Análisis del Grupo 2: chistes que han experimentado una variación cuantitativa (número de elementos) o cualitativa (tipos de elementos) en su carga humorística

Como antes hemos mencionado, el Grupo 2 recoge los chistes en los que sí se ha producido algún cambio en la combinación de los distintos tipos de elementos humorísticos (ya sea en el número o en el tipo de elementos que los conforman, o en ambos). Veamos a continuación los detalles de este grupo, siguiendo la secuencia de los cuatro apartados en los que lo hemos dividido, no sin antes indicar las claves para la lectura de las distintas tablas con los tipos de elementos humorísticos.

Lectura de las tablas:

- Columna de la izquierda: número de **ficha**, el cual se corresponde con la numeración de las fichas de análisis contenidas en los cuatro apartados de este punto<sup>532</sup>.
- Segunda columna por la izquierda: **Carga VO** (carga humorística de la versión origen. Véase también la clave de elementos humorísticos en **Tabla 10**).
- Segunda columna por la derecha: **Carga VM** (carga humorística de la versión meta. Véase también la clave de elementos humorísticos en **Tabla 10**).
- Columna de la derecha: **episodio** (véase también la clave de episodios en **Tabla 9**) y **número de chiste**, según aparecen en los listados recogidos en el **Anexo 1**.

<b>Episodio</b>	<b>Clave en tablas</b>
Bart vs. Thanksgiving (7F07) Bart en el Día de Acción de Gracias	<b>A</b>
Beyond Blunderdome (AABF23) Más allá de la Cúpula del Fracaso	<b>B</b>
Cape Feare (9F22) El Cabo del Miedo	<b>C</b>
Treehouse of Horror VII (4F02) Especial Halloween VII	<b>D</b>

**Tabla 9.** Clave de episodios.

<sup>532</sup> El orden de las fichas se ha fijado siguiendo los mismos criterios que hemos explicado al final del punto **6.2.**: orden numérico descendente y orden de elementos expresado.

<b>Tipo de elemento humorístico</b>	<b>Abreviatura</b>
No-marcado	NM
Sobre la comunidad e instituciones	CI
De sentido del humor de la comunidad	SHC
Lingüístico	L
Paralingüístico	PL
Visual	V
Gráfico	G
Sonoro	S

**Tabla 10.** Clave de elementos humorísticos.

Recordamos aquí la posibilidad de realizar una lectura de las fichas según aquellos elementos concretos que, o bien estén presentes en la versión origen pero no así en la meta, o bien a la inversa, es decir, que estén presentes en la versión meta pero no en la origen. Para tal propósito, véanse las siguientes **Tablas**:

<b>Tipo de elemento humorístico presente en la VO pero ausente en la VM</b>	<b>Número de ficha</b>
No-marcado (NM)	48
Sobre la comunidad e instituciones (CI)	1, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 33, 34, 35, 43, 44, 49, 52, 54, 55, 56, 58
De sentido del humor de la comunidad (SHC)	2, 3, 6, 14, 15, 24, 25, 26, 27, 36, 37, 38, 45, 50, 53, 57
Lingüístico (L)	1, 2, 4, 7, 9, 16, 28, 29, 30, 39, 46, 48, 50, 55
Paralingüístico (PL)	8, 25, 32, 40, 41, 47, 51
Visual (V)	3, 22
Gráfico (G)	1, 7, 10, 17, 31, 42, 48, 49
Sonoro (S)	No hay casos

**Tabla 16.** Relación por número de ficha de elementos humorísticos presentes en la VO pero ausentes en la VM.

Tipo de elemento humorístico ausente en la VO pero presente en la VM	Número de ficha
No-marcado (NM)	54, 55, 56, 57, 58
Sobre la comunidad e instituciones (CI)	62
De sentido del humor de la comunidad (SHC)	No hay casos
Lingüístico (L)	18, 52, 53, 59, 60
Paralingüístico (PL)	55, 61
Visual (V)	No hay casos
Gráfico (G)	No hay casos
Sonoro (S)	No hay casos

**Tabla 17.** Relación por número de ficha de elementos humorísticos ausentes en la VO pero presentes en la VM.

6.3.3.1. Apartado a. Chistes con pérdida parcial de carga humorística en la versión meta

*Fase 1*

Chistes simples en la VO

Ninguno

Chistes compuestos en la VO

Ficha	Carga VO	Carga VM	Episodio y número de chiste
1	NM / CI / L / PL / V / G / S	NM / PL / V / S	<b>C</b> 46
2	NM / SHC / L / PL / V / G / S	NM / PL / V / G / S	<b>C</b> 28
3	NM / CI / SHC / L / PL / V	NM / L / PL	<b>B</b> 37
4	NM / CI / L / PL / V / S	NM / PL / V / S	<b>A</b> 69
5	NM / CI / PL / V / G / S	NM / PL / V / G / S	<b>C</b> 29
6	NM / SHC / PL / V / G / S	NM / PL / V / G / S	<b>C</b> 68
7	NM / L / PL / V / G / S	NM / PL / V / S	<b>A</b> 47
8	NM / CI / L / PL / V	NM / L / V	<b>D</b> 46
9	NM / CI / L / PL / V	NM / PL / V	<b>D</b> 70
10	NM / CI / PL / V / G	NM / PL / V	<b>C</b> 19
11	NM / CI / PL / V / G	NM / PL / V / G	<b>B</b> 58 <b>D</b> 92
12	NM / CI / PL / V / S	NM / PL / V / S	<b>A</b> 10 <b>B</b> 1, 18 <b>D</b> 3
13	NM / CI / V / G / S	NM / V / G / S	<b>D</b> 76
14	NM / SHC / PL / V / G	NM / PL / V / G	<b>B</b> 34
15	NM / SHC / PL / V / S	NM / PL / V / S	<b>C</b> 45, 66, 67

16	NM / L / V / G / S	NM / V / G / S	C 6
17	NM / PL / V / G / S	NM / PL / V / S	C 23
18	NM / CI / SHC / V	NM / L / V	A 5
19	NM / CI / L / PL	NM / L / PL	D 62
20	NM / CI / L / V	NM / L / V	B 43
21	NM / CI / PL / V	NM / PL / V	A 8 B 52 C 17, 75 D 17, 19, 59, 63
22	NM / CI / V / G	NM / G	B 51
23	NM / CI / V / G	NM / V / G	A 40 B 96 C 22
24	NM / SHC / PL / V	NM / PL / V	B 15, 22 C 15, 36, 44
25	NM / SHC / PL / S	NM / S	A 59
26	NM / SHC / V / G	NM / V / G	C 5
27	NM / SHC / V / S	NM / V / S	B 24, 81
28	NM / L / PL / G	NM / PL / G	C 8, 14
29	NM / L / V / G	NM / V / G	D 28
30	NM / L / V / S	NM / V / S	B 53
31	NM / PL / V / G	NM / PL / V	C 43
32	NM / PL / V / S	NM / V / S	A 41
33	CI / PL / V / S	PL / V / S	A 1
34	NM / CI / V	NM / V	A 6 B 70
35	NM / CI / S	NM / S	A 29
36	NM / SHC / PL	NM / PL	C 65
37	NM / SHC / V	NM / V	C 21, 33
38	NM / SHC / S	NM / S	C 13
39	NM / L / PL	NM / PL	B 23 C 25, 40
40	NM / PL / V	NM / V	A 26
41	NM / PL / S	NM / S	D 85
42	NM / V / G	NM / V	B 71
43	CI / V / S	V / S	A 19, 23
44	NM / CI	NM	B 86 C 3, 10, 18 D 13
45	NM / SHC	NM	A 53 B 29, 61
46	NM / L	NM	B 38 C 71
47	NM / PL	NM	A 18, 28

**Tabla 18.** Chistes compuestos (Grupo 2 / Apartado a).

## Fase 2

A continuación sometemos estos chistes a un análisis de naturaleza pragmático-intercultural que (1) describa y explique el porqué de la pérdida parcial de carga humorística y que (2), junto al análisis tipológico que acabamos de llevar a cabo, nos

conduzca a la identificación de tendencias en la traducción del humor presente en el corpus<sup>533</sup>.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (1) observamos cómo se pierden los elementos sobre la comunidad e instituciones (CI), lingüístico (L) y gráfico (G):

<b>Ficha: 1</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 46	
<b>Contextualización:</b> Como parte del programa de protección de testigos, la familia Simpson se muda a otra localidad. Lo que desconocen es que, atado a los bajos del coche, viaja el autor de las amenazas de muerte a Bart.	
<b>VO (Versión origen):</b> <i>Ignoran que Bob viaja con ellos atado a los bajos del coche. De repente, algunos baches le golpean la cabeza. Homer se queja de que su café está muy caliente y lo arroja por un lado del coche. Escuchamos un quejido de Bob. El coche arrastra un remolque de mudanzas, a uno de cuyos lados podemos leer “U-TOW”.</i>	
<b>VM (Versión meta):</b> Ídem <sup>534</sup> .	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO (Versión origen):</b> NM / CI / L / PL / V / G / S	<b>VM (Versión meta):</b> NM / PL / V / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Supuestos existentes (SE):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Todo este episodio es una parodia de la película <i>El Cabo del Miedo</i><sup>535</sup>.</li> <li>2. En una escena de dicha película el criminal viaja atado a los bajos del coche en el que escapa a otra localidad la familia a la que éste amenaza.</li> <li>3. Los golpes en la cabeza son dolorosos.</li> <li>4. El café muy caliente puede quemar y ser doloroso.</li> <li>5. El dolor hace que nos quejemos.</li> <li>6. Existe una empresa llamada U-haul dedicada al alquiler de vehículos y remolques para mudanzas, a cuyos lados figura el nombre de dicha empresa.</li> <li>7. En inglés, los verbos <i>to haul</i> y <i>to tow</i> tienen algunos significados similares.</li> </ol> </li> <li>• <b>Supuestos contextuales (SC):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bob, un criminal, viaja atado a los bajos de coche.</li> <li>2. Bob se queja debido a los golpes en la cabeza y a la quemadura del café.</li> <li>3. El coche de los Simpson arrastra un remolque similar a los de la empresa U-</li> </ol> </li> </ul>	

<sup>533</sup> En el punto 5.2.5. explicábamos los detalles de las fichas de trabajo que a continuación se recogen.

<sup>534</sup> Hacemos uso del término *Ídem* cuando el contenido de la casilla VM es exactamente el mismo que el de la casilla VO.

<sup>535</sup> Por *parodia* entendemos la acepción que incluye el diccionario en línea de la Real Academia Española: “Imitación burlesca”.



haul, pero en cuyo lado se lee U-tow.

- Efectos cognitivos (EC):

1. El SC 1 (el criminal atado a los bajos del coche) refuerza el SE 1 (la parodia de la película).
2. Refuerzo de los SE 3 (el dolor de los golpes), 4 (el dolor del café caliente) y 5 (la expresión del dolor mediante quejidos), gracias al SC 2 (los quejidos de Bob).
3. Implicaciones contextuales:
  - 3.1. Satisfacción al conectar este segmento (SC 1) con la película mencionada en el SE 1, una de cuyas escenas recoge el SE 2 (la escena del viaje atado a los bajos del coche).
  - 3.2. La combinación del SC 3 (el remolque) y de los SE 6 (U-haul) y 7 (los verbos *to haul* y *to tow*) nos permite conectar la información que contienen con la empresa mencionada en el SE 6, lo que resulta satisfactorio.

### **Comentario:**

Como se puede observar en la ficha, la carga humorística de la VO surge de la combinación de siete elementos distintos. Sin embargo, en la VM, el número se reduce a cuatro. Los tres que se pierden son el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI), la empresa U-haul; el lingüístico (L), los significados compartidos por los verbos *to haul* y *to tow*; y el gráfico (G), el texto “U-tow” sobre el remolque. Es precisamente la combinación de estos tres elementos la que permite la asociación entre la imagen que vemos y la empresa de alquiler de vehículos y remolques de mudanzas U-haul. Ahora bien, como decimos, el primero de los tres se pierde, ya que la empresa U-haul constituye un referente cultural propio de la cultura origen y ajeno a la meta, con lo que su evocación resulta imposible. Respecto al segundo, el lingüístico, la pérdida es ineludible, puesto que se trata de un elemento que sólo posee entidad dentro del contexto de la lengua inglesa. Sobre el tercero, el gráfico, baste decir que, si bien tenemos la imagen (el remolque), no tenemos el texto, ya que no se ha subtitulado. Todo esto hace que los SE 6 y 7, el SC 3 y el EC 3.2 no sean posibles en la VM. Los elementos que sí que permanecen son el no-marcado (NM), la referencia a la película *El Cabo del Miedo*; el paralingüístico (PL), los quejidos de Bob; los visuales (V), la imagen de Bob atado a los bajos del coche, que por otra parte sirve de apoyo al elemento no-marcado, además del modo en el que los baches golpean su cabeza y se quema con el café; y el sonoro (S), el ruido de los baches al golpear con la cabeza de Bob. Estos elementos hacen posibles el resto de SE, SC y EC y, por tanto, parte de la recompensa humorística.

En la siguiente ficha (2) vemos cómo se pierden los elementos de sentido del humor de la comunidad (SHC) y lingüístico (L):

<b>Ficha: 2</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 28	
<b>Contextualización:</b> Se lleva a cabo la sesión para determinar si se le concede la libertad condicional a Bob.	
<b>VO:</b> <u>Abogado de Bob:</u> But what about that tattoo on your chest? Doesn't it say, "Die Bart, Die?" <u>Bob:</u> [en tono conciliador] No, that's German for [muestra el tatuaje] "The Bart, The". [el público ríe y murmulla dando muestras de comprender] <u>Miembro del comité:</u> No one who speaks German could be an evil man. <u>Presidente del comité:</u> [con entusiasmo y cara sonriente] Parole granted! [golpea con su maza]	
<b>VM:</b> <u>Abogado de Bob:</u> ¿Qué nos dice del tatuaje que lleva en el pecho? ¿No pone ahí "Muere, Bart, muere"? <u>Bob:</u> No, es alemán. Significa "Él, Bart, él." <u>Hombre en el público:</u> Sabe idiomas. <u>Miembro del comité:</u> Si habla alemán no puede ser mala persona. <u>Presidente del comité:</u> ¡Condicional concedida!	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC / L / PL / V / G / S	<b>VM:</b> NM / PL / V / G / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En líneas generales, la gente no suele hablar un segundo idioma en Estados Unidos.</li> <li>2. Las personas que lo hacen suelen considerarse cultas y admirables.</li> <li>3. Bob es un hombre culto.</li> <li>4. En Estados Unidos existe una cierta sensibilidad respecto a la palabra <i>German</i> por su posible asociación a los horrores de la Segunda Guerra Mundial.</li> <li>5. En inglés, <i>die</i> significa morir.</li> <li>6. En alemán, <i>die</i> es el artículo determinado femenino.</li> <li>7. Una sesión de evaluación de concesión de libertad condicional es un asunto serio y delicado.</li> <li>8. Las subastas suelen terminar con una expresión del tipo <i>Gone!</i> (<i>¡Adjudicado!</i>), acompañada de un golpe de maza.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bob recurre al doble uso de la palabra <i>die</i>, dependiendo del idioma.</li> <li>2. Bob parece ser el único de la sala que habla alemán, con lo que puede fácilmente manipular el significado real de su tatuaje.</li> <li>3. El hecho de que Bob sepa alemán despierta admiración, e incluso le sirve para conseguir la condicional.</li> </ol> </li> </ul>	

4. Alguien da por sentado que, por el hecho de saber alemán, Bob ha de ser buena persona.
5. El presidente pronuncia con entusiasmo y con cara sonriente la concesión de la libertad condicional a Bob, tras lo que golpea con su maza.
  - Efectos cognitivos (EC):
    1. El SC 3 (la admiración que despierta Bob por saber alemán) refuerza los SE 1 (que los estadounidenses no suelen hablar un segundo idioma), 2 (la consideración hacia las personas que lo hacen) y 3 (que Bob es una persona culta).
    2. Implicaciones contextuales:
      - 2.1. La estrategia a la que recurre Bob con el fin de salir del apuro (SC 1, la palabra *die*) es posible gracias a la existencia de los SE 5 (su significado en inglés) y 6 (su significado en alemán).
      - 2.2. Es sorprendente (y muy irónico<sup>536</sup>) que, dada la especial sensibilidad expresada en el SE 4 (hacia la palabra *German*), se dé el SC 4 (considerar a Bob como una buena persona simplemente por saber alemán).
      - 2.3. Es sorprendente que ciertas personas se dejen impresionar (algo que el SE 2 justifica) por una habilidad que no poseen (como muestra el SC 2, que Bob sea el único en la sala que sabe alemán) hasta el punto de que faciliten SC como el 3.
      - 2.4. Considerando el SE 7 (la seriedad de una sesión de este tipo), el tono y la sonrisa exhibidos por el presidente del tribunal en el SC 5 resulta, cuando menos, sorprendente y fuera de lugar. De hecho, junto con el golpe de maza, recuerdan a una subasta (SE 8).

### Comentario:

Este chiste funciona de modo parcial en la VM. El doble juego que en la VO proporciona la palabra *die* no está disponible en la VM, con lo que se pierde el elemento lingüístico (L) – la solución propuesta carece de sentido si no se sabe inglés – y resulta imposible acceder a los SE 5 y 6 y al SC 1, con lo que el EC 2.1 no es derivable. Por otra parte, hay otros aspectos que, si bien no necesariamente son desconocidos por la comunidad meta, sí son más propios del humor de la comunidad origen, por lo que los consideramos elementos de sentido del humor de la comunidad (SHC). Nos referimos al hecho de recurrir al idioma alemán y a la supuesta bondad de las personas que hablan dicho idioma. Como reflejan los SE 1, 2 y 4, los SC 3 y 4 y los EC 1, 2.2 y 2.3, se trata de consideraciones que enlazan directamente con el sustrato cultural de la comunidad

<sup>536</sup> Por *ironía* entendemos cualquiera de las acepciones que incluye el diccionario en línea de la Real Academia Española: (1) “Burla fina y disimulada”, “Tono burlón con que se dice” o “Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”. Zabalbeascoa (2003) revisa el concepto de *ironía* y repasa diversas tipologías, centrando su atención en la *ironía audiovisual*. Por su parte, Pelsmaekers y van Besien (2002), por ejemplo, tratan la cuestión de la ironía en la subtitulación.

origen. Todas estas cuestiones se difuminan, manteniéndose únicamente el elemento no-marcado (NM) en la VM, donde su principal comicidad reside en lo absurdo de la situación, ya que a un preso se le concede la libertad condicional simplemente por ser capaz de hablar alemán (la inclusión – compensación – de una voz que expresa que Bob “Sabe idiomas” facilita esta interpretación). El tipo no-marcado se completa con la incongruencia del tono (propiciado por el elemento paralingüístico, PL) y de la sonrisa (elemento visual, V) del presidente de la sala cuando pronuncia la sentencia, ya que parecen más propios de una subasta que de una sesión de estas características (idea a la que contribuyen también otro elemento visual – la acción de golpear con la maza – y el elemento sonoro (S) – el sonido del golpe de la maza). Respecto al elemento gráfico (G), el pecho tatuado de Bob, la consideración varía según la versión. En la VO su papel resulta crucial, ya que sirve de vehículo de expresión del elemento lingüístico en el que se basa buena parte del chiste. Sin embargo, en la VM su función se ve notablemente disminuida dado que, como antes indicábamos, el elemento lingüístico desaparece y la solución propuesta posee una carga humorística bastante reducida (por no decir prácticamente nula).

En la siguiente ficha (3) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierden los elementos humorísticos sobre la comunidad e instituciones (CI), de sentido del humor de la comunidad (SHC) y visual (V):

<b>Ficha: 3</b>	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 37	
<b>Contextualización:</b> Los ejecutivos evalúan junto a Mel Gibson las críticas obtenidas tras el preestreno de su película.	
<b>VO:</b> <i>A bordo de un avión, Christian, Milo, Hannah y Gibson evalúan los comentarios del público.</i> <u>Christian:</u> The movie tested through the roof, Mel! The Sea Captain gave it four “Arrrs”. Bumblebee Man says “Muy bueno”. [a Milo] And we were worried about the Latino market, huh? <u>Milo:</u> Yeah. <u>Christian:</u> Huh? <u>Milo:</u> Yeah. <u>Christian:</u> Huh? <u>Milo:</u> Yeah.	

<u>Christian</u> : Huh?	
<b>VM:</b>	
<u>Christian</u> : ¡La prueba ha resultado un éxito, Mel! El Capitán Ahr te ha dado cuatro. El Hombre Abeja dice [ <i>con acento mejicano</i> ] “Muy bueno”. Y el mercado hispano nos preocupa, ¿eh?	
<u>Milo</u> : Sí.	
<u>Christian</u> : ¿Eh?	
<u>Milo</u> : Sí.	
<u>Christian</u> : ¿Eh?	
<u>Milo</u> : Sí	
<u>Christian</u> : ¿Eh?	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: NM / CI / SHC / L / PL / V</b>	<b>VM: NM / L / PL</b>
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Una forma de evaluar una película es mediante el uso de estrellas (<i>stars</i>) (generalmente de 1 a 5).</li> <li>2. El Capitán McCallister es un personaje de la serie que suele acompañar sus intervenciones con la muletilla <i>Argh!</i></li> <li>3. El hombre abejorro (<i>Bumblebee Man</i>) es un personaje de la serie de origen mejicano.</li> <li>4. La inmigración ha provocado que Estados Unidos cuente con una importante presencia de ciudadanos de origen hispano, lo que supone un importante mercado.</li> <li>5. Jack Burns era un cómico de los sesenta y setenta cuya apariencia física y voz conoce la comunidad origen.</li> <li>6. Burns formaba junto a Schreiber un dúo cómico de éxito en los sesenta y setenta, una de cuyas rutinas más conocidas era incluir en sus diálogos la secuencia “Huh? / Yeah”.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Christian dice que el Capitán del mar (<i>Sea Captain</i>) le ha dado cuatro “Arrrs” a la película.</li> <li>2. Christian dice que el Hombre Abejorro (<i>Bumblebee Man</i>) ha dicho que el filme es “Muy bueno”.</li> <li>3. Christian le dice a Milo que estaban preocupados por el público hispano.</li> <li>4. Christian y Milo inician una secuencia del tipo “Huh? / Yeah”.</li> <li>5. El personaje de Christian muestra una apariencia física similar a la de Jack Burns.</li> <li>6. La voz de Christian es la de Jack Burns.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La combinación de los SC 2 (el comentario del Hombre Abejorro) y 3 (la preocupación por el público hispano) y del SE 3 (su origen mejicano) refuerza el SE 4 (la presencia hispana en Estados Unidos).</li> <li>2. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. Pese a no decir su apellido, cuando Christian menciona al “Sea Captain” y dice que le ha dado cuatro “Arrrs” (SC 1) (lo que recuerda fonéticamente tanto a la muletilla <i>Argh!</i> – SE 2 – como a la palabra <i>star</i> – SE 1) podemos concluir que se refiere al Capitán McCallister.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

- 2.2. Resulta un tanto absurdo (por las características de ambos) que Christian aluda al Capitán McCallister y al Hombre Abejorro (SC 1 y 2) para fundamentar el éxito de la película.
- 2.3. La combinación de los SC 4 (la secuencia “Huh? / Yeah”), 5 (la apariencia física con Jack Burns) y 6 (su voz) y de los SE 5 (el cómico Jack Burns) y 6 (la rutina “Huh? / Yeah”) nos permiten concluir satisfactoriamente que el personaje de Christian está basado en el del cómico Jack Burns, y que la rutina que mantiene Christian con Milo está tomada de la del dúo Burns-Schreiber.

### **Comentario:**

La VO de este chiste muestra una combinación de seis elementos. Tres de ellos (el elemento sobre la comunidad e instituciones, CI; el de sentido del humor de la comunidad, SHC; y el visual, V) no aparecen en la VM, mientras que los otros tres sí lo hacen (el elemento no-marcado, NM; el lingüístico, L; y el paralingüístico, PL), si bien alteran su contenido. En la VO, el elemento sobre la comunidad e instituciones lo constituye la alusión a un referente cultural específico de la comunidad origen. Dicho elemento se fundamenta tanto en el elemento paralingüístico (la voz de Jack Burns doblando al personaje) como en el visual (el parecido físico entre el personaje ficticio de Christian y el personaje real de Burns), además de por la reproducción de la rutina que el dúo cómico popularizara en su momento. En la VM, por razones obvias, la alusión paralingüística al cómico no está presente. Es cierto que en la VM observamos la presencia de un elemento paralingüístico, la pronunciación mejicana de la expresión “Muy bueno”, algo que no está presente en la VO y que seguramente se incluye con la intención de compensar la pérdida de carga humorística que sufre este chiste. Por otra parte, la comunidad meta desconoce al personaje de Jack Burns y, por tanto, la imagen de Christian no sugiere nada, con lo que el elemento visual pierde su carga. Por consiguiente, desaparece también el elemento sobre la comunidad e instituciones. Ello hace que la rutina pierda su valor referencial y se convierta en un mero recurso lingüístico (repetición) con el que producir cierto humor en la VM. En lo que respecta al otro elemento que se pierde, el de sentido del humor de la comunidad, dicha pérdida se produce por la propia idiosincrasia de la comunidad origen, donde existe una importante presencia hispana (especialmente en ciertos estados) y donde *lo hispano* (o *latino*, según otras voces) impregna numerosos aspectos cotidianos. Esto es algo que no ocurre, al menos hasta un nivel tan marcado, en la comunidad meta. De ahí que consideremos la alusión al mercado hispano como un elemento de sentido del humor de la comunidad en

la VO, que pasa a ser un elemento no-marcado en la VM. Como ya hemos adelantado, los elementos que permanecen, pese a variar su contenido, son el no-marcado, el lingüístico, y el paralingüístico (del que ya hemos hablado arriba). Respecto a los elementos no-marcados, hemos de decir que, además de la absurdidad que plantea el EC 2.2. (fundamentar el éxito de la película en el criterio del Capitán McCallister y del Hombre Abejorro, dos personajes poco convencionales<sup>537</sup>), se ven aumentados por la alusión al mercado hispano que comentábamos hace un momento. En lo referente al elemento lingüístico, en la VO éste se encuentra en el juego fonético entre *argh*, *arrrs* y *star*, mientras que en la VM dicho juego desaparece, ya que se ofrece la muletilla del capitán (*ahr*) sin posibilidad de confrontarla con nada más. Sin embargo, esta pérdida se compensa por la repetición a la que antes aludíamos (“¿Eh? / Sí”). Finalmente, todos estos cambios afectan a los elementos pragmáticos, ya que será necesario acceder y derivar nuevos SE, SC y EC. Básicamente, los elementos pragmáticos de la VM variarán con respecto a los de la VO del siguiente modo: respecto a los SE, sólo el 1 (hasta cierto punto), el 2 y el 3 serán accesibles; los SC 5 y 6 no lo serán; y sólo el EC 2.2. será derivable.

En la siguiente ficha (4) podemos observar cómo se pierden los elementos sobre la comunidad e instituciones (CI) y lingüístico (L), entre otras cuestiones:

<b>Ficha:</b> 4
<b>Temporada:</b> segunda
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias
<b>Número de chiste:</b> A 69
<p><b>VO:</b>  <i>En pijama, Homer, Marge y sus hijos se reúnen en la cocina para tomar unos emparedados de pavo y celebrar así la cena de Acción de Gracias juntos y felices.</i>  <u>Homer:</u> Oh Lord, on this blessed day, we thank Thee for giving our family one more crack at togetherness.  <u>Todos:</u> Amen.  <i>Todos empiezan a comer, incluso el perro y el gato, que hasta ese momento habían atendido a la oración de Homer. Escuchamos ruidos diversos producidos por las bocas de los cinco, algún eructo incluido. Suena la misma música que en los chistes 23 y 29 de este episodio.</i></p>
<p><b>VM:</b>  <u>Homer:</u> Señor, en este día bendito te damos las gracias por tener a esta familia más o menos bien avenida.</p>

<sup>537</sup> Véase **Anexo 4**.

<p>Todos: Amén.  <i>No se oye el eructo.</i></p>	
<p><b>Cambio de carga:</b></p>	
<p><b>VO:</b> NM / CI / L / PL / V / S</p>	<p><b>VM:</b> NM / PL / V / S</p>
<p><b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En Estados Unidos, el Día de Acción de Gracias constituye una celebración importante.</li> <li>2. El punto álgido de la celebración del Día de Acción de Gracias lo constituye una succulenta cena familiar en la que el pavo es el plato estrella.</li> <li>3. “Thee” es el acusativo de <i>thou</i>, forma arcaica de <i>you</i>. Su uso es propio de ciertas obras clásicas, en especial de la Biblia. En la actualidad, dicho uso suele ir unido a una intención humorística.</li> <li>4. Las expresiones construidas con la locución “crack at” no son propias de la lengua estándar, y sí de situaciones familiares y más bien íntimas.</li> <li>5. El gato y el perro de la familia Simpson no han sido especialmente adiestrados.</li> <li>6. De no haber sido debidamente adiestrados, difícilmente un gato o, sobre todo, un perro son capaces de evitar lanzarse de inmediato sobre su plato cuando se les facilita comida.</li> <li>7. En un contexto familiar no es extraño que las personas relajen sus modales.</li> <li>8. <i>We Gather Together To Ask the Lord’s Blessing</i> es un himno de la primera mitad del siglo XVII muy relacionado con el Día de Acción de Gracias.</li> <li>9. Los Simpson forman una familia bastante especial.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La familia se reúne para cenar unos meros emparedados, eso sí, de pavo.</li> <li>2. Homer coloca en una misma oración “thee” y “crack at”.</li> <li>3. El perro y el gato atienden pacientes a la oración de Homer y no tocan su comida hasta que todos lo hacen.</li> <li>4. La familia Simpson no muestra precisamente unos buenos modales en la mesa.</li> <li>5. Escuchamos la melodía del himno <i>We Gather Together To Ask the Lord’s Blessing</i>.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Refuerzo del SE 1 (la importancia de este día). Véase EC 5.3.</li> <li>2. La contradicción entre el SE 2 (la cena) y el SC 1 (los emparedados de pavo) refuerza el carácter especial de la familia Simpson (SE 9).</li> <li>3. El SC 4 (los modales) refuerza hasta el límite de la parodia el SE 7 (la relajación de éstos en un contexto familiar).</li> <li>4. El SC 3 (la paciente espera del perro y el gato) contradice el SE 6 (el instinto y la voracidad de los animales).</li> <li>5. Implicaciones contextuales:               <ol style="list-style-type: none"> <li>5.1. El efecto contradictorio de unir los SE 3 (“Thee”) y 4 (“crack at”) en el SC 2 (que Homer use “thee” y “crack at”) resulta sorprendente.</li> <li>5.2. El SC 3 (el comportamiento de los animales) contrasta con los SE 5 (su falta de adiestramiento) y 6 (la avidez de comida de estos animales), causando un efecto de sorpresa.</li> <li>5.3. El resultado de conectar el SC 5 (la melodía) con el SE 8 (el himno) es motivo de orgullo por parte de la audiencia, además de contribuir al refuerzo del SE 1.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	



**Comentario:**

Como podemos observar, la VO de este chiste se vale de seis elementos distintos para producir humor, mientras que en la VM sólo observamos cuatro. Por un lado, se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI), ya que el himno en cuestión no es un referente cultural propio de la comunidad meta, con lo que no resulta posible derivar el SE 8, el SC 5 y el EC 5.3. Esto es algo que afecta también al elemento sonoro (S), que es el que en la VO sirve de vehículo del elemento sobre la comunidad e instituciones. En la VM, el elemento sonoro se mantiene, si bien muta su contenido y basa su efectividad en el contraste entre una cálida música y el ruido producido por las bocas de los comensales, es decir, el elemento paralingüístico, PL (plasmado en el SE 7 y el EC 4). Por otra parte, el contraste que observamos en la VO entre un vocablo de tinte arcaico con otro de carácter coloquial no está presente en la VM, con lo que el elemento lingüístico (L) se pierde y no es posible derivar los SE 3 y 4, el SC 2 y el EC 5.1. El resto de la información (de tipo no-marcado, NM – por ejemplo, el llamativo contraste entre la música de fondo y los sonidos de las bocas de los comensales, así como la actitud de los animales – y visual, V – la imagen del perro y del gato esperando pacientemente a que termine la oración) es fácilmente accesible y derivable por la comunidad meta, con lo que se mantiene.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (5) observamos cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI):

<b>Ficha: 5</b>
<b>Temporada:</b> quinta
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo
<b>Número de chiste:</b> C 29
<p><b>VO:</b>  <i>En un cine se proyecta la película “Ernest Goes Somewhere Cheap”. Bob ríe a carcajadas mientras fuma un puro. Tras él está sentada la familia Simpson.</i>  <b>Marge:</b> <i>[molesta] That man is so rude.</i>  <b>Homer:</b> <i>Yeah. [tiene un puro en la boca aún mayor que el de Bob. Es tan grande que incluso lleva una inscripción: “Knoxville World’s Fair 1983”. Da una palmada en el hombro a Bob y le dice] If you don’t mind, we’re trying to watch the movie! [se calla y se queda atento a la pantalla]</i>  <b>Voz de hombre:</b> <i>Hey, Vern! How do I get my head out of this toilet? [se escucha el sonido de una cisterna. Homer estalla en carcajadas]</i></p>

**VM:**

Subtítulo

ERNEST VA AL ALGÚN SITIO CUTRE

Marge: ¡Qué tipo tan grosero!

Homer: Sí. Si no le importa estamos intentando ver la película.

Voz de hombre: Eh, Vern, ayúdame a sacar la cabeza del retrete.

**Cambio de carga:**

**VO:** NM / CI / PL / V / G / S

**VM:** NM / PL / V / G / S

**Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):**

• Supuestos existentes (SE):

1. Existe una serie de películas cómicas y bastante absurdas protagonizadas por un personaje llamado Ernest (interpretado por el actor Jim Varney), varias de las cuales tienen títulos muy similares, a la vez que simples, del tipo “Ernest Goes to...”.
2. “Hey, Vern” era la muletilla que Jim Varney pronunciaba en una serie de anuncios cómicos que interpretó a principios de los ochenta. Dicha expresión pasó a formar parte de la cultura popular.
3. En este episodio, según lo acontecido hasta el momento, las alusiones a la película *El Cabo del Miedo* son constantes.
4. En la película *El Cabo del Miedo* hay una tensa escena en la que el criminal (vestido con una llamativa camisa y riendo a carcajadas mientras fuma un puro) acosa a la familia en un cine.
5. En 1983 se celebró una Feria Mundial en Knoxville, Tennessee, seguida de un tremendo escándalo financiero protagonizado por uno de sus principales promotores, Jake F. Butcher.

• Supuestos contextuales (SC):

1. En el cine se proyecta la película “Ernest Goes Somewhere Cheap”.
2. En el cine, Bob, vestido con una camisa llamativa, molesta a los Simpson con sus carcajadas y con el humo de su puro.
3. Homer también fuma un puro, aún mayor que el de Bob y en el que se puede leer la inscripción “Knoxville World’s Fair 1983”.
4. En la pantalla, alguien dice “Hey, Vern!”, tras lo que se escucha una cisterna y Homer estalla en carcajadas.
5. En la escena de la película que se está proyectando a alguien se le ha quedado atascada la cabeza en un retrete.

• Efectos cognitivos (EC):

1. El SC 2 (Bob en el cine) refuerza el SE 3 (las alusiones al filme).
2. La risa de Homer que se recoge en el SC 4 refuerza el carácter cómico de los anuncios mencionados en el SE 2.
3. El SC 5 (la cabeza atascada en el retrete) refuerza la absurdidad de muchas situaciones de las películas aludidas en el SE 1 (las de Jim Varney).
4. Implicaciones contextuales:
  - 4.1. La combinación del SC 1 y del SE 1 permite concluir que la película que se proyecta podría pertenecer a la serie de comedias protagonizadas por Jim Varney.
  - 4.2. La combinación del SC 4 (“Hey, Vern”) y del SE 2 (los anuncios) confirma el EC 4.1, ya que reafirma la alusión al trabajo de Jim Varney.
  - 4.3. La combinación del SC 2 y del SE 4 permite concluir que estamos ante una

- recreación de la escena del cine de la película *El Cabo de Miedo*.
- 4.4. La combinación de la imagen del puro que recogen el SC 2 y SE 4 con la del puro de Homer del SC 3 produce un efecto de sorpresa.
- 4.5. La combinación del SC 3 (el texto en el puro) y el SE 5 (la feria de Knoxville) tiene como resultado una imagen absurda.
- 4.6. La combinación del SC 4 y del SE 4 pone en evidencia la incongruencia de las risas de Homer en una situación, *a priori*, tensa.

### **Comentario:**

Como vemos, las referencias culturales e intertextuales de este ejemplo son diversas. Sin embargo, no todas son posibles en la VM. Si bien las referencias a la película *El Cabo de Miedo* (SE 3 y 4 y SC 2) no plantean problema alguno, dado que también fue una película de éxito en la comunidad meta (y constituye, por tanto, un elemento no-marcado, NM), no ocurre así con las otras referencias en las que se fundamenta el humor. En primer lugar, no diremos que la alusión a las películas de Jim Varney que sugiere la combinación del SE 1 y de los SC 1 y 5 sea del todo imposible, pero sí que dicha asociación resulta bastante remota en la comunidad meta. De hecho, si bien es cierto que en dicha comunidad se han emitido algunas de las películas (que no anuncios) de este actor, también lo es que la popularidad del mismo es mucho mayor en el seno de la comunidad origen (de ahí que nos inclinemos a clasificarlo como un elemento sobre la comunidad e instituciones, CI, en la VO). Respecto a los EC que se consiguen gracias a la combinación del SC 4 con el SE 2 (la muletilla “Hey, Vern!”), por un lado, y del SC 3 con el SE 5 (la Feria Mundial de Knoxville y el posterior escándalo), por otro, resultan imposibles en la comunidad meta, por tratarse de dos elementos sobre la comunidad e instituciones que, por consiguiente, serán incomprensibles en el contexto meta. Estos elementos no se sustituyen por otros en la VM, con lo que se pierde irremediablemente su carga significativa y se reduce su comicidad a un mero comentario gracioso (al que ayuda el sonido de la cisterna) y a una imagen más o menos cómica, respectivamente. El resto de elementos permanece: los no-marcados, el comportamiento de Homer y lo absurdo que resulta el título de la película, así como lo que en ella acontece; los paralingüísticos (PL), el silencio de Homer al escuchar la cisterna y su posterior carcajada; el visual (V), la imagen de Homer con un gran puro en la boca y su rostro ausente mientras escucha la cisterna; el gráfico (G), el cartel que anuncia la película, que sirve de base para uno de los elementos no-marcados; y el

sonoro (S), el sonido de la cisterna, que contribuye también a dar cuerpo a uno de los elementos no-marcados.

En la siguiente ficha (6) vemos cómo se pierde el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC):

<b>Ficha: 6</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 68	
<b>Contextualización:</b> A bordo de un bote, Bart le ha pedido a Bob que le interprete la obra <i>H.M.S. Pinafore</i> , con el fin de ganar tiempo.	
<p><b>VO:</b>  <i>Ahora vemos a Bob con un uniforme de oficial de la marina. Mientras canta acompañado de música la letra de “For He Is an Englishman”, Bart lee un libreto en cuya portada hay una foto del actor.</i>  <b>Bob:</b> For he himself has said it / and it’s clearly to his credit / that he is an Englishman / he remains an Englishman.  <i>La representación termina con la caída de una bandera enorme de Inglaterra a espaldas de Bob. Tras ello, podemos escuchar una gran ovación. Vemos incluso una mano que ofrece un ramo de flores al actor, el cual acepta emocionado.</i></p>	
<p><b>VM:</b>  <b>Bob:</b> Él mismo lo ha declarado / con modales muy educados / que es un ciudadano inglés / que es un ciudadano inglés.  <i>Subtítulo</i>  PROGRAMA</p>	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC / PL / V / G / S	<b>VM:</b> NM / PL / V / G / S
<p><b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Supuestos existentes (SE):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Existe una ópera cómica de Gilbert y Sullivan titulada <i>H.M.S. Pinafore</i>.</li> <li>2. Bart le ha pedido a Bob que le interprete dicha obra.</li> <li>3. La acción transcurre a bordo de un bote que navega por un río.</li> <li>4. Aparte de Bob y Bart, las únicas personas a bordo son los padres y las hermanas del niño, a quienes Bob ha atado con cuerdas.</li> <li>5. Al final de una ópera, es común que los intérpretes disfruten de una ovación y que, sobre todo en el caso de las sopranos, reciban emocionadas un ramo de flores.</li> </ol> </li> <li>• <b>Supuestos contextuales (SC):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Convenientemente ataviado, Bob interpreta un fragmento de la obra <i>H.M.S. Pinafore</i> acompañado de su música.</li> <li>2. Bart lee el libreto de la obra, en cuya portada aparece la foto de Bob.</li> <li>3. La representación acaba de modo espectacular con la caída de una enorme bandera.</li> <li>4. Vemos cómo, en medio de una gran ovación, alguien (que no es Bart) hace</li> </ol> </li> </ul>	

entrega de un ramo de flores a Bob, quien lo acepta emocionado.

- Efectos cognitivos (EC):

1. La ovación y las flores del SC 4 refuerzan el SE 5 (lo que ocurre al final de las óperas).
2. Implicaciones contextuales:
  - 2.1. Gracias al SE 1 (*H.M.S. Pinafore*), reconocemos la pieza que Bob interpreta en el SC 1.
  - 2.2. Teniendo en cuenta que la acción transcurre a bordo de un bote (SE 3) y que Bob interpreta de forma espontánea la obra *H.M.S. Pinafore* (cuya existencia recoge el SE 1) a petición de Bart (SE 2), resulta incongruente (por imposible) que Bob disponga del vestuario necesario y que suene la música (SC 1), que Bart tenga en sus manos un libreto con la cara de Bob (SC 2) y que la representación termine con la caída de una enorme bandera (SC 3), algo que alguien debería haber preparado previamente.
  - 2.3. Considerando que, salvo Bob y Bart, las únicas personas a bordo son Homer, Marge, Lisa y Maggie, y que éstos permanecen atados en el suelo (SE 4), resulta igualmente incongruente (también por imposible) que alguien entregue un ramo de flores a Bob y que podamos escuchar una cálida ovación de un público, en teoría, inexistente (SC 4).

### **Comentario:**

Este ejemplo supone el punto final a una amplia secuencia de chistes iniciada por el segmento analizado en la ficha 36 y continuada por el contemplado en la ficha 15<sup>538</sup>. La principal diferencia que detectamos entre las dos versiones es la desaparición de un elemento de sentido del humor de la comunidad presente en la VO (transmitido a través del elemento sonoro, la música de la ópera), lo que repercute en un incremento de la carga del elemento no-marcado en la VM. Entendemos que, pese a que la comunidad meta no desconozca necesariamente la obra de Gilbert y Sullivan, dicho referente no constituye un tema que muestre una presencia significativa en su sustrato cultural y que, por tanto, no es propio de esta comunidad recurrir a la citada obra con fines humorísticos. En la comunidad origen, las obras de Gilbert y Sullivan pasan a formar parte del sustrato cultural propio ya desde la época escolar, dado que es frecuente que en los colegios se realicen representaciones teatrales de las mismas (algo que, por otra parte, justificaría que Bart, que no es un niño que destaque por su nivel de erudición, conozca esta ópera). Pese a esto, la pérdida humorística es mínima, ya que sigue siendo cómico que Bob interprete una ópera en un bote que navega por un río (algo que constituye un elemento no-marcado). El resto de elementos contribuyen al buen funcionamiento del chiste en ambas versiones: los no-marcados, lo absurdo, por

<sup>538</sup> Véase la definición de *chiste sostenido* en el punto 4.2.1.2.

imposible, del hecho de que Bob disponga del vestuario necesario para su interpretación y del final apoteósico y todo lo que en él acontece, sin olvidar el libreto que consulta Bart; el paralingüístico, el canto de Bob; los visuales, consistentes en la imagen del vestuario de Bob y de todo lo que rodea al final de su actuación, y que en ambas versiones contribuyen al éxito de los elementos no-marcados; el gráfico, el libreto que consulta Bart y el texto que lo define como tal, elemento que aumenta la naturaleza absurda de la situación que recoge la categoría no-marcada; y el sonoro, la música que suena, que en la VO sirve de base para el elemento de sentido del humor de la comunidad, mientras que en la VM se limita a incrementar la sensación de absurdidad. Respecto a los elementos pragmáticos, no observamos cambios importantes. Cabría precisar, quizá, que en aquellos supuestos o efectos de la VO en los que de forma explícita aparece la alusión a la obra *H.M.S. Pinafore*, dicha referencia mostraría un carácter genérico (una ópera, sin precisar) en la VM.

En la siguiente ficha (7) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierden los elementos lingüístico (L) y gráfico (G):

<b>Ficha: 7</b>	
<b>Temporada:</b> segunda	
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias	
<b>Número de chiste:</b> A 47	
<b>Contextualización:</b> Bart y su perro se han escapado de casa.	
<b>VO:</b> <i>Ambos siguen caminando por lo que parece un barrio rico. Pero el escenario se transforma de repente cuando cruzan una vía del tren. Hay una señal que dice “Do not enter”. Entran en los barrios bajos. Se oyen gritos, sirenas de policía, el ruido de un helicóptero y disparos. Vemos algunos edificios ruinosos, cubos de basura por el suelo y los carteles de algunos comercios: “Liquor. Yes! We have rot gut!”, “Massage Parlor”, “Pawn” y “Billiards”.</i> <u>Bart:</u> Cool! The wrong side of the tracks!	
<b>VM:</b> <u>Bart:</u> ¡Mosquis! ¡Entramos en el barrio de los desheredados!	
<b>Cambio de carga:</b>	
VO: NM / L / PL / V / G / S	VM: NM / PL / V / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En ocasiones, una calle, carretera o vía de tren puede marcar la frontera entre barrios de distinto nivel económico.</li> <li>2. En las zonas marginales de las ciudades suelen haber problemas de seguridad.</li> <li>3. El aspecto de las zonas marginales de las ciudades refleja su pobreza.</li> </ol> </li> </ul>	

4. En los barrios bajos hay locales que se consideran poco recomendables.
5. Las personas que viven en estas zonas deprimidas muestran un bajo nivel económico y cultural.
6. Las licorerías venden alcohol apto para el consumo.
7. Cuando se bebe un licor barato y de pésima calidad se usa la expresión coloquial: *to drink rotgut* (ya que se dice que *it rots your gut*).
8. Bart tiene una personalidad rebelde y aventurera.
  - Supuestos contextuales (SC):
    1. Tras cruzar una vía de tren, Bart pasa de un barrio rico a uno pobre.
    2. Una señal prohíbe el paso.
    3. Se oyen gritos, sirenas de policía, el ruido de un helicóptero y disparos.
    4. Se ven edificios cochambrosos y basura por las calles.
    5. Vemos comercios como una licorería (en la que se anuncia que se vende “rot gut”), un salón de masaje, una tienda de empeño y unos billares.
    6. Bart se muestra entusiasmado de estar en esa zona de la ciudad.
  - Efectos cognitivos (EC):
    1. El SC 1 (Bart cruza una vía y llega al barrio pobre) refuerza el SE 1 (las fronteras entre barrios).
    2. Los SC 2 (la señal que prohíbe el paso) y 3 (los gritos, sirenas...) refuerzan el SE 2 (los problemas de seguridad de las zonas marginales).
    3. El SC 4 (el aspecto de los edificios) refuerza el SE 3 (el aspecto de dichas zonas).
    4. El SC 5 (los comercios) refuerza el SE 4 (la consideración de los comercios de estas zonas).
    5. El hecho de que la palabra *rotgut* aparezca mal escrita (“rot gut”) en el cartel que anuncia la licorería del SC 5 refuerza el escaso nivel cultural al que se refiere el SE 5.
    6. El hecho de que dicha licorería venda *rotgut* (SC 5) refuerza el bajo nivel económico al que se refiere el SE 5 y el uso de la expresión que incluye el SE 7, que, a su vez, contrasta con el SE 6 (el alcohol apto para el consumo).
    7. El SC 6 (el entusiasmo de Bart) refuerza el SE 8 (su rebeldía).
  - 8. Implicaciones contextuales:
    - 8.1. No deja de sorprender que en una licorería se venda un producto de tan mala calidad (SC 5), algo que en principio choca con el SE 6, y que además se anuncie.

### Comentario:

Como vemos, la gran mayoría de los EC derivados son refuerzos de SE. Podemos decir que muchos de los SE, SC y EC que presenta la VO son comprensibles en la VM, ya que todos los supuestos, y por lo tanto los efectos que se derivan, son posibles en la comunidad meta, bien por su propia experiencia, bien por su familiaridad gracias al cine, a la televisión, a libros, etc. Sin embargo, son dos los elementos que no se mantienen en la VM, y que por tanto no provocan el acceso a los supuestos relacionados con ellos ni, por consiguiente, derivan ciertos EC. Se trata de, por una parte, el elemento

gráfico (los distintos carteles de los comercios), que se desvanece puesto que no se ha recurrido a la subtitulación de tales mensajes en lengua meta. Como consecuencia, el elemento lingüístico (la palabra mal escrita *rot gut* en uno de los carteles) también desaparece. Esta merma de elementos, sin embargo, provoca una pérdida humorística mínima, dado que este chiste basa su éxito en la suma, como hemos podido comprobar, de numerosos elementos, tanto humorísticos como pragmáticos. El resto de elementos son comprensibles y no se pierden en la VM: los no-marcados, aunque tampoco están exentos de cierta pérdida ya que, pese a que se mantiene, por ejemplo, la alusión a los barrios marginales y a sus características, no ocurre así con la idea de la licorería que vende un licor horrible, que lógicamente se esfuma al hacer lo propio el elemento lingüístico que la hacía posible; los paralingüísticos, los gritos y el tono entusiasmado de Bart; el visual, la imagen de los barrios bajos; y los sonoros, los disparos, las sirenas y el helicóptero.

En la siguiente ficha (8) podemos observar cómo se pierden los elementos sobre la comunidad e instituciones (CI) y paralingüístico (PL), entre otras cuestiones:

<b>Ficha: 8</b>	
<b>Temporada:</b> octava	
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII	
<b>Número de chiste:</b> D 46	
<b>Contextualización:</b> Los habitantes de un mundo diminuto adoran a Lisa como su Diosa. Poco antes, habían sido atacados por el dedo gigante de Bart.	
<b>VO:</b> <i>Ante el asombro general, Lisa admite que Bart es su hermano.</i> <u>Ciudadano 1:</u> [ <i>levanta su brazo para pedir permiso para hablar</i> ] Eh, God? Hi, Bill Watson. I live in the Clark Building. I have a question. If you're so good, why do you allow bad things to happen? <u>Ciudadano 2:</u> [ <i>vemos a un hombre con cierto sobrepeso</i> ] Why am I so fat? <i>Todos los ciudadanos reunidos comienzan a hacer preguntas.</i> <u>Ciudadano 3:</u> [ <i>tono de voz agudo</i> ] Why do bad things happen to good people?	
<b>VM:</b> <u>Ciudadano 1:</u> Eh, Dios, hola. Bill Watson, del edificio Clark. Una preguntita: si eres tan bueno, ¿por qué permites que ocurran cosas malas? <u>Ciudadano 2:</u> Y, ¿por qué yo soy tan gordo? <u>Ciudadano 3:</u> ¿Por qué les pasan cosas malas a las personas buenas?	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / CI / L / PL / V	<b>VM:</b> NM / L / V



**Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):**

- Supuestos existentes (SE):
  1. Los habitantes del minimundo consideran a Lisa como su Diosa.
  2. A las deidades se les suele hablar con sumo respeto.
  3. Existen diversas personas conocidas llamadas Bill Watson como, por ejemplo, un guitarrista, un inventor y un actor.
  4. En Pittsburg, Pensilvania, existe un edificio de uso comercial llamado Clark Building.
  5. Los habitantes del minimundo acaban de sufrir una terrible tragedia.
  6. Harold S. Kushner escribió un libro titulado *When Bad Things Happen to Good People*, en el que un rabino judío se ha de enfrentar a la enfermedad incurable de su hijo de tres años.
  7. Hay gente preocupada por su peso.
- Supuestos contextuales (SC):
  1. El ciudadano 1 hace uso de un registro informal para dirigirse a Lisa, su Diosa.
  2. El ciudadano 1 se presenta como Bill Watson, y dice trabajar en el Clark Building.
  3. El ciudadano 1 y el 2 formulan unas preguntas que contienen palabras como “bad things”, “happen” y “good people”.
  4. En un contexto tenso, y entre las preguntas de profundo calado de sus compañeros, el ciudadano 2 se muestra preocupado tan sólo por su peso.
- Efectos cognitivos (EC):
  1. El SC 1 (el registro informal) contradice el SE 2 (el respeto a las deidades).
  2. Implicaciones contextuales:
    - 2.1. Satisfacción al asociar el SC 2 (Bill Watson y Clark Building) con los SE 3 (las personas famosas llamadas así) y 4 (el edificio).
    - 2.2. Satisfacción al asociar el SC 3 (las preguntas de los ciudadanos) con el SE 6 (el libro de Kushner).
    - 2.3. Pese al SE 7 (la preocupación por el peso), incongruencia de que en un momento tan delicado, como prueba el SE 5, alguien se preocupe por su peso, como ocurre en el SC 4.

**Comentario:**

En este caso se produce la pérdida de dos elementos. Por un lado, el tono agudo (elemento paralingüístico) con el que el ciudadano 3 pronuncia su frase no se conserva en la VM, con lo que su comicidad se pierde. Por otro, los referentes culturales contenidos en los SE 3 y 4 son propios de la comunidad origen (elemento sobre la comunidad e instituciones) con lo que, pese a que se mantienen en la VM, su aportación es nula. Por lo demás, el elemento visual, las imágenes del ciudadano 1 levantando su brazo para hablar y la del rechoncho ciudadano 2, permanece inalterable. La referencia intertextual al libro (elemento no-marcado), tanto a su título como a su tema central (en lo referente al enfrentamiento a una tragedia), permanece en la VM, si bien el acceso al título no sea quizá tan directo como en la VO, ya que éste se tradujo al español como

*Cuando la gente buena sufre* (el dato es que se trata de una referencia que existe en el seno de la comunidad, sin entrar a valorar cuánta gente conoce el libro). De manera similar, el elemento lingüístico se mantiene, dado que persiste la falta de armonía entre el registro elegido por el ciudadano 1 y el supuesto estatus de su interlocutor.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (9) observamos cómo se pierden los elementos sobre la comunidad e instituciones (CI) y lingüístico (L):

<b>Ficha: 9</b>	
<b>Temporada:</b> octava	
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII	
<b>Número de chiste:</b> D 70	
<b>Contextualización:</b> Dos extraterrestres pretenden adueñarse del planeta. Para ello han adoptado la apariencia de dos políticos.	
<b>VO:</b> <u>Kodos:</u> [ <i>en un mitin</i> ] I am Clin-Ton. As overlord, all will kneel trembling before me and obey my brutal commands. [ <i>cruza sus brazos</i> ] End communication. <u>Marge:</u> Hmm, that's slick willie for you, always with the smooth talk.	
<b>VM:</b> <u>Kodos:</u> [ <i>habla con un tono de voz distinto, más humano</i> ] Yo soy Clin-ton. Como soberano mundial todos se arrodillarán temblando ante mí y obedecerán mis ordenes. Fin del comunicado. <u>Marge:</u> Hmm. Este presi nuestro siempre tan marrullero.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / CI / L / PL / V	<b>VM:</b> NM / PL / V
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los tiranos suelen hacer uso de un lenguaje grandilocuente y amenazador.</li> <li>2. Kodos es un extraterrestre que desea dominar el mundo.</li> <li>3. La expresión <i>slick willie</i> implica un doble sentido. Por un lado, <i>willie</i>, además de ser la abreviación de William, es un término argot para referirse al pene. Por otra parte, <i>slick</i> es un término que se usa para calificar a una persona de escasa catadura moral. La expresión <i>slick willie</i>, pues, hace referencia a un hombre de bajos instintos en lo concerniente al sexo. Se trata de una expresión que se acuñó tras el escándalo sexual de Bill (William) Clinton y que se ha extendido notablemente.</li> <li>4. Bill Clinton era conocido por ser un buen orador.</li> <li>5. Ante una amenaza grave es normal sentir temor.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Kodos, quien ha tomado la apariencia de Clinton, amenaza al mundo guiado por sus deseos de poder.</li> <li>2. Dicha amenaza se ve sustentada tanto por su léxico y entonación como por sus movimientos.</li> <li>3. Marge hace referencia a dos características asociadas a Bill Clinton: sus</li> </ol> </li> </ul>	

<p>supuestos gustos sexuales y sus buenas aptitudes como orador.</p> <p>4. Marge responde a la amenaza de Kodos con un comentario desenfadado.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u></li> </ul> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los SC 1 (el ansia de poder de Kodos y sus amenazas) y 2 (el modo en el que lleva cabo tales intimidaciones) refuerzan los SE 2 y 1 (el deseo de Kodos de conquistar el planeta y el lenguaje de los tiranos, respectivamente).</li> <li>2. El tono desenfadado de Marge (SC 4) contradice el comportamiento que anuncia el SE 5 (temor).</li> <li>3. Implicaciones contextuales:             <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. Los SE 3 (<i>slick willie</i>) y 4 (las aptitudes de Clinton), unidos al SC 3 (el comentario de Marge), crean un pensamiento de asombro al hacer coincidir una característica negativa con una positiva.</li> <li>3.2. Resulta sorprendente el modo desenfadado en que reacciona Marge (SC 4) ante el mensaje de Kodos (SC 1), especialmente considerando el SE 5 (temor).</li> </ol> </li> </ol>
--

### Comentario:

Los SE 1, 2, 4 y 5, así como los SC 1, 2 y 4 son fácilmente accesibles en ambas versiones, lo que permite derivar los EC 1, 2 y 3.2. y que el elemento no-marcado (la alusión a Clinton), el paralingüístico (el tono amenazador de Kodos y el desenfadado de Marge) y el visual estén presentes en ambas versiones (aunque el paralingüístico aparece de forma más laxa en la VM en lo que a Kodos se refiere). No ocurre así con el SE 3 y el SC 3, algo que viene motivado por la presencia de un juego lingüístico (*slick willie*) que ha calado en el sustrato cultural de la comunidad origen y que se ha convertido en una referencia propia (elemento sobre la comunidad e instituciones). De ahí que en la comunidad meta no sea posible derivar el EC 3.1., y que tanto el elemento sobre la comunidad e instituciones como el lingüístico se pierdan. En su lugar, aparece un comentario sobre la presunta marrullería del presidente (elemento no-marcado), maniobra que permite relativizar la pérdida.

En la siguiente ficha (10) vemos cómo se pierden los elementos sobre la comunidad e instituciones (CI) y gráfico (G):

<b>Ficha:</b> 10
<b>Temporada:</b> quinta
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo
<b>Número de chiste:</b> C 19
<b>Contextualización:</b> Ante las amenazas de muerte que su hijo está recibiendo, Marge

acude a la policía y defiende que tales amenazas son ilegales.	
<b>VO:</b>	
<u>Lou:</u> Hey, she's right, Chief. [ <i>le muestra un volumen de "Springfield Law"</i> ]	
<u>Wiggum:</u> [ <i>leyendo el código</i> ] Well, shut my mouth. It's also illegal to put squirrels down your pants for the purposes of gambling. [ <i>vemos al oficial Eddie con unas ardillas correteando por el interior de sus pantalones mientras otros agentes ríen a su alrededor y apuestan dinero</i> ] Boys, knock it off!	
<u>Agentes:</u> [ <i>lamentándose</i> ] Oh!	
<b>VM:</b>	
<u>Lou:</u> Jefe, ella tiene razón.	
<u>Wiggum:</u> Pues mira qué gracia. Claro, que también está prohibido meterse ardillas en los pantalones para hacer pruebas de resistencia. ¡Silencio, ya está bien!	
<u>Agentes:</u> ¡Oh!	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: NM / CI / PL / V / G</b>	<b>VM: NM / PL / V</b>
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los miembros del Departamento de Policía de Springfield no destacan precisamente por su inteligencia.</li> <li>2. En 1992 la revista Harper publicó un artículo en el que se describía una competición basada en introducir hurones en los pantalones y tratar de aguantar el máximo tiempo posible con los animales tratando de escapar.</li> <li>3. La competición que recoge el SE 2 es bastante absurda.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Wiggum comprueba que existe una ley que prohíbe introducir ardillas en los pantalones para hacer pruebas de resistencia.</li> <li>2. En la comisaría, algunos oficiales de policía apuestan dinero para ver quién aguanta más tiempo con ardillas en los pantalones del uniforme.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 2 (la apuesta con ardillas) refuerza del SE 1 (el nivel intelectual de los agentes).</li> <li>2. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. Es sorprendente que los miembros de un cuerpo de policía se dediquen a estas actividades, pero aún lo es más que lo hagan en su lugar y horario de trabajo, tal y como establece el SC 2.</li> <li>2.2. Haber sido capaz de conectar este segmento con el artículo mencionado en el SE 2 es motivo de satisfacción.</li> <li>2.3. Resulta un tanto absurdo, a la vez que sorprendente, que un manual tan serio como un código de leyes incluya la penalización de una práctica (SC 2) de las características que expresa el SE 3.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

**Comentario:**

Este chiste pierde dos elementos por el camino: el elemento sobre la comunidad e instituciones, la referencia intertextual al artículo, y el gráfico, el título sobre la portada del manual. Respecto a este último, la pérdida se produce ya que no se subtitula el título

del libro que consulta Wiggum, aunque también es cierto que no se trata de una pérdida considerable ya que, gracias al contexto, se sobreentiende que se trata de algún código de leyes. Respecto al primero de los elementos que comentábamos, el de sobre la comunidad e instituciones, hemos de decir que su pérdida afecta al resultado final de manera más considerable. De entrada, el SE 2 no existe en la comunidad meta, y con ello tampoco el 3. Además, uno de los cuatro EC que se derivan en la VO, el EC 2.2, no es posible en la VM, con la consiguiente disminución de carga relevante. Los otros tres tipos de elementos permanecen: el no-marcado, lo sorprendente del comportamiento de los oficiales y lo absurdo de la competición; el paralingüístico, el tono de lamento de los oficiales cuando escuchan que deben parar; y el visual, la imagen de un oficial con las ardillas correteando por el interior de sus pantalones mientras los otros realizan gestos de ánimo. Éstos se complementan y hacen posibles el SE 1, los SC 1 y 2 y los EC 1, 2.1 y, en parte, 2.3.

En la siguiente ficha (11) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI):

<b>Ficha: 11</b>	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 58	
<b>Contextualización:</b> Marge y los niños hacen un tour turístico por Hollywood.	
<b>VO:</b> <i>En el autobús turístico, en cuyo lado podemos leer: “Hollywood / Glamour bus”.</i> <u>Guía:</u> Uh, for those of you who always wanted to see the famous Brown Derby restaurant... <u>Marge:</u> [tono de asombro] Ooh! <u>Guía:</u> ... that’s where it used to be. [señala un solar por el que deambulan algunos vagabundos] <u>Marge:</u> [tono decepcionado] Oh.	
<b>VM:</b> <i>Subtítulo</i> HOLLYWOOD – Autobús del Glamour <u>Guía:</u> ¡Eh! Si alguno de ustedes ha querido conocer alguna vez el famoso restaurante Brown Derby... <u>Marge:</u> ¡Oh! <u>Guía:</u> ... ahí es donde estaba. <u>Marge:</u> ¡Oh!	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / CI / PL / V / G	<b>VM:</b> NM / PL / V / G

**Otros casos: Especial Halloween VII (92)**

**Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):**

- Supuestos existentes (SE):
  1. La palabra *glamour* suele ir asociada a refinamiento y a alto *standing*.
  2. El autobús es un medio de transporte económico y popular.
  3. Los autobuses turísticos visitan los lugares más populares de una ciudad.
  4. El *Brown Derby Restaurant* era un restaurante de Hollywood que disfrutó de gran popularidad (muchas celebridades de Hollywood y de Los Angeles acudían a él) hasta que fue demolido hace algunos años.
  5. Marge es, en ocasiones, una persona crédula.
- Supuestos contextuales (SC):
  1. Vemos un autobús que realiza una visita turística por la ciudad.
  2. El autobús lleva un cartel que lo identifica como “Glamour bus”.
  3. El guía llama la atención de los turistas que tengan interés por ver el restaurante Brown Derby.
  4. Marge emite un sonido de asombro.
  5. El guía señala el lugar en el que estaba ubicado dicho restaurante, donde sólo queda un sucio solar por el que deambulan algunos vagabundos.
  6. Marge emite un sonido de decepción.
- Efectos cognitivos (EC):
  1. El SC 1 unido al SE 3 (el autobús turístico) refuerzan la popularidad de la que disfrutó el restaurante en cuestión (como recoge el SE 4).
  2. El hecho de que, por un momento, Marge crea (a partir de lo que expone el SC 3) que el restaurante aún sigue en pie (SC 4), refuerza el SE 5 (su credulidad).
  3. Implicaciones contextuales:
    - 3.1. La combinación del SC 2 (donde se asocian las palabras *glamour* y *bus*) y de los SE 1 (alto *standing*) y 2 (el autobús como medio de transporte nada exclusivo) tiene un resultado absurdo, ya que, en principio, un autobús no parece un medio de transporte demasiado glamoroso.
    - 3.2. Es llamativo el contraste entre el *glamour* que emanaba del restaurante (SE 4) y la podredumbre a la que ha quedado reducido (SC 5).
    - 3.3. Es llamativo el grado de credulidad que muestra Marge (transmitido mediante la combinación de los SC 3 y 4 y del SE 5), así como su posterior decepción (SC 5 y 6).

**Comentario:**

La principal diferencia entre las dos versiones la constituye la pérdida del elemento sobre la comunidad e instituciones, lo que a su vez supone la imposibilidad del SE 4 y del resto de elementos pragmáticos relacionados de forma directa con él. El Brown Derby Restaurant supone, como recoge el SE 4, un referente cultural específico de la cultura origen. De hecho, se trata de un local que ya ni existe, con lo que su especificidad aumenta. En la VM se ha conservado el nombre del restaurante, sin que éste transmita nada por sí solo. Ahora bien, el conocimiento previo de la comunidad meta contribuye a otorgar sentido a este chiste. Por un lado, se sabe que la acción del

episodio transcurre en Hollywood, hogar de las estrellas de cine. Esto, unido al tono de asombro y de posterior decepción de Marge (elemento paralingüístico), permite inferir que se trata del solar en el que se erigía un local famoso (lo que constituye un elemento no-marcado). El resto de tipos humorísticos se mantiene: el no-marcado, lo absurdo que resulta unir las palabras *glamour* y *autobús*, la imagen decadente de lo que en su momento fue un lugar famoso y la credulidad de Marge, así como las falsas expectativas que le crea el guía; el visual, la imagen del solar y de los vagabundos; y el gráfico, el cartel (subtítulo) que identifica al vehículo como “Glamour bus”.

En la siguiente ficha (12) podemos observar cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI), entre otras cuestiones:

<b>Ficha: 12</b>	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 1	
<b>VO:</b> <i>Homer está viendo la tele.</i> <b>Narrador:</b> Is this the kind of air we want to leave for our children? <i>Vemos la imagen de un parque con niños jugando rodeados de humo y sin parar de toser. A medio camino en su ascenso por las escaleras de un tobogán, un niño cae al suelo ahogado mientras escuchamos una música tenebrosa.</i> <b>Narrador:</b> Don't they deserve better? <i>Acto seguido vemos a Homer comiendo snacks y bebiendo cerveza con cara de aburrido. En la tele aparece un coche eléctrico, a cuyo paso el aire se limpia.</i> <b>Narrador:</b> Electricity. The fuel of the future. Test drive the Elec-Taurus today and get a free gift. <i>Al escuchar esto, Homer se muestra conmovido y casi suelta una lágrima.</i> <b>Homer:</b> My children deserve to see me get a free gift.	
<b>VM:</b> <b>Narrador:</b> ¿Es este el tipo de aire que queremos legar a nuestros hijos? ¿No merecen algo mejor? Electricidad, la energía del futuro. Pruebe hoy mismo el Elec-Taurus y recibirá un regalo. <b>Homer:</b> Mis hijos merecen ver cómo recibo un regalo.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / CI / PL / V / S	<b>VM:</b> NM / PL / V / S
<b>Otros casos:</b> Bart en el Día de Acción de Gracias (10) / Más allá de la Cúpula del Fracaso (18) / Especial Halloween VII (3)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Supuestos existentes (SE):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Existe mucha gente preocupada por el medio ambiente y por legar un mundo mejor a sus hijos.</li> </ol> </li> </ul>	

2. La escena de unos niños sufriendo es trágica.
3. El GM EV-1 es el primer automóvil con propulsión eléctrica producido en serie.
4. Taurus es el nombre de un modelo de automóvil que Ford lleva comercializando con éxito desde hace ya algunos años.
5. Homer puede ser en ocasiones bastante insensible e interesado.
- Supuestos contextuales (SC):
  1. Vemos un anuncio de un coche eléctrico ideado para cuidar el medio ambiente y mejorar la calidad de vida de las personas.
  2. Vemos cómo, en dicho anuncio, unos niños sufren víctimas de la contaminación, a la vez que escuchamos una música tenebrosa.
  3. El coche eléctrico que se oferta se llama Elec-Taurus.
  4. Homer se muestra insensible ante lo que ve, y sólo reacciona ante la posibilidad de recibir un regalo.
- Efectos cognitivos (EC):
  1. El SC 1 (el anuncio) refuerza el SE 1 (la preocupación por el medio ambiente).
  2. La combinación de los SC 2 (el sufrimiento de los niños) y 4 (la insensibilidad de Homer) con el SE 2 (lo trágico de la escena) refuerza el SE 5 (la personalidad de Homer).
  3. Implicaciones contextuales:
    - 3.1. La imagen y el nombre del coche anunciado en el SC 3 es el resultado de la combinación de los SE 3 (GM EV-1) y 4 (Taurus).

### **Comentario:**

En la VO, tanto el Ford Taurus como el GM EV-1 son referentes culturales propios de la comunidad origen (elementos sobre la comunidad e instituciones). Es cierto que hace años en la comunidad meta se comercializó un automóvil con el nombre de Taurus, pero precisamente el hecho de que su comercialización cesara hace ya un considerable periodo de tiempo en dicha comunidad, y que, sin embargo, el citado modelo siga vigente en la comunidad origen, nos lleva a considerarlo como un elemento sobre la comunidad e instituciones. Por otra parte, algo similar ocurre con el vehículo eléctrico, ya que hasta la fecha sólo se comercializa en la comunidad origen. Lo peculiar sobre este referente cultural es que la alusión al coche eléctrico constituye, como decimos, un elemento sobre la comunidad e instituciones que, en este caso, viene dado por un elemento visual que se da en la VO pero no en la VM, ya que si bien vemos la imagen del coche, no se menciona en ningún momento su nombre, con lo que la asociación parte del plano visual. Esto provoca que los SE 3 y 4 (respecto a este último, sobre todo teniendo en cuenta la edad del público mayoritario de la serie en la comunidad meta<sup>539</sup>) y el EC 3.1 no sean posibles en la comunidad meta. No vemos mayor problema en lo

<sup>539</sup> Véase punto 5.3.3.4.



que respecta al resto de elementos (y, por consiguiente, a la serie de elementos pragmáticos que implican): el no-marcado, fundamentalmente, el contraste entre la dureza del anuncio y la indiferencia de Homer, quien sólo se conmueve cuando percibe la posibilidad de conseguir un regalo; el paralingüístico, el tono emocionado de Homer; el visual, la imagen de los niños sufriendo, frente a la de Homer sentado indiferente en su sofá; y el sonoro, la música que acompaña al anuncio, y que sirve para fomentar el dramatismo del mismo que, como hemos dicho, contrastará con el comportamiento de Homer.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (13) observamos cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI):

<b>Ficha:</b> 13	
<b>Temporada:</b> octava	
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII	
<b>Número de chiste:</b> D 76	
<b>Contextualización:</b> Los extraterrestres han adoptado la imagen de Dole y de Clinton.	
<b>VO:</b> <i>Una furgoneta del “Democratic National Committee” se sitúa a su lado. Un hombre abre una puerta del vehículo y le dice a Kodos:</i> <u>Hombre:</u> Uh, Mr. President, Sir. People are becoming a bit... confused by the way you and your opponent are, well, constantly holding hands. <u>Kang:</u> We are merely exchanging long protein strings. If you can think of a simpler way, I'd like to hear it. <i>Ambos extraterrestres se alejan con una sonrisa en su cara mientras escuchamos música de ciencia-ficción.</i>	
<b>VM:</b> <i>Subtítulo</i> COMITÉ DEMÓCRATA NACIONAL <u>Hombre:</u> Sr. Presidente. La gente empieza a estar un tanto confusa debido a que usted y su oponente eh... siempre van cogidos de la mano. <u>Kang:</u> Es la forma de intercambiar largas cadenas de proteínas. Si se le ocurre un método más sencillo, me gustaría conocerlo.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / CI / V / G / S	<b>VM:</b> NM / V / G / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. George Stephanopoulos es el nombre del que en su momento fuera primer secretario de prensa del ex-presidente Clinton, ambos del partido demócrata.</li> <li>2. Stephanopoulos, entre otras cosas, destacó por su juventud y por su atractivo físico.</li> <li>3. Todavía existe gente que se puede sorprender al ver a dos hombres paseando por</li> </ol> </li> </ul>	

<p>la calle cogidos de la mano.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>4. Los extraterrestres han adoptado la apariencia de Dole y de Clinton.</li> <li>5. Hablar de extraterrestres suele ir unido a hablar de ciencia-ficción.</li> </ol> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Kang y Kodos (Dole y Clinton) caminan por la calle cogidos de la mano.</li> <li>2. Un apuesto joven sale de una furgoneta del partido demócrata y realiza un comentario a Clinton por el hecho de caminar cogido de la mano de Dole.</li> <li>3. Dole responde aludiendo a un intercambio de proteínas, tras lo que ambos continúan su camino, sonrientes y sin soltarse de las manos, mientras escuchamos una música de ciencia-ficción.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La respuesta de Dole (de quien, gracias al SE 4, sabemos que se trata de un extraterrestre) que recoge el SC 3 refuerza el SE 5 (ciencia-ficción).</li> <li>2. La preocupación del joven que recoge el SC 2 refuerza el SE 3 (la sorpresa de la gente al ver a dos hombres cogidos de la mano), además de derivar la implicación contextual 3.1.</li> <li>3. Implicaciones contextuales:           <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. Algunos de los datos que recogen los SC 1 (Clinton) y 2 (la apariencia del joven y la furgoneta), unidos a los SE 1 (Stephanopoulos) y 2 (su apariencia física y edad), permiten concluir satisfactoriamente que se trata de una referencia al mencionado secretario de prensa.</li> <li>3.2. La imagen de dos contrincantes políticos paseando cogidos de la mano (SC 1) resulta cuando menos llamativa (SE 3), sobre todo en plena campaña electoral.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>
---

### **Comentario:**

Pese a que el elemento sobre la comunidad e instituciones (el referente cultural encarnado por el secretario de prensa y que, a su vez, viene dado por el elemento visual que supone la imagen del joven) desaparezca, la VM de este chiste conserva buena parte de su carga cómica. La pérdida de la referencia implícita a Stephanopoulos se ve compensada en forma de elemento no-marcado por la alusión a una figura anónima del partido demócrata encargado de cuidar la imagen pública de su candidato, y eso es algo obviamente posible en el contexto de la comunidad meta. Dicha alusión se suma, pues, a los otros elementos no-marcados que se dan en ambas versiones: el llamativo paseo de la mano y el extraño intercambio de proteínas. Así, salvo los elementos pragmáticos directamente relacionados con la figura de Stephanopoulos, el resto son posibles en la VM, amén de otros nuevos que la incrementada categoría no-marcada posibilita. El elemento gráfico, el texto sobre la furgoneta, se mantiene gracias a un subtítulo. Respecto al sonoro, la música de ciencia-ficción, no sufre cambios. Finalmente, sobre el visual, hemos de decir que, pese a que se mantiene (la imagen de ambos políticos

caminando cogidos de la mano y su sonrisa), pierde parte de su contenido inicial (el parecido físico entre el joven que sale de la furgoneta y Stephanopoulos).

En la siguiente ficha (14) vemos cómo se pierde el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC):

<b>Ficha: 14</b>	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 34	
<b>Contextualización:</b> Acaba de terminar el preestreno de la última película de Mel Gibson, quien se dirige al público asistente.	
<b>VO:</b> <u>Gibson:</u> [ <i>tras él hay dos carteles de películas colgados de la pared:</i> “Space Mutants XII” y “McBain IV”] Thanks for coming, folks, and don’t be afraid to be completely truthful when you fill out your opinion cards. Honesty is the foundation of the movie business. <u>Moe:</u> [ <i>con ademanes y risitas de enamorado</i> ] We’ll be honest! We could never lie to you, Mel.	
<b>VM:</b> <u>Gibson:</u> Gracias por venir. Y no teman ser completamente sinceros cuando escriban su opinión en la tarjeta. La sinceridad es la base de la industria del cine. <u>Moe:</u> ¡Seremos sinceros! Jamás te mentaría yo, Mel.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC / PL / V / G	<b>VM:</b> NM / PL / V / G
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En las paredes de los cines suelen haber carteles anunciando próximos estrenos.</li> <li>2. Cuando una película tiene éxito, en ocasiones se ruedan secuelas, aunque éstas no suelen ser más de tres ya que, por regla general, existe una tendencia a considerar que, cuantas más secuelas se producen, peor es el resultado.</li> <li>3. La industria estadounidense del cine se distingue por su marcado carácter comercial, en el que el dinero es, en no pocas ocasiones, el único medio y fin, y supera incluso a la integridad artística.</li> <li>4. Una de las características de Moe es su carácter seco y su frecuente mal humor.</li> <li>5. La admiración por una celebridad puede en ocasiones provocar un comportamiento algo ñoño.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Vemos que en la pared hay dos carteles de sendas películas: “Space Mutants XII” y “McBain VI”.</li> <li>2. Gibson apela a la honestidad de la industria del cine.</li> <li>3. Moe se comporta como un joven enamorado frente a su ídolo.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (los carteles).</li> <li>2. El SC 1 refuerza en parte el SE 2 (las secuelas).</li> </ol> </li> </ul>	

3. El comportamiento de Moe que señala el SC 3 refuerza el SE 5 (la conducta ñoña).
4. Implicaciones contextuales:
  - 4.1. Resulta llamativo que Gibson apele a la honestidad del mundo del cine (SC 2) cuando, precisamente, dicha honestidad se pone a veces en duda (SE 3).
  - 4.2. Teniendo en cuenta lo dicho en el SE 2 sobre el número de secuelas que una película de éxito suele tener, resulta llamativo el elevado número de secuelas que vemos en los carteles del SC 1.
  - 4.3. Es sorprendente que Moe, quien nos tiene acostumbrados a su carácter seco y malhumorado (SE 4), se comporte del modo que recoge el SC 3.

**Comentario:**

Este chiste logra trasvasar casi por completo toda su carga humorística. Tan sólo debemos realizar dos salvedades. En primer lugar, consideramos que producir humor a partir de la industria del cine estadounidense es quizá más propio (que no exclusivo) de la comunidad origen que de la meta (al fin y al cabo, la segunda posee su propia industria a la que ridiculizar). Por ello, tratamos la alusión a dicha industria como un elemento de sentido del humor de la comunidad, el cual muta su naturaleza tras el proceso de traducción para convertirse en un elemento no-marcado sin más, uniéndose así a los otros elementos no-marcados que permanecen en la VM (la parodia de las secuelas cinematográficas y el comportamiento de Moe). La segunda puntualización tiene que ver con el elemento gráfico, los carteles de las películas. Éste se mantiene en la VM, ya que podemos leer los citados carteles, si bien es cierto que su contenido se reduce dado que no se hace uso de subtítulo alguno que traduzca su contenido. En cualquier caso, la pérdida es mínima. En uno de los casos, el del cartel “McBain VI”, la comunidad meta seguidora habitual de la serie conoce perfectamente a McBain, ya que es un personaje de la misma. En el otro, “Space Mutants XII”, la similitud de estas palabras con su equivalente en lengua meta (*espacio y mutantes*), junto al dibujo que ilustra el cartel (donde vemos a un mutante del espacio a punto de atacar a una chica) y a los caracteres numéricos, permiten deducir el contenido del mismo. No hay problema alguno con los otros dos elementos: el paralingüístico, el tono de Moe; y el visual, sus ademanes.

En la siguiente ficha (15) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC):

<b>Ficha: 15</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 66	
<b>Contextualización:</b> A bordo de un bote, Bart le ha pedido a Bob que le interprete la obra <i>H.M.S. Pinafore</i> , con el fin de ganar tiempo.	
<b>VO:</b> <i>Vemos a Bob con una bata y un mocho en la cabeza simulando cabello. Sigue cantando acompañado de música. Mientras, Bart come palomitas alegremente. Podemos oír cómo éstas crujen en su boca.</i>	
<b>Bob:</b> I'm called little Buttercup / poor little Buttercup / no I could never tell why...	
<b>VM:</b> <b>Bob:</b> Pobrecita Buttercup / ay, pobre Buttercup / yo nunca supe por qué...	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC / PL / V / S	<b>VM:</b> NM / PL / V / S
<b>Otros casos:</b> El Cabo del Miedo (45, 67)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Existe una ópera cómica de Gilbert y Sullivan titulada <i>H.M.S. Pinafore</i>.</li> <li>2. Bart le ha pedido a Bob que le interprete dicha obra.</li> <li>3. La acción transcurre a bordo de un bote.</li> <li>4. Es común comer palomitas en un cine, si bien no lo es tanto hacerlo en un teatro mientras se disfruta de una ópera, acto al que rodea cierto halo de distinción.</li> <li>5. Antes de ponerse a cantar, Bob trataba de matar a Bart.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Más o menos convenientemente ataviado, Bob interpreta un fragmento de la obra <i>H.M.S. Pinafore</i> acompañado de su música.</li> <li>2. Bart come palomitas mientras asiste a la actuación.</li> <li>3. Bart se muestra relajado a la vez que entusiasmado con la obra.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La actitud de Bart en el SC 2 contradice lo expuesto en el SE 4 (no comer palomitas en la ópera).</li> <li>2. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. Gracias al SE 1 (<i>H.M.S. Pinafore</i>), reconocemos la pieza que Bob interpreta en el SC 1.</li> <li>2.2. Teniendo en cuenta que la acción transcurre a bordo de un bote (SE 3) y que Bob interpreta de forma espontánea la obra <i>H.M.S. Pinafore</i> (cuya existencia recoge el SE 1) a petición de Bart (SE 2), resulta incongruente (por poco probable) que suene la música y que el actor disponga del vestuario necesario (sobre todo en lo que concierne a la bata, SC 1), sin olvidar lo llamativo que resulta que Bart haya conseguido una bolsa de palomitas (SC 2).</li> <li>2.3. Teniendo en cuenta las implicaciones del SE 5 (Bob intentaba matarle), resulta incongruente la actitud relajada y entusiasmada que Bart muestra en el SC 3.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

**Comentario:**

Este ejemplo supone la continuación de una secuencia iniciada con el chiste analizado en la ficha 36 y que finaliza con el chiste comentado en la ficha 6. La principal diferencia que detectamos es la desaparición de un elemento de sentido del humor de la comunidad de la VO (donde éste se apoya en el elemento sonoro, la música de la ópera), lo que repercute en un incremento de la carga del elemento no-marcado en la VM. Entendemos que, pese a que la comunidad meta no desconozca necesariamente la obra de Gilbert y Sullivan, dicho referente no constituye un tema que muestre una presencia significativa en su sustrato cultural y que, por tanto, no es propio de esta comunidad recurrir a la citada obra con fines humorísticos. Esto es algo que no ocurre en la comunidad origen, donde las obras de Gilbert y Sullivan pasan a formar parte del sustrato cultural propio ya desde la época escolar, dado que es frecuente que en los colegios se realicen representaciones teatrales de las mismas (algo que, por otra parte, justificaría que Bart, que no es un niño que destaque por su nivel de erudición, conozca esta ópera). Pese a esto, la pérdida humorística es mínima, ya que sigue siendo cómico que Bob interprete una ópera en un bote que navega por un río (algo que constituye un elemento no-marcado). El resto de elementos contribuyen al buen funcionamiento del chiste en ambas versiones: los no-marcados, lo absurdo, por poco probable, del hecho de que Bob disponga del vestuario necesario para su interpretación (especialmente en el caso de la bata), de que suene la música y de que Bart consiga una bolsa de palomitas, así como el contraste entre las palomitas y la pompa que normalmente acompaña a las óperas; el paralingüístico, el canto de Bob; los visuales, consistentes en la imagen del vestuario de Bob y de la cara de satisfacción con la que Bart come sus palomitas, y que en ambas versiones contribuye al éxito del elemento no-marcado; y los sonoros, la música que suena, que en la VO sirve de base para el elemento de sentido del humor de la comunidad, mientras que en la VM asiste al no-marcado, y el ruido que hacen las palomitas al partirse en la boca de Bart, que contribuye al elemento no-marcado en ambas versiones. Respecto a los elementos pragmáticos, no observamos cambios importantes. Cabría precisar, quizá, que en aquellos supuestos o efectos de la VO en los que, de forma explícita, aparece la alusión a la obra *H.M.S. Pinafore*, dicha referencia sería de orden más genérico (una ópera, sin precisar) en la VM.

En la siguiente ficha (16) podemos observar cómo se pierde el elemento lingüístico (L), entre otras cuestiones:

<b>Ficha: 16</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 6	
<b>VO:</b> <i>Vemos un corto de Rasca y Pica en la televisión. El título del episodio es “Spay Anything”. Un cartel nos dice que nos encontramos en la puerta de entrada al “Itchy’s Cat Hospital”. En dicha puerta vemos a Itchy de pie junto a otro cartel que lee “WE PAY YOUR PETS \$75”. Scratchy pasa por delante y ve el cartel. Atraído por la posibilidad de ganar algo de dinero, entra en el supuesto hospital. Itchy le sigue, y al hacerlo vemos que una de sus orejas tapaba parte del texto, que en realidad dice “SPAY” en lugar de “PAY”. Vemos cómo dos grandes perros vestidos de asistentes agarran al gato y le atan sobre una mesa de operaciones. El Dr. Itchy conecta el rayo extractor de ovarios. En ese momento escuchamos una música parecida a la de James Bond. La escena en sí recuerda a una de sus películas. Poco a poco el rayo se acerca a la entrepierna de Scratchy. Al localizar el enchufe del aparato, éste va alargando su lengua de forma exagerada hasta que logra alcanzarlo y desenchufarlo, con lo que la máquina se detiene justo a tiempo. Pero cuando se cree salvado, aparece de nuevo el Dr. Itchy, el cual vuelve a conectar el enchufe. El rayo reduce al gato a trocitos que caen al suelo.</i>	
<b>VM:</b> <u>Voz en off en la tele:</u> El show de Rasca y Pica. Extráeme lo que quieras. <i>Subtítulos</i> HOSPITAL PARA GATOS DE PICA PAGAMOS 75 DÓLARES A SU MASCOTA CASTRAMOS POR 75 DÓLARES A SU MASCOTA	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / L / V / G / S	<b>VM:</b> NM / V / G / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasca y Pica son una parodia violenta de Tom y Jerry.</li> <li>2. En cada episodio, Pica, el ratón, siempre mata a Rasca de forma violenta y sangrienta.</li> <li>3. Pica recurre en ocasiones a triquiñuelas para engañar a Rasca, quien siempre cae en la trampa.</li> <li>4. Existen muchas películas sobre James Bond, en las que el famoso espía suele enfrentarse a distintos villanos y a situaciones peligrosas.</li> <li>5. Por otro lado, dichas películas cuentan, en sus bandas sonoras, con un tema característico.</li> <li>6. Existe una película titulada <i>Say Anything</i>, que trata sobre una historia de amor.</li> </ol> </li> </ul>	

- Supuestos contextuales (SC):
  1. Rasca cae en la trampa urdida por Pica y acaba sufriendo una horrible muerte.
  2. Vemos una escena del corto de características similares a las de una película de James Bond, tanto por la puesta en escena como por la banda sonora.
  3. El título del episodio es *Spay Anything*.
  4. El contenido del corto es muy violento.
- Efectos cognitivos (EC):
  1. El SC 1 (la trampa) refuerza los SE 1, 2 y 3 (la violencia de estos dibujos y su argumento habitual).
  2. Implicaciones contextuales:
    - 2.1. Es posible conectar el corto con las películas de James Bond mediante la combinación de los SE 4 y 5 y el SC 2.
    - 2.2. Es posible conectar el título del corto con el de la película *Say Anything* mediante la combinación del SC 3 y el SE 6.
    - 2.3. Resulta asombroso relacionar (mediante la combinación del SC 4 y del SE 6) el tono violento del argumento del corto con el romántico de la película *Say Anything*.

### **Comentario:**

Son dos los cambios que destacan en este caso. En primer lugar, la lógica pérdida del elemento lingüístico presente en la VO y propiciado por el par *Say Anything / Spay Anything*. Dicho juego lingüístico facilitaba, por otra parte, la alusión a la película *Say Anything*, un referente cultural (nos referimos al filme, no a su título) conocido en ambas culturas y, por tanto, un elemento no-marcado, que sin embargo se pierde en la VM ante la imposibilidad de relacionar lingüísticamente o de cualquier otra manera el título del episodio de Rasca y Pica (*Extráeme lo que quieras*) con el título con el que dicha película se emitió en la comunidad meta (*Un gran amor*). Todo esto provoca que el SE 6, el SC 3 y los EC 2.2 y 2.3 no sean posibles en la VM. Los elementos restantes se mantienen (si bien, como ya hemos sugerido, la carga del elemento no-marcado disminuye) y permiten acceder y derivar el resto de supuestos y de efectos mencionados en la ficha. Dichos elementos humorísticos son: el no-marcado, la referencia al estilo James Bond (en concreto, a la película *Goldfinger*); el visual, la estética visual que fundamenta la conexión con el referente cultural que recoge el elemento no-marcado; el gráfico, que, pese a perder parte de su carga al no facilitar la conexión con la película *Say Anything*, conserva parte de la misma por lo que de gracioso tienen los carteles en la puerta del hospital; y el sonoro, la música que recuerda a las películas de James Bond y que, por tanto, sirve también de base de parte del elemento no-marcado.



Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (17) observamos cómo se pierde el elemento gráfico (G):

<b>Ficha: 17</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 23	
<b>VO:</b> <i>Vemos el cartel de la cárcel. “Springfield Penitentiary – America’s fastest growing prison”. En su interior se está celebrando una evaluación para la concesión de libertad condicional. El comité acaba de evaluar a Snake.</i> <u>Presidente del tribunal:</u> <i>[golpea con su maza y dice con tono un tanto peculiar]</i> Parole granted! Next up for parole is Bob Terwilliger, a. k. a. Sideshow Bob.	
<b>VM:</b> <u>Presidente del tribunal:</u> ¡Concedida la condicional! Siguiendo caso, Bob Terwilliger, alias actor secundario Bob.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / PL / V / G / S	<b>VM:</b> NM / PL / V / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Debido al alto índice de criminalidad, las cárceles aumentan su población de forma progresiva.</li> <li>2. Es común recurrir a carteles para proclamar aquello que supone motivo de orgullo.</li> <li>3. El aumento de ingresos carcelarios no es motivo de orgullo.</li> <li>4. Springfield no es una ciudad grande.</li> <li>5. En principio, parece haber una relación entre el tamaño de una ciudad y su índice de criminalidad.</li> <li>6. Snake es un personaje de la serie cuya principal característica es la de ser un criminal reincidente y sin remedio posible.</li> <li>7. Una sesión de evaluación de concesión de libertad condicional es un asunto serio y delicado.</li> <li>8. Las subastas suelen terminar con una expresión del tipo <i>Gone!</i> (<i>¡Adjudicado!</i>), acompañada de un sonoro golpe de maza.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En la cárcel de Springfield vemos un cartel que dice: “Springfield Penitentiary – America’s fastest growing prison”.</li> <li>2. El tribunal acaba de conceder la condicional a Snake.</li> <li>3. El presidente golpea con su maza y pronuncia con un tono peculiar la concesión de la libertad condicional a Snake.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 (el mensaje del cartel que vemos) refuerza en cierta manera el SE 1 (el aumento de la población reclusa).</li> <li>2. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. La combinación del cartel que recoge el SC 1 con los SE 2 (el uso de carteles para expresar orgullo) y 3 (que el aumento de reclusos no sea</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

precisamente motivo de orgullo para una sociedad) tiene un resultado ciertamente absurdo.

- 2.2. Resulta altamente llamativo que Springfield, tal y como apunta el SC 1, acoja a la cárcel de mayor crecimiento del país, sobre todo teniendo en cuenta los SE 4 y 5 (el tamaño de una ciudad y su conexión con el índice de criminalidad).
- 2.3. Visto lo que el SE 6 expresa (Snake), es sorprendente que se dé el SC 2 (su condicional).
- 2.4. Considerando el SE 7 (la seriedad de estas sesiones), el tono y los gestos exhibidos por el presidente del tribunal en el SC 3 resultan, cuando menos, sorprendentes y fuera de lugar. De hecho, recuerdan a los de una subasta (SE 8).

### **Comentario:**

Como hemos comprobado, el humor de este chiste se basa, básicamente, en ciertas absurdidades y situaciones sorprendentes que, por otra parte, vienen dadas por la combinación de diversos elementos no-marcados, en lo que concierne a lo absurdo que resulta presumir de poseer la cárcel que más rápido crece, que dicha cárcel esté precisamente en Springfield, que Snake quede libre y que, debido al tono y a las acciones del presidente del tribunal, la sesión recuerde más a una subasta que a una concesión de libertad condicional; del paralingüístico, el tono del presidente; del visual, la acción de golpear con la maza que, junto al paralingüístico y el sonoro apoyan el último de los elementos no-marcados que acabamos de mencionar; del gráfico, la panorámica de la prisión haciendo gala del cartel en cuestión; y del sonoro, el sonido de la maza. Con la excepción del elemento gráfico, el resto permanece en la VM, así como los elementos pragmáticos asociados a ellos, ya que son planteamientos totalmente conocidos y compartidos por la comunidad meta. La pérdida del elemento gráfico está provocada por el hecho de que no se ofrece traducción alguna del texto que contiene el cartel, con lo que éste permanece en lengua origen a los ojos de la comunidad meta. De este modo, en la VM, los SE 1, 2, 3, 4 y 5 se hacen innecesarios, mientras que el SC 1 no se da y el número de EC derivables se reduce sensiblemente, ya que no son posibles los EC 1, 2.1 y 2.2.

En la siguiente ficha (18) vemos que, por un lado, se pierden los elementos sobre la comunidad e instituciones (CI) y de sentido del humor de la comunidad (SHC), pero que, por otro, se añade el lingüístico (L):

<b>Ficha: 18</b>	
<b>Temporada:</b> segunda	
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias	
<b>Número de chiste:</b> A 5	
<b>VO:</b> <i>Homer y Bart se quedan viendo la televisión. Están retransmitiendo el desfile de Acción de Gracias.</i> <u>Bill:</u> [voz en off] Uh oh, here comes our friend, Bullwinkle J. Moose. <u>Homer:</u> Heh heh heh, Bullwinkle's antler's sprung a leak. [vemos cómo a uno de los gigantescos muñecos hinchables se le ha soltado la cuerda que sujetaba uno de sus cuernos] <u>Bill:</u> Uh oh, looks like ol' Bullwinkle's kinda gotten a taste of his own medicine. Ha ha. <u>Marty:</u> He certainly did, Bill. <u>Bill:</u> Ha ha. Wait, what did I... Did what I say make sense? <u>Marty:</u> Well, no, not really Bill. <u>Bill:</u> Boy, now I know how the pilgrims felt. Ha ha. <u>Marty:</u> [con cara de extrañado] What are you talking about, Bill?	
<b>VM:</b> <u>Bill:</u> Y aquí vienen nuestros amigos el Reno Renardo y Goofy. <u>Homer:</u> Je, je. El Reno Renardo ha echado una meadilla. <u>Bill:</u> Al parecer al viejo Renardo le han dado su propia medicina. Ja, ja. <u>Marty:</u> Y que lo digas, Bill. <u>Bill:</u> Ja, ja. Oye, ¿lo que he... lo que he dicho tenía sentido? <u>Marty:</u> Bueno, no. Esa es la verdad. <u>Bill:</u> Ahora sé cómo se sintieron los peregrinos, ja, ja. <u>Marty:</u> ¿De qué estás hablando?	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / CI / SHC / V	<b>VM:</b> NM / L / V
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Con motivo del Día de Acción de Gracias se celebra en Nueva York una cabalgata muy popular, en la que es posible ver desfilar globos gigantes que representan a conocidos personajes de dibujos animados.</li> <li>2. Bullwinkle J. Moose es un personaje de dibujos animados que fue muy popular desde la década de los sesenta hasta principios de los ochenta<sup>540</sup>.</li> <li>3. <i>Pilgrims</i> es el nombre con el que se conoce a los primeros colonos.</li> <li>4. En ocasiones, los comentaristas de los distintos eventos producen, en su afán de no permanecer en silencio, enunciados que pueden resultar algo absurdos.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El desfile del Día de Acción de Gracias se emite por televisión.</li> <li>2. Un globo gigante representa al personaje Bullwinkle J. Moose.</li> <li>3. Una de las cuerdas de sujeción del globo se suelta, y a raíz de ello uno de los locutores hace un comentario (en el que también alude a los peregrinos) que no</li> </ol> </li> </ul>	

<sup>540</sup> Hemos de aclarar que este episodio se emitió por primera vez en 1990, con lo que no procede hacer mención a la película *The Adventures of Rocky and Bullwinkle* (Des McAnuff, 2000), en la que se mezclaban los personajes animados con otros de carne y hueso interpretados, entre otros, por Robert de Niro y Rene Russo. El filme se estrenó en nuestro país con el título *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle*.

parece ser entendido por su compañero.

- Efectos cognitivos (EC):
  1. Los SC 1 (el desfile por televisión) y 2 (el globo), que a su vez es posible gracias al SE 2 (Bullwinkle J. Moose), refuerzan el SE 1 (el tradicional desfile de Nueva York).
  2. El SC 3 (el comentario de Bill), posible en parte gracias a los SE 2 (Bullwinkle J. Moose) y 3 (*Pilgrims*), refuerza el SE 4 (lo absurdo de algunos comentarios).

### **Comentario:**

El elemento visual está obviamente presente en ambas versiones, aunque ello no implique que juegue un papel idéntico en los dos casos. Tanto en la VO como en la VM refleja la idea de un desfile con globos gigantes. Ahora bien, en la VO conlleva también otros elementos. En primer lugar, tanto la celebración del Día de Acción de Gracias como el desfile que se celebra con motivo de ese día en Nueva York, así como la figura de los primeros colonos y su relación con el origen de dicha tradición, son referentes que, si bien quizá no son desconocidos por la comunidad meta (gracias a películas, series, libros, etc.), sí que forman parte importante del sustrato cultural de la comunidad origen, de forma que son susceptibles de convertirse en objeto de broma por los miembros de dicha comunidad, algo que entendemos que no ocurrirá de la misma forma en la comunidad meta. Por ello, consideramos la alusión a esta celebración, al desfile y a los colonos como elementos de sentido del humor de la comunidad presentes en la VO pero ausentes en la VM. En segundo lugar, en el chiste hay una alusión verbal y visual a un personaje de dibujos animados específico de la comunidad origen, por lo que constituye un referente cultural ajeno a la comunidad meta y, por tanto, un elemento sobre la comunidad e instituciones que se pierde. De cualquier modo, percibimos algún intento de compensar la pérdida de estos dos elementos. Por una parte, y dado que la imagen del globo de un reno suponía una restricción iconográfica puesto que obligaba a hacer referencia a un reno en la traducción, se optó por añadir el nombre de otro personaje perfectamente conocido por la comunidad meta, Goofy, para evitar la perplejidad ante la alusión a un personaje inventado, el Reno Renardo, con objeto de hacer frente a la restricción citada. Esto contribuye a aumentar la carga del elemento no-marcado en la VM ya que, originalmente, dicho elemento sólo incluía la idea de la absurdidad de ciertas manifestaciones de los comentaristas televisivos. Por otra parte, y para compensar quizá el vacío de significado del Reno Renardo, se dotó a lo que parece ser el nombre y el apellido de dicho personaje de cierta similitud fonética inicial

(aliteración), con lo que se aporta un nuevo elemento lingüístico. En definitiva, no creemos que el SE 2 sea posible en la VM y, por consiguiente, tampoco el SC 2. Pese a ello, la inclusión del referente cultural Goofy permite el acceso a otros supuestos relacionados (es también un personaje de dibujos animados) y la derivación de EC similares.

En la siguiente ficha (19) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI):

<b>Ficha: 19</b>	
<b>Temporada:</b> octava	
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII	
<b>Número de chiste:</b> D 62	
<b>Contextualización:</b> Los extraterrestres han solicitado a Homer que les lleve ante su líder. Dada la proximidad de las elecciones, Homer duda.	
<b>VO:</b> <u>Homer:</u> Except, um... there's this election next week, so after that, it might not be him anymore. It might be [ <i>duda</i> ] what's his name, uh... Mumbly Joe, uh... I saw him on TV the other... uh... Bob Dole!	
<b>VM:</b> <u>Homer:</u> Pero creo que... eh, a la semana que viene hay elecciones, así que a partir de entonces puede que ya sea otro. Sí, ese, ¿cómo se llama? Balbucoos Joe, ese... Lo vi en la tele el otro día... este, ¡Bob Dole!	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / CI / L / PL	<b>VM:</b> NM / L / PL
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bob Dole es un candidato a la presidencia del país<sup>541</sup>.</li> <li>2. Bob Dole no destaca precisamente por su carisma<sup>542</sup>.</li> <li>3. La inmensa mayoría de la información que Homer recibe es a través de la televisión.</li> <li>4. <i>Mumbly Joe</i> es una expresión estereotípica que se usa para referirse a un tipo de paleta al que le falta algún diente (o todos) y al que no se entiende bien cuando habla.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Dole se presenta a las elecciones.</li> <li>2. Homer no recuerda el nombre del candidato.</li> </ol> </li> </ul>	

<sup>541</sup> Lo era en 1996, año en el que se emitió este episodio por primera vez.

<sup>542</sup> Hemos de decir que, si bien en aquella época Dole tenía la reputación de ser un personaje más bien agrio, con poco sentido del humor y de escasa personalidad (toda una desventaja frente al carisma de Clinton), en los últimos años ha realizado una serie de apariciones televisivas en las que ha hecho gala de un carácter más encantador y divertido, aceptando incluso con humor las bromas que sobre él se han generado por haber protagonizado un anuncio del famoso medicamento para el tratamiento de la disfunción eréctil.

3. Homer dice haber visto a este personaje en la televisión.
4. Homer alude primero a Mumbly Joe, para después rectificar y nombrar a Bob Dole.
  - Efectos cognitivos (EC):
    1. El SC 1 refuerza el SE 1 (Dole como candidato).
    2. El SC 2 refuerza el SE 2 (su escaso carisma).
    3. El SC 3 refuerza el SE 3 (la televisión como fuente de información para Homer).
    4. Implicaciones contextuales:
      - 4.1. El hecho de que Homer confunda a Mumbly Joe con Bob Dole (SC 4) resulta sorprendente, debido a las características de ambos personajes (SE 1 y 4).
      - 4.2. Al comparar el nombre “Bob Dole” que aparece en los SE 1 y 2 con el de “Mumbly Joe” que contiene el SE 4, podemos llegar a comprender por qué Homer los confunde (SC 4), ya que ambos nombres suenan de manera similar: misma vocal acentuada y misma secuencia de dos consonantes bilabiales seguidas de una alveolar.

**Comentario:**

Básicamente, la única diferencia entre ambas versiones es la presencia de un elemento sobre la comunidad e instituciones en la VO, Mumbly Joe, con lo que el SE 4, el SC 4 y los EC derivados de los mismos no son posibles en la VM. La solución aportada, Balbuceos Joe, no alude a ninguna entidad cultural de la comunidad meta, y sólo sugiere la figura de alguien que, probablemente, ya que su apodo así lo sugiere, tendrá algún problema de habla. Pese a ello, el chiste funciona bastante bien en la VM, ya que mantiene el resto de elementos: los no-marcados, la forma en la que Homer depende de la televisión, el poco carisma de Dole, que la comunidad meta conoce en parte gracias a la información que le llega (prensa, televisión...) sobre la campaña presidencial estadounidense, y la absurdidad de confundir a un personaje vulgar con un candidato a la presidencia del país; el lingüístico, aunque la similitud entre *Mumbly Joe* y *Bob Dole* desaparece en la VM, sí se mantiene el juego entre el nombre del personaje y el verbo *balbucear*; y el paralingüístico, el tono de duda que ayuda a reforzar el elemento no-marcado referente al escaso carisma que Dole posee.

En la siguiente ficha (20) podemos observar cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI), entre otras cuestiones:

<b>Ficha:</b> 20
<b>Temporada:</b> undécima
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso
<b>Número de chiste:</b> B 43

**Contextualización:** Mel Gibson acude a casa de los Simpson. Homer está algo celoso.

**VO:**

Homer: Listen, Gibson. I'm tired of Hollywood pretty boys like you and Jack Valenti thinking you can have any woman you want. You see this? [*coge la mano de Marge y se la acerca a Gibson para que aprecie el anillo de boda*] It symbolizes that she's my property, and I own her!

**VM:**

Homer: Oiga, Gibson. Estoy harto de que los guaperas de Hollywood como usted y Jack Valenti crean que pueden ligarse a quienes se les antoje. ¿Ve esto? Esto simboliza que es de mi propiedad, y que me pertenece.

**Cambio de carga:**

**VO:** NM / CI / L / V

**VM:** NM / L / V

**Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):**

- Supuestos existentes (SE):
  1. Como muchos otros actores de Hollywood, Mel Gibson es un actor considerado atractivo.
  2. Jack Valenti ha sido y es una personalidad relevante en el panorama político y social de Estados Unidos. Actualmente es el presidente de Motion Pictures Association (MPA).
  3. Valenti es ya un hombre de edad avanzada.
  4. Homer no destaca precisamente por su intelecto y cultura.
  5. *Ser de la propiedad de uno (to be of one's property) y pertenecer a uno (to own)* significan lo mismo, y son muestra del discurso machista de mucha gente inculta.
- Supuestos contextuales (SC):
  1. Homer piensa que Gibson, gracias a su atractivo físico, tiene éxito con las mujeres.
  2. Homer piensa que Valenti, gracias a su atractivo físico, tiene éxito con las mujeres.
  3. Homer usa las frases "she's my property" y "I own her" como complementarias, lo que acompaña con la acción de mostrar el anillo de Marge.
- Efectos cognitivos (EC):
  1. El SC 1 refuerza el SE 1 (el atractivo físico de muchas estrellas de Hollywood).
  2. El SC 3 (las frases que usa Homer), gracias al SE 5 (su significado), refuerza el SE 4 (su bajo intelecto y nivel cultural).
  3. Implicaciones contextuales:
    - 3.1. El SC 2 (que Homer piense que Valenti es atractivo) choca ligeramente con el SE 3 (su avanzada edad), pero quizá se explica gracias al SE 2, con lo que podríamos concluir que el atractivo de Valenti no reside en su físico, sino en su estatus y poder.

**Comentario:**

El problema inicial que este chiste plantea es el referente cultural Jack Valenti, personalidad de relieve en el contexto de la comunidad origen pero ajeno a la comunidad meta. En la traducción se mantiene la alusión a esta persona, con lo que el

elemento sobre la comunidad e instituciones desaparece. Pese a ello, el esfuerzo pragmático para tratar de dar sentido a la presencia de este nombre en el diálogo permite inferir que Jack Valenti, a quien Homer define como un “guaperas de Hollywood”, debe ser, al igual que Gibson, un actor guapo, lo que facilita la relevancia del segmento. En cualquier caso, uno de los EC, el 3.1, se pierde, algo que sin duda viene motivado por la imposibilidad de acceso a los SE 2 y 3 y por el hecho de que, si bien es cierto que el SC 2 no resulta del todo imposible, éste carece de SE con los que combinarse para derivar EC apropiados. El resto de elementos se mantiene: el no-marcado, la alusión a Mel Gibson y al intelecto de Homer; el lingüístico, la redundancia de las frases “es de mi propiedad” y “me pertenece”, así como el discurso machista que de ellas se desprende; y el visual, la imagen que acompaña a la escena.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (21) observamos cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI):

<b>Ficha: 21</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 17	
<b>Contextualización:</b> Bart ha recibido algunas amenazas de muerte anónimas. Temeroso, asiste a la escuela.	
<b>VO:</b> <i>En clase.</i> <u>Sta. Krabappel:</u> [amenazante] You’re going to be my murder victim, Bart... [Bart boquea. La profesora continúa con un tono normal] in our school production of “Lizzie Borden”, starring Martin Prince as Lizzie. [vemos a Martin vestido de mujer y con un hacha en las manos. Mientras la agita en el aire, dice] <u>Martin:</u> Forty whacks with a wet noodle, Bart!	
<b>VM:</b> <u>Sta. Krabappel:</u> Te advierto que tú serás mi próxima víctima, Bart... en nuestra representación de Lizzie Borden, con Martin Prince en el papel de Lizzie. <u>Martin:</u> ¡Te vas a enterar de lo que es bueno, Bart!	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / CI / PL / V	<b>VM:</b> NM / PL / V
<b>Otros casos:</b> Bart en el Día de Acción de Gracias (8) / Más allá de la Cúpula del Fracaso (52) / El Cabo del Miedo (75) / Especial Halloween VII (17, 19, 59, 63)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bart ha recibido amenazas de muerte anónimas.</li> <li>2. Martin es el típico empollón y pelota de la clase.</li> <li>3. Lizzie Borden es famosa por haber sido acusada de asesinato múltiple a finales</li> </ol> </li> </ul>	



del siglo XIX.

4. Una conocida rima infantil dice: Lizzie Borden took an axe / Gave her mother forty whacks / When she saw what she had done / She gave her father forty-one.
5. Es algo común que una clase organice una representación teatral.
  - Supuestos contextuales (SC):
    1. La profesora de Bart es la autora de las amenazas.
    2. La profesora de Bart no es la autora de las amenazas.
    3. La clase va a representar una obra de teatro sobre el personaje de Lizzie Borden.
    4. Martin interpretará el papel de Lizzie, y aparece caracterizado como tal.
    5. Martin pronuncia una frase.
  - Efectos cognitivos (EC):
    1. El SC 3 refuerza el SE 5 (las representaciones escolares).
    2. Implicaciones contextuales:
      - 2.1. Gracias al SE 1 (las amenazas) podemos entender los SC 1 y 2, cuya contradicción resuelve el SC 3 mediante la invalidación del SC 1 (que la profesora es la autora).
      - 2.2. Mediante la combinación de los SC 3 (la obra sobre Lizzie Borden) y 4 (el papel de Martin) y de los SE 2 y 3 (las características de ambos), obtenemos la idea de que es sorprendente que una escuela organice una obra teatral sobre un personaje tan siniestro y que, además, el personaje principal lo interprete Martin.
      - 2.3. Resulta satisfactorio comprobar que la frase que pronuncia Martin (SC 5) está tomada de la rima infantil que recoge el SE 4 (intertexto).

### Comentario:

En este caso se dan tres elementos en la VO claves en la consecución del efecto cómico. El primero es la alusión explícita a la famosa y presunta asesina (ya que no fue condenada pese al aluvión de pruebas en su contra) Lizzie Borden, un personaje conocido (incluso, como hemos visto, existe una rima infantil al respecto) en la comunidad origen. Es un referente cultural que no es propio de la comunidad meta y que, por tanto, constituye un elemento sobre la comunidad e instituciones en la VO. Pese a ello, su mención se mantiene, sin que ello aporte nada al efecto humorístico del chiste meta, en términos pragmáticos. El segundo elemento, que se logra mantener en la VM y que facilita el juego respecto a su presunta autoría de las amenazas, es la entonación y la pausa (paralingüístico) con las que la profesora emite su frase. El tercer elemento es de naturaleza visual y, aunque es cierto que contribuye a producir humor en ambas versiones, no lo hace por los mismos motivos ni con la misma intensidad. En la VO, la vestimenta y el hacha de Martin casan perfectamente con la imagen figurada de Lizzie Borden, una mujer del siglo XIX que, supuestamente, asesinó a varias personas con un hacha. En la VM el elemento visual viene lógicamente impuesto, y de ahí que,

en este caso, suponga una restricción, ya que, en el caso de pretender sustituir el nombre de Lizzie Borden por el de un personaje cercano a la comunidad meta, el traductor se vería obligado a buscar un referente que justificara tanto el atuendo como el hacha que vemos, lo que reduciría sensiblemente el abanico de posibilidades. Por otra parte, dicho elemento, pese a que no propicie la asociación con el referente cultural de la comunidad origen, es capaz de producir cierto humor en la VM, ya que no deja de ser graciosa la imagen de Martin vestido de mujer.

En la siguiente ficha (22) vemos cómo se pierden los elementos humorísticos sobre la comunidad e instituciones (CI) y visual (V):

<b>Ficha: 22</b>	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 51	
<b>VO:</b> <i>El mismo Gibson conduce en su vehículo a los Simpson a los estudios de Polystar Pictures. En el control de seguridad de la entrada al recinto, vemos un cartel que dice: “No artistic integrity beyond this point”.</i>	
<b>VM:</b> <u>Subtítulo</u> DEJE SU INTEGRIDAD ARTÍSTICA FUERA	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: NM / CI / V / G</b>	<b>VM: NM / G</b>
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los estudios Paramount tienen una puerta de acceso.</li> <li>2. El cine de Hollywood tiene fama de responder a motivaciones más comerciales que artísticas.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los Simpson y Gibson se detienen frente a la puerta de acceso a unos estudios de cine.</li> <li>2. Un cartel advierte de que no está permitido el paso de la integridad artística.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 2 (el cartel) refuerza el SE 2 (la comercialidad del cine de Hollywood).</li> <li>2. Implicaciones contextuales:                     <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. La combinación del SC 1 y del SE 1 permiten comprobar con satisfacción que la puerta ante la que se detienen es una réplica de la puerta de acceso a los estudios Paramount.</li> <li>2.2. Pese al SE 2, resulta absurdo explicitarlo del modo en el que lo hace el SC 2.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

**Comentario:**

La VO de este chiste se basa en unos elementos no-marcados, la alusión a la falta de *integridad artística* del cine hollywoodiense (es decir, no se permite el paso a personas con dotes artísticas, sino a aquellos que pretendan hacer negocios) y la absurdidad de proclamarlo mediante un cartel en la entrada de los estudios; en uno gráfico, el cartel y su mensaje, que es el que sustenta el elemento no-marcado; y en uno sobre la comunidad e instituciones, la puerta de acceso a los estudios Paramount, que a su vez se basa en uno visual, la imagen de la puerta. Pese a que la comunidad meta conoce la existencia de la Paramount, con lo que no constituye un referente cultural ajeno, no pensamos que ocurra lo mismo con la imagen de las puertas de acceso a dichos estudios, por lo que consideramos que el elemento visual pierde su carga referencial (el SE 1 no es posible, lo que propiciará que el EC 2.1 tampoco lo sea) y que, por tanto, desaparece en la VM (junto al elemento sobre la comunidad e instituciones). Los otros dos elementos se mantienen.

En la siguiente ficha (23) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI):

<b>Ficha: 23</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 22	
<b>VO:</b> <i>Bart se pregunta dónde puede estar escondido el autor de las cartas. Se nos muestra la prisión de Springfield, en una de cuyas celdas el actor secundario Bob escribe una nueva misiva con la sangre de su dedo. El texto dice “SEE YOU SOON BART”. Tras terminarla, chupa el dedo como si se tratara de la punta de un lápiz y comienza a escribir con él.</i>	
<b>Bob:</b> Dear “Life in these United States”, a funny thing happened to me... [ <i>se desmaya</i> ]	
<b>Snake:</b> [ <i>está leyendo el “Playdude”</i> ] Use a pen, Sideshow Bob.	
<b>VM:</b> <i>Subtítulo</i> NOS VEREMOS PRONTO, BART	
<b>Bob:</b> Querida “Vida en los Estados Unidos”, me ha ocurrido una cosa curiosa...	
<b>Snake:</b> Pero usa un boli, actor secundario Bob.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / CI / V / G	<b>VM:</b> NM / V / G
<b>Otros casos:</b> Bart en el Día de Acción de Gracias (40) / Más allá de la Cúpula del Fracaso (96)	

**Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):**

- Supuestos existentes (SE):
  1. Escribir con la sangre que mana de un dedo no es, en absoluto, una práctica común.
  2. Un texto escrito con sangre resulta, cuando menos, inquietante.
  3. Bob es un criminal desequilibrado y obsesionado con matar a Bart.
  4. Una pérdida considerable de sangre puede producir desmayos.
  5. “Life in these United States” es una sección de la revista Reader’s Digest.
  6. Existe una revista llamada Playboy.
- Supuestos contextuales (SC):
  1. Bob escribe una carta amenazadora a Bart usando, con total normalidad, su dedo sangrante como si de un lápiz se tratara.
  2. Tras escribir la amenaza con sangre, Bob comienza a escribir una carta, también con el dedo sangrante, a la sección “Life in these United States”.
  3. El contenido de dicha carta parece que va a ser distendido.
  4. Bob se desmaya.
  5. Snake, quien aparece leyendo el Playdude, recomienda a Bob que use un bolígrafo.
- Efectos cognitivos (EC):
  1. La combinación del SC 1 (el uso del dedo como lápiz) y de los SE 1 (lo inusitado de escribir con un dedo sangrante) y 2 (el efecto que produce un texto escrito con sangre) refuerza el SE 3 (la enajenación de Bob).
  2. El SC 2 (la carta a la revista) refuerza el SE 3 (el desequilibrio de Bob).
  3. El SC 4 (el desmayo de Bob) refuerza el SE 4 (los efectos de una pérdida de sangre).
  4. Implicaciones contextuales:
    - 4.1. La alusión a la sección “Life in these United States” del SC 2 permite conectarlo con el SE 5 (la revista Reader’s Digest), algo que resulta satisfactorio.
    - 4.2. Considerando los SE 1, 2 y 3, no deja de ser sorprendente que Bob se ponga a escribir una carta distendida a una revista (SC 2 y 3) con total normalidad tras haber redactado una amenaza a un niño (SC 1), algo que se agrava si tenemos en cuenta que realiza ambos escritos usando la sangre que mana de su dedo.
    - 4.3. La combinación del SC 5 (ya de por sí llamativo en lo que concierne al consejo que da Snake, sobre todo teniendo en cuenta que Bob ha perdido la conciencia) y del SE 6 nos permite concluir con satisfacción que el título de la revista que lee Snake es una alusión encubierta a la revista real.

**Comentario:**

El único elemento que se pierde en la VM es el elemento sobre la comunidad e instituciones. En la VO hay una alusión directa a una de las secciones (“Life in these United States”) de la popular revista *Reader’s Digest*. Dicha revista se comercializa en numerosos países, entre los que se encuentra España (donde se publica con el título *Selecciones Reader’s Digest*). Por esta razón, no consideramos la alusión implícita a la

revista como un elemento sobre la comunidad e instituciones (sino como un elemento no-marcado). Ahora bien, sí que entendemos la alusión explícita a *Life in these United States* como un elemento sobre la comunidad e instituciones, ya que se trata de una sección exclusiva de la edición de la revista que se publica en la comunidad origen. La traducción a la lengua meta por la sección inventada “Vida en los Estados Unidos” se convierte, pues, en un elemento no-marcado. El resto de elementos permanece: los no-marcados, como la obsesión enfermiza de Bob o el consejo de Snake; los visuales, las imágenes de Bob usando su dedo sangrante como si de un lápiz se tratara o desmayándose; y los gráficos, el mensaje de Bob, que se conserva gracias a un subtítulo, y la alusión intertextual a la revista Playboy, ya que, aunque se desconozca el significado de la palabra *dude*, la imagen de una revista la primera parte de cuyo título es *Play* y cuya portada muestra a una chica ligera de ropa permite (eso sí, mediante un mayor esfuerzo pragmático) inferir la conexión entre ambos títulos.

En la siguiente ficha (24) podemos observar cómo se pierde el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC), entre otras cuestiones:

<b>Ficha:</b> 24	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 15	
<b>Contextualización:</b> Bart ha recibido algunas amenazas de muerte anónimas. Temeroso, emprende el camino a la escuela.	
<b>VO:</b> <i>Ned Flanders se encuentra en la acera frente a su casa. Bart pasa por su lado.</i> <i>Flanders:</i> [amenazante] Say your prayers, Simpson... [muestra su mano, en la que lleva un guante con cuchillas en los dedos. Bart boquea. Flanders continúa en tono alegre] because the schools can't force you like they should!	
<b>VM:</b> <i>Flanders:</i> Simpson, aprende a rezar... porque seguro que en tu colegio no te enseñan como es debido.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC / PL / V	<b>VM:</b> NM / PL / V
<b>Otros casos:</b> Más allá de la Cúpula del Fracaso (15, 22) / El Cabo del Miedo (36, 44)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bart ha recibido amenazas de muerte anónimas.</li> <li>2. Ned Flanders es un devoto creyente.</li> <li>3. Las escuelas públicas estadounidenses son seculares.</li> <li>4. La constitución estadounidense garantiza la separación entre iglesia y estado.</li> </ol> </li> </ul>	

5. No todo el mundo está de acuerdo con la secularización de las escuelas.
6. Freddy Krueger, el diabólico asesino de la película *Nightmare on Elm Street*, llevaba en su mano un guante con cuchillas con el que mataba a sus víctimas.
  - Supuestos contextuales (SC):
    1. Flanders lleva en su mano un guante con cuchillas.
    2. Flanders es el autor de las amenazas y quiere asesinar a Bart con el guante.
    3. Flanders no es el autor de las amenazas.
    4. Flanders no está de acuerdo con el hecho de que no se enseñe religión en la escuela pública.
  - Efectos cognitivos (EC):
    1. Refuerzo del SE 5 (la actitud ante la secularización escolar). Véase EC 2.2.
    2. Implicaciones contextuales:
      - 2.1. Gracias al SE 1 (las amenazas) podemos entender los SC 2 y 3, cuya contradicción se resuelve mediante la invalidación del SC 2 (que Flanders es el autor).
      - 2.2. Resulta sorprendente que lo que en un principio parecía una amenaza (SC 2) se transforma en la manifestación de una creencia (SC 4), lo que contribuye a reforzar la idea de que ciertos sectores no están de acuerdo con la secularización de las escuelas públicas (SE 5), tal y como recoge el EC 1.
      - 2.3. Es sorprendente la asociación de dos personajes tan opuestos como Flanders y Freddy (SC 1 y SE 2 y 6).

### **Comentario:**

La idea de que no se permite la enseñanza de la religión en las escuelas públicas estadounidenses es clave para el éxito del pasaje. De hecho, sin ser exclusiva, se trata de una realidad cultural que puede ser, en un momento dado, motivo de comicidad en la comunidad origen. Ahora bien, la realidad de la comunidad meta es distinta, ya que en ella sí que es posible recibir formación religiosa en los colegios públicos de forma optativa. De ahí que el elemento de sentido del humor de la comunidad desaparezca en el trasvase. El resto de elementos que contribuyen al humor del pasaje permanecen: los no-marcados, la absurdidad de que Flanders pueda ser un asesino comparable a Freddy, así como su siempre firme ideario cristiano; el paralingüístico, el distinto tono con el que formula las dos partes de su intervención las cuales, por otra parte, vienen marcadas por una pausa; y el visual, el guante en su mano, que fundamenta la alusión a Freddy.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (25) observamos cómo se pierden los elementos de sentido del humor de la comunidad (SHC) y paralingüístico (PL):

<b>Ficha: 25</b>	
<b>Temporada:</b> segunda	
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias	
<b>Número de chiste:</b> A 59	
<b>Contextualización:</b> Tras haber realizado su crónica desde un centro de acogida de vagabundos, el reportero Kent Brockman abandona el lugar.	
<b>VO:</b> <i>Kent se marcha.</i> <u>Kent:</u> [a los dos vagabundos y a Bart] Thanks for your help, fellas. This reporter smells another local Emmy. [su furgoneta arranca derrapando] <u>Vagabundo:</u> [sin ningún entusiasmo] Yeah, we're rooting for you, guy.	
<b>VM:</b> <u>Kent:</u> Amigos, muchas gracias. Este periodista se está oliendo otro premio Emmy. <u>Vagabundo:</u> [tono sincero] Sí, apostamos por ti.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC / PL / S	<b>VM:</b> NM / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Kent Brockman es un periodista televisivo.</li> <li>2. Los Emmy son unos premios que se entregan en el ámbito de la televisión nacional.</li> <li>3. El interés de algunos periodistas por los problemas de la gente de la calle responde, en ocasiones, a egoístas ambiciones profesionales.</li> <li>4. Las personas sin hogar tienen preocupaciones de hondo calado.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Kent agradece la ayuda de los vagabundos, ya que le puede servir para conseguir un Emmy.</li> <li>2. Kent parece ambicionar un Emmy local.</li> <li>3. El vagabundo se muestra irónico, ya que anima a Kent sin ningún entusiasmo.</li> <li>4. La furgoneta de Kent arranca derrapando.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los SC 1 (el anhelo de un Emmy) y 3 (la ironía del vagabundo) refuerzan el SE 3 (la personalidad interesada de algunos periodistas).</li> <li>2. El SC 3 refuerza el SE 4, en el sentido de que para el vagabundo el hecho de que Kent gane o no el premio carece de importancia comparado con los problemas que debe afrontar cada día.</li> <li>3. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. Los SE 1 (Kent es un periodista televisivo) y 2 (los premios Emmy) explicarían sin más el SC 2, salvo que resulta un tanto absurdo que Kent ambicione un Emmy local cuando se trata de unos premios que se entregan en el ámbito nacional.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

**Comentario:**

Como vemos, de los cuatro tipos de elementos de la VO, sólo dos permanecen, si bien uno de ellos varía un tanto su contenido, al igual que variarían de forma acorde los

elementos pragmáticos en juego. Se trata del tipo no-marcado, que en la VO viene dado por la ambición de Kent y la falta de entusiasmo del vagabundo, así como la sensación de absurdidad que produce hablar de un Emmy local. Respecto al elemento sonoro, el sonido de las ruedas al derrapar, hemos de decir que se mantiene, contribuyendo en ambas versiones a reforzar la impresión que recoge el tipo no-marcado respecto a la falta de interés real del periodista por los problemas de la gente de la calle (el derrape implica ansias de abandonar el lugar). El elemento paralingüístico, responsable de la falta de entusiasmo del vagabundo, no está presente en la VM, ya que escuchamos un sincero tono de ánimo, lo que por otra parte contrasta con el llamativo apoyo que Kent recibe de una persona que, en principio, ni siquiera tendrá acceso a un televisor. Otro elemento que desaparece es el de sentido del humor de la comunidad ya que, si bien es cierto que los premios Emmy constituyen un referente cultural no desconocido por la comunidad meta, también lo es que recurrir a ellos para producir humor es significativamente más propio de la comunidad origen que de la meta (que cuenta con sus propios premios para el mundo de la televisión). Además, el calificativo *local* no está presente en la VM, con lo que se reducen aún más las posibles interpretaciones humorísticas (aunque éstas implicaran un mayor esfuerzo pragmático para inferir el humor a partir de una referencia que, si bien no es desconocida, sí que queda fuera del inventario de referencias familiares a las que la comunidad meta recurriría de forma natural para producir humor).

En la siguiente ficha (26) vemos cómo se pierde el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC):

<b>Ficha:</b> 26
<b>Temporada:</b> quinta
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo
<b>Número de chiste:</b> C 5
<b>VO:</b> <i>Bart recibe también una carta que contiene tan sólo el mensaje “I’M GOING TO KILL YOU” escrito con una gruesa tinta roja. Bart se estremece. En la escena siguiente, vemos un par de manos, una de las cuales sostiene un cuchillo con el que pincha un dedo de la otra. Con la sangre que brota, escribe el mensaje “DIE BART DIE”. Después coge una hoja en la que ya hay algo escrito. Se trata de una lista de cosas pendientes.</i> Things to do Threaten Bart



<p>Do laundry  <i>Estas dos primeras están ya marcadas como hechas.</i>  <i>Con el dedo añade a la lista:</i>                  Buy corn holder</p>			
<p><b>VM:</b>  <u>Bart:</u> [lee el mensaje] Voy a matarte.                  Subtítulos                  MUERE, BART, MUERE                  AMENAZAR A BART                  HACER LA COLADA                  COMPRAR PALITOS                  PARA LAS MAZORCAS DE MAÍZ</p>			
<p><b>Cambio de carga:</b></p> <table border="1"> <tr> <td style="text-align: center;"><b>VO:</b> NM / SHC / V / G</td> <td style="text-align: center;"><b>VM:</b> NM / V / G</td> </tr> </table>		<b>VO:</b> NM / SHC / V / G	<b>VM:</b> NM / V / G
<b>VO:</b> NM / SHC / V / G	<b>VM:</b> NM / V / G		
<p><b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Muchas personas escriben listas de cosas pendientes para no olvidarlas.</li> <li>2. Dichas listas suelen contener tareas diarias.</li> <li>3. Cualquier texto escrito con sangre resulta, como mínimo, inquietante.</li> <li>4. No es común escribir con un dedo, y mucho menos hacerlo con un dedo sangrante.</li> <li>5. Los palitos para las mazorcas de maíz son comunes.</li> <li>6. Una amenaza de muerte es una cosa muy seria.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El autor de las amenazas recurre a una lista de cosas pendientes.</li> <li>2. En dicha lista se entremezclan cosas tan inofensivas como hacer la colada y comprar palitos para las mazorcas, con otras muy serias como amenazar a alguien.</li> <li>3. El autor del texto usa su dedo sangrante como si de un lápiz se tratara.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (el uso de listas de cosas pendientes).</li> <li>2. El SC 2 contradice en parte el SE 2 (amenazar a alguien no parece una tarea diaria).</li> <li>3. El SC 3 contradice el SE 4 (escribir con un dedo sangrante).</li> <li>4. El SC 2 contradice en parte los SE 3 y 6 (una amenaza de muerte escrita con sangre no parece un cosa inofensiva).</li> <li>5. El SC 2 refuerza en parte el SE 5 (los palitos para las mazorcas).</li> </ol> </li> </ul>			

**Comentario:**

Podríamos decir que los SE, SC y EC que este ejemplo plantea son prácticamente los mismos en ambas versiones. Ahora bien, estimamos que el esfuerzo pragmático que los miembros de la comunidad meta han de realizar es ligeramente superior al de los miembros de la comunidad origen. Los culpables de dicho aumento son los palitos para las mazorcas de maíz. El uso de dichos palitos está mucho más extendido en la

comunidad origen que en la meta, de modo que el acceso a dicho referente es mucho más inmediato. Un miembro de la comunidad meta que jamás haya usado tales palitos podrá, mediante la inferencia (al fin y al cabo, sí que conoce las mazorcas de maíz), dar sentido al chiste, aunque esto implicará, como decimos, un mayor esfuerzo para obtener un mismo número de efectos cognitivos y, por consiguiente, una menor relevancia del segmento. Además, precisamente por su carácter cotidiano, parece más común que los miembros de la comunidad origen bromeen sobre dichos palitos que los de la comunidad meta, razón por la que en la VO los consideramos elementos de sentido del humor de la comunidad. El resto de los elementos permanecen: los no-marcados, la llamativa lista y el uso de un dedo sangrante como lápiz; el visual, la imagen del dedo sangrante como lápiz; y el gráfico, la imagen de la lista y de su texto, que fundamenta parte de la categoría no-marcada.

En la siguiente ficha (27) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC):

<b>Ficha: 27</b>	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 24	
<b>Contextualización:</b> Los habitantes de Springfield acuden al preestreno de la nueva película de Mel Gibson. Antes de comenzar, un ejecutivo (Christian), dirige unas palabras al público asistente.	
<b>VO:</b> <u>Marge:</u> Is Mel Gibson here? <u>Christian:</u> No, sorry, but like all celebrities he's in Hollywood attending benefits for various diseases. <i>Todos aplauden.</i>	
<b>VM:</b> <u>Marge:</u> ¿Mel Gibson va a venir? <u>Christian:</u> No, como buen famoso está en Hollywood asistiendo a galas en beneficio de diversas enfermedades.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC / V / S	<b>VM:</b> NM / V / S
<b>Otros casos:</b> Más allá de la Cúpula del Fracaso (81)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mel Gibson es un conocido actor de Hollywood.</li> <li>2. En ocasiones las estrellas de Hollywood organizan galas benéficas.</li> <li>3. Existe una percepción de que muchas estrellas de Hollywood tranquilizan sus</li> </ol> </li> </ul>	

<p>conciencias participando de manera superficial en eventos a los que nadie objetaría.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mel Gibson no va asistir ya que está en una gala benéfica junto a otras celebridades.</li> <li>2. La gala está destinada a recaudar fondos para la lucha contra diversas enfermedades sin concretar.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza los SE 1 y 2 (las galas benéficas que organizan las estrellas).</li> <li>2. La vaguedad expresada por el SC 2 (diversas enfermedades) refuerza la idea expresada en el SE 3 (el uso de estas galas como operación de imagen).</li> </ol> </li> </ul>
--

**Comentario:**

Este chiste muestra prácticamente los mismos elementos en ambas versiones. Debemos, sin embargo, realizar una salvedad. Si bien la idea de unos famosos reunidos en una gala con el fin de tranquilizar sus conciencias de una forma tan sencilla como la de acudir al acto en cuestión y donar algo de dinero es algo totalmente factible y entendible en la comunidad meta (de ahí que constituya un elemento no-marcado), quizá elegir a las celebridades de Hollywood para protagonizar este chiste sea más propio de la comunidad origen que de la meta (que cuenta con su propia cosecha de celebridades). De ahí que lo clasifiquemos como un elemento de sentido del humor de la comunidad, que obviamente se pierde en la traducción. El aplauso (elemento visual y sonoro) del público asistente contribuye a reforzar la imagen positiva (acertada o no) que muchas personas tienen de tales galas por pensar que son efectivas y suficientes, actitud que no es ajena a la comunidad meta.

En la siguiente ficha (28) podemos observar cómo se pierde el elemento lingüístico (L), entre otras cuestiones:

<b>Ficha:</b> 28
<b>Temporada:</b> quinta
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo
<b>Número de chiste:</b> C 14
<b>Contextualización:</b> Bart ha recibido varias amenazas anónimas de muerte. Está asustado y comienza a sospechar de todo el mundo.
<b>VO:</b> <i>Marge está en la cocina. Está recortando un trozo de papel en el que vemos la palabra “DIE”. Bart entra.</i> <u>Marge:</u> [amenazante] Bart, I am going to get you... [blandiendo unas tijeras. Bart boquea. Marge suaviza el tono] some ice cream at the store, since I’m saving so much

money on Diet Cola! [ <i>muestra el cupón</i> ]	
<b>VM:</b> <i>Subtítulo</i> MUERE <u>Marge</u> : Estoy pensando que te voy a... canjear por un helado los vales que te dieron por comprar refrescos sin azúcar.	
<b>Cambio de carga:</b>	
VO: NM / L / PL / G	VM: NM / PL / G
<b>Otros casos:</b> El Cabo del Miedo (8)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE)</u>: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bart está asustado debido a las amenazas de muerte que ha recibido, y empieza a sospechar de todos.</li> <li>2. Si todos son sospechosos, incluso Marge podría ser la autora de las amenazas.</li> <li>3. Marge es la madre de Bart, con lo que no es probable que sea la persona que le amenaza.</li> <li>4. Es común que ciertas publicaciones ofrezcan vales de descuento para, por ejemplo, productos de supermercado.</li> <li>5. En inglés, <i>die</i> es la forma imperativa del verbo <i>morir</i>.</li> <li>6. En inglés, los refrescos bajos en calorías se distinguen con la palabra <i>diet</i>.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC)</u>: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Marge se muestra como la autora de las amenazas.</li> <li>2. Marge no es la autora de las amenazas.</li> <li>3. Vemos como recorta un cupón de descuento de la página de un periódico.</li> <li>4. Marge dice que, gracias al dinero que ahorra con los cupones de <i>Diet Cola</i>, va a comprar más helado.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC)</u>: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1, apoyándose en el SE 1, parece reforzar el SE 2, pero inmediatamente el SC 2 contradice y elimina el SE 2 y refuerza el SE 3. En definitiva, tras una duda inicial, la figura de Marge queda exculpada de la autoría de las amenazas de muerte.</li> <li>2. El SC 3 refuerza el SE 4 (los cupones de descuento).</li> <li>3. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. La combinación del SC 4 (el ahorro comprando <i>Diet Cola</i>) y de los SE 5 (el imperativo inglés <i>die</i>) y 6 (los refrescos <i>diet</i>) explican de modo satisfactorio el malentendido.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

### Comentario:

Este chiste presenta una restricción lingüística que no logra superar y que, por otro lado, se pierde, con la consecuente desaparición en la VM del elemento lingüístico (que, a su vez, se apoya en un elemento gráfico: el vale) y de los elementos pragmáticos asociados a él, como los SE 5 y 6 y lo que a partir de los mismos se deriva. Nos referimos al juego de palabras *die / diet*, en el que reside quizá la mayor parte de la comicidad de este ejemplo y que propicia la derivación del EC más relevante (3.1). En la comunidad meta,

este juego es imposible de reproducir, ya que el imperativo *muere* no guarda similitud alguna con la palabra *light*, término con el que se conocen en dicho grupo los refrescos bajos en calorías o sin azúcar. Se intenta conservar el elemento gráfico (clave en la VO) mediante el uso de un subtítulo, pero su efectividad queda mermada por el hecho de que para poder entender la relación que se supone existe entre las palabras *die* y *diet* (que también vemos) se hace necesario un aumento significativo del esfuerzo pragmático que, sin embargo, no ofrece una recompensa pragmática adecuada y que, por tanto, adolece del grado de relevancia deseable. El elemento no-marcado, la confusión y el lógico susto de Bart, se mantiene, si bien cuenta con menos apoyos que en la VO (donde se sustenta en el elemento lingüístico, en el paralingüístico y en el gráfico), ya que dicho sostén se reduce, principalmente, al elemento paralingüístico (el tono amenazador de Marge, que luego, tras una breve pausa, se transforma en un tono totalmente casero), lo que reduce la efectividad del chiste.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (29) observamos cómo se pierde el elemento lingüístico (L):

<b>Ficha: 29</b>	
<b>Temporada:</b> octava	
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII	
<b>Número de chiste:</b> D 28	
<b>VO:</b> <i>Lisa observa frente al espejo el hueco que le ha dejado en la boca un diente que se le ha caído.</i> <u>Lisa:</u> This tooth will be perfect for my science project. <i>Vemos el panel que prepara, en el que podemos leer “Will cola dissolve a tooth?”. Junto al panel, hay una lata de cola Buzz y una tarrina vacía.</i>	
<b>VM:</b> <u>Lisa:</u> Este diente será perfecto para mi proyecto de ciencias. <i>Subtítulo</i> ¿PUEDE LA COLA DISOLVER UN DIENTE?	
<b>Cambio de carga:</b>	
VO: NM / L / V / G	VM: NM / V / G
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Es algo común que los niños deban preparar proyectos de ciencias naturales para el colegio.</li> <li>2. De forma onomatopéyica, la palabra <i>buzz</i> recuerda al sonido que producen las burbujas de una bebida gaseosa.</li> <li>3. Leyenda urbana o no, casi todos conocemos el rumor acerca del poder de</li> </ol> </li> </ul>	

<p>corrosión sobre un filete de carne de un conocidísimo refresco de cola.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Lisa ha de preparar un proyecto de ciencias naturales para el colegio.</li> <li>2. El nombre del refresco que Lisa utiliza es <i>Buzz</i>.</li> <li>3. El proyecto consiste en sumergir un diente en refresco de cola con el fin de observar si se disuelve.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (los proyectos de ciencias para la escuela).</li> <li>2. Implicaciones contextuales:                     <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. El nombre elegido para el refresco que usa Lisa (SC 2) no es casual, ya que guarda relación con el SE 2 (<i>Buzz</i>).</li> <li>2.2. Lisa es conocedora del rumor mencionado en el SE 3 (el poder corrosivo del refresco de cola), razón por la que quizá ha decidido llevar a cabo el proyecto que explica el SC 3 (disolver un diente).</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>
--

**Comentario:**

El único cambio entre la VO y la VM es la pérdida del elemento lingüístico: el componente onomatopéyico de la palabra *buzz*. Esta pérdida resulta irremediable, puesto que el nombre del refresco aparece escrito sobre la lata que lo contiene, lo que constituye un elemento gráfico ineludible (restricción). La opción de ofrecer un subtítulo con el fin de proponer un nombre para el refresco que en castellano recordara onomatopéyicamente al sonido de las burbujas ha sido rechazada, quizá por la posible perplejidad que causaría al telespectador contemplar el nombre *Buzz* en la lata y, sin embargo, ver uno distinto en el subtítulo. De este modo, el SE 2 y el SC 2 desaparecen del abanico de supuestos accesibles, de modo similar a lo que ocurre con el EC 2.1. El resto de elementos permanece: el no-marcado, la alusión a los supuestos poderes corrosivos del famoso refresco de cola; el visual, la imagen de la boca mellada de Lisa; y el gráfico, el título del panel que anuncia el proyecto, que a su vez sustenta al elemento no-marcado.

En la siguiente ficha (30) vemos cómo se pierde el elemento lingüístico (L):

<b>Ficha:</b> 30
<b>Temporada:</b> undécima
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso
<b>Número de chiste:</b> B 53
<b>Contextualización:</b> Marge y los niños realizan un tour turístico por los estudios de cine.
<b>VO:</b> Marge: Look, they're making a movie! Robert Downey, Jr. is shooting it out with the

police. [ <i>vemos a un escuadrón de policías enzarzados en un tiroteo con el actor, quien aparece disparando desde la ventana de un edificio</i> ]	
<u>Bart</u> : I don't see any cameras.	
<b>VM:</b>	
<u>Marge</u> : ¡Mirad! ¡Ahí están rodando! Robert Downey, Jr. mantiene un tiroteo con la poli.	
<u>Bart</u> : No veo las cámaras.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / L / V / S	<b>VM:</b> NM / V / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Robert Downey, Jr. es un actor conocido, además de por sus películas, por sus frecuentes problemas con las autoridades.</li> <li>2. La naturaleza polisémica del verbo <i>to shoot</i> permite que pueda usarse tanto en el sentido de <i>rodar</i> como en el de <i>disparar</i>.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Marge piensa que se está rodando una película con Downey.</li> <li>2. Partiendo del SC 1, “shooting” se usa en el sentido de <i>rodar</i>.</li> <li>3. Vemos cómo el actor y la policía mantienen un tiroteo.</li> <li>4. Bart dice no ver ninguna cámara.</li> <li>5. “Shooting” se usa en el sentido de <i>disparar</i>.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 5 (<i>disparar</i>) refuerza el SE 1 (los problemas del actor con la ley).</li> <li>2. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. Se produce una ambigüedad entre los SC 2 y 5 (<i>shooting</i> como <i>rodar</i> y como <i>disparar</i>), posible gracias al SE 2 (la polisemia de <i>to shoot</i>), que se resuelve con la invalidación del SC 2 a partir de la combinación de los SC 3 y 4 y del SE 1 (es decir, se trata de un tiroteo real).</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

**Comentario:**

En este ejemplo observamos que se derivan dos efectos cognitivos. Creemos posible afirmar que estos dos efectos no serán iguales en la mente de un receptor de la versión doblada, dado que éste no partirá de los mismos supuestos. El único elemento que se pierde es el lingüístico (la polisemia el verbo *to shoot*, SE 2), ya que es difícil encontrar en la lengua meta un verbo que conjugue el doble significado del original. De este modo, el doble sentido de *shooting* no se mantiene en la VM, donde de entrada se explicita que “están rodando” (reduciendo así el margen de especulación, ya que el tiroteo se entiende como parte del rodaje) y donde toda posibilidad de concluir que se trata de un tiroteo real queda reducida al comentario de Bart. Todo ello motiva, a su vez, la imposibilidad de los SC 2 y 5, lo que finalmente originará la imposibilidad de derivar los mismos EC que la VO suscita. El resto de elementos se mantienen sin dificultad. El actor aludido, así como sus problemas legales, son conocidos por la comunidad meta

(gracias, por un lado, a sus trabajos y, por otro, a la información que ofrece la prensa y determinados programas de televisión), con lo que constituyen parte de la categoría no-marcada y facilitan el SE 1 y el EC 1 (tras el comentario de Bart). Respecto al elemento visual y al sonoro (la imagen del tiroteo y el ruido de los disparos, respectivamente), ambos permanecen intactos y conservan toda su significación.

En la siguiente ficha (31) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento gráfico (G):

<b>Ficha: 31</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 43	
<b>Contextualización:</b> Ante las amenazas que ha recibido Bart, los Simpson deciden acudir al FBI. Entran en el programa de protección de testigos. En un momento anterior del episodio, un agente comenzó a informar a Homer sobre su nueva identidad. Sigue en ello.	
<b>VO:</b> <i>Pasado un buen rato, vemos que el ensayo prosigue. Marge, Bart, Lisa y Maggie están aburridos y medio dormidos. Al otro lado de la mesa, vemos a uno de los agentes sentado junto a Homer fumando y con una taza de café a su lado con la inscripción “WRP”. El cenicero está repleto de colillas. El otro agente, de pie, sigue intentándolo. Ambos agentes están en mangas de camisa y con la corbata aflojada.</i> <b>Agente:</b> [con tono frustrado] Now, when I say “Hello, Mr. Thompson” and press down on your foot, you smile and nod. <b>Homer:</b> No problem. <b>Agente:</b> Hello, Mr. Thompson! [pisotea el pie de Homer varias veces] <b>Homer:</b> [le mira fijamente en silencio. Tras unos segundos, susurra al agente sentado junto a él] I think he’s talking to you. <i>El agente que está de pie se golpea la cara con frustración.</i>	
<b>VM:</b> <b>Agente:</b> Bueno, verás. Cuando yo le diga “Hola Sr. Thompson” y a la vez le pise el pie, usted sonría y diga “Hola”. <b>Homer:</b> Vale. <b>Agente:</b> Hola, Sr. Thompson. <b>Homer:</b> Me parece que le dice algo a usted.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: NM / PL / V / G</b>	<b>VM: NM / PL / V</b>
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Existe un programa de protección de testigos en el que las personas que se acogen a él reciben una nueva identidad.</li> <li>2. Estamos en una sesión informativa que comenzó hace un rato.</li> <li>3. Existen ciertos signos que indican aburrimiento y cansancio: sueño, café,</li> </ol> </li> </ul>	



<p>colillas, mangas de camisa subidas, corbatas aflojadas, tono de frustración al hablar, ciertos gestos...</p> <p>4. “WRP” son las siglas de “Witness Relocation Program”.</p> <p>5. Homer no destaca precisamente por su capacidad intelectual.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Junto a los agentes, y acompañado por su familia, Homer ensaya la nueva identidad que le ha otorgado el programa de protección de testigos.</li> <li>2. Hay toda una serie de signos que indican que la sesión está siendo larga y aburrida: sueño, café, colillas, mangas de camisa subidas, corbatas aflojadas, tono de frustración al hablar, ciertos gestos...</li> <li>3. Vemos las siglas WRP en una taza de café.</li> <li>4. Pese a la insistencia del agente, Homer no logra entender en qué consiste tener una nueva identidad.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (el programa de protección de testigos).</li> <li>2. El SC 2 refuerza los SE 2 y 3 (la sesión larga y aburrida).</li> <li>3. El SC 3 (las siglas en la taza de café) combinado con el SE 4 (WRP) refuerza el SE 1 (el programa).</li> <li>4. El SC 4 (Homer no entiende) refuerza el SE 5 (su baja capacidad intelectual).</li> </ol> </li> </ul>
--

**Comentario:**

Como vemos, la totalidad de los EC obtenidos son refuerzos de los SE de los que partíamos. Son todos EC derivables por la comunidad meta a excepción del EC 3, dado que ni el SE 4 ni el SC 3 (“WRP”, que físicamente está, pero vacío de contenido significativo) son posibles en la comunidad meta. El elemento gráfico, las siglas inglesas *WRP* en la taza de café, pierde su significación al cambiar de lengua. Con ello, la referencia explícita al programa (por otra parte, referente cultural conocido por ambas comunidades y que, por tanto, constituye un elemento no-marcado) se pierde. Pese a ello, y gracias a lo acaecido con anterioridad en el episodio, podemos acceder al SE 2 y derivar los EC consiguientes. El resto de elementos se mantiene: el no-marcado, principalmente, la escasa agilidad mental de Homer; los paralingüísticos, el tono frustrado del agente y el silencio que se produce; y los visuales, las distintas imágenes que denotan aburrimiento y desesperación, junto con el gesto ausente de Homer.

En la siguiente ficha (32) podemos observar cómo se pierde el elemento paralingüístico (PL), entre otras cuestiones:

<b>Ficha:</b> 32
<b>Temporada:</b> segunda
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias

<b>Número de chiste:</b> A 41	
<b>Contextualización:</b> Es el Día de Acción de Gracias.	
<b>VO:</b> <i>El Sr. Burns está cenando. Vemos cómo degusta un trozo de carne. Oímos el ruido que hace al saborearlo. Durante toda la escena escuchamos una tranquila música de violines.</i>	
<b>Sr. Burns:</b> Delicious. Smithers, every year you outstrip yourself in succulence.	
<b>Smithers:</b> Thank you, sir. Uh! Would you like some candy yams?	
<b>Sr. Burns:</b> Oh, no. I couldn't eat another bite. Dispose of all this. <i>[en el centro de una lujosa sala, vemos una larga mesa llena de exquisitos manjares]</i> I did however save room for your special pumpkin pie.	
<b>VM:</b> <b>Sr. Burns:</b> <i>[apenas hace ruido al masticar la comida]</i> Delicioso. Smithers, cada año logra superar la exquisitez de sus platos.	
<b>Smithers:</b> Gracias señor. ¿Quiere patatas con caramelo?	
<b>Sr. Burns:</b> Oh, no, no. No podría comer ni un bocado más. Deshágase de todo. Sin embargo, sí me he reservado para su tarta de calabaza especial.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / PL / V / S	<b>VM:</b> NM / V / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Supuestos existentes (SE):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En el Día de Acción de Gracias es costumbre tomar una succulenta cena.</li> <li>2. Es normal emitir algún ruido con la boca cuando se disfruta de la comida.</li> <li>3. El Sr. Burns es tan rico como insolidario.</li> <li>4. Hay ciertos alimentos cuya mezcla resulta, cuando menos, llamativa.</li> </ol> </li> <li>• <b>Supuestos contextuales (SC):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El Sr. Burns toma su cena de Acción de Gracias.</li> <li>2. El Sr. Burns disfruta de forma sonora de su cena.</li> <li>3. Pese a tratarse de un único comensal, la cena del Sr. Burns se compone de una desbordante cantidad de manjares servidos en un ambiente distinguido.</li> <li>4. El Sr. Burns, una vez lleno, ordena a Smithers que tire a la basura una importante cantidad de comida.</li> <li>5. Smithers le ofrece “candy yams” (“patatas con caramelo”).</li> </ol> </li> <li>• <b>Efectos cognitivos (EC):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (la succulenta cena de Acción de Gracias).</li> <li>2. El SC 2 refuerza hasta el límite de la parodia el SE 2 (emitir ruidos al comer).</li> <li>3. Los SC 3 y 4 refuerzan el SE 3 (la riqueza y la escasa catadura moral del Sr. Burns).</li> <li>4. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>4.1. Partiendo del SE 4 (las mezclas llamativas de alimentos), podemos concluir que la combinación de alimentos que recoge el SC 5 resulta del todo infrecuente, por no decir absurda.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

**Comentario:**

El inventario de elementos, tanto pragmáticos como humorísticos, de este chiste no varía prácticamente en las dos versiones. La única diferencia se produce con la

desaparición del elemento paralingüístico, ya que, si bien en la VO la boca del Sr. Burns emite unos sonidos bastante exagerados, esto es algo que no ocurre en la VM, donde dichos sonidos se han suavizado y resultan normales, por lo que no suponen comicidad alguna (de hecho, el SE 2, el SC 2 y el EC 2 no son posibles en la VM). En cualquier caso, la pérdida es mínima, ya que la VM del chiste sigue contando con suficientes elementos que además proporcionan un grado de comicidad prácticamente igual al de la VO: los elementos no-marcados, la vida elitista y mezquina del Sr. Burns y la absurdidad de servir “candy yams”; el visual, la imagen de una larga mesa abarrotada de succulentas viandas; y el sonoro, la música de violines que contribuye a crear el ambiente de distinción que sirve de marco para uno de los elementos no-marcados.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (33) observamos cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI):

<b>Ficha: 33</b>	
<b>Temporada:</b> segunda	
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias	
<b>Número de chiste:</b> A 1	
<b>Contextualización:</b> Es el Día de Acción de Gracias.	
<b>VO:</b> <i>En la cocina, Marge vacía un pavo mientras tararea una canción. Vemos cómo, con su mano enfundada en un guante de látex, extrae las tripas del animal y las deja sobre una bandeja. Escuchamos el ruido de las entrañas al caer sobre ésta.</i>	
<b>VM:</b> Ídem	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: CI / PL / V / S</b>	<b>VM: PL / V / S</b>
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Greensleeves</i> es una antigua pieza del folklore inglés que en Estados Unidos se ha asociado con la Navidad, debido a que contiene palabras que hacen referencia al nacimiento de Jesús.</li> <li>2. Es el Día de Acción de Gracias.</li> <li>3. Para cocinar un pavo relleno, primero hay que vaciarlo, algo que para algunas personas no es labor agradable.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Marge tararea la melodía de <i>Greensleeves</i>.</li> <li>2. Marge vacía el pavo, procedimiento que contemplamos con gran lujo de detalles tanto visuales, por la proximidad de la imagen, como sonoros, por el ruido que producen las entrañas al caer sobre una bandeja.</li> </ol> </li> </ul>	

- **Efectos cognitivos (EC):**
  1. Implicaciones contextuales:
    - 1.1. La combinación del SC 1 (la navideña *Greensleeves*) y de los SE 1 (Navidad) y 2 (Acción de Gracias) nos lleva a concluir que Marge se ha confundido de celebración.
    - 1.2. Por otra parte, dicha combinación resulta incongruente.
    - 1.3. La combinación del SC 2 (Marge vacía el pavo) y del SE 3 nos hace pensar que la escena puede resultar algo desagradable para ciertas personas debido a su crudeza.

**Comentario:**

La principal diferencia entre ambas versiones consiste, desde el punto de vista pragmático, en la ausencia en la VM del SE 1 y, por tanto, del SC 1 y de los EC 1.1 y 1.2, dado que son supuestos y efectos que dependen de la combinación del elemento paralingüístico, Marge tarareando la melodía de *Greensleeves*, y del elemento sobre la comunidad e instituciones, el referente cultural que dicha melodía constituye en la comunidad origen. Como vemos, el elemento sobre la comunidad e instituciones desaparece en la VM, ya que se trata de un referente ajeno. Esto provoca que el elemento paralingüístico, aunque se mantenga, no acarree la significación cultural que soporta en la VO. De este modo, la VM queda vacía de contenido cultural significativo, y se limita a ser un segmento que produce humor por el contraste (por otra parte, presente también en la VO) entre un elemento paralingüístico, el amable tarareo de Marge, y la crudeza de la escena, que viene dada por el elemento sonoro, el sonido de las entrañas al caer en la bandeja, y el visual, la imagen de Marge introduciendo su mano enguantada en el pavo y extrayendo las tripas del animal.

En la siguiente ficha (34) vemos cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI):

<b>Ficha:</b> 34
<b>Temporada:</b> segunda
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias
<b>Número de chiste:</b> A 6
<b>Contextualización:</b> Homer y Bart están viendo el desfile de Acción de Gracias por televisión.
<b>VO:</b> <u>Bart:</u> Who the hell is that? <u>Homer:</u> Bullwinkle. <u>Bart:</u> Who? Wait a minute! Who's that? <u>Homer:</u> Underdog. Don't you know anything?

Bart: Well, I know it wouldn't hurt me they used cartoons made in the last fifty years.  
Homer: Son, this is a tradition. If they start building a balloon for every flash-in-the-pan cartoon character, you'll turn the parade into a farce.

*Justo en ese momento, vemos en la pantalla del televisor un muñeco gigante con la forma de Bart.*

**VM:**

Bart: ¡Ascuas! ¿Quién es ese?

Homer: Renardo.

Bart: ¿Quién? Oye, oye, ¿quién es ese?

Homer: Hijo mío, ¿es que no sabes nada?

Bart: No estaría mal que utilizaran los dibujos animados de los últimos cincuenta años.

Homer: Hijo, esto es una tradición. Si tuvieran que hacer los globos con cada uno de los personajes de dibujos animados que están de moda convertirían el desfile en una farsa.

**Cambio de carga:**

**VO:** NM / CI / V

**VM:** NM / V

**Otros casos:** Más allá de la Cúpula del Fracaso (70)

**Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):**

- Supuestos existentes (SE):

1. Bullwinkle J. Moose es una personaje de dibujos animados que fue muy popular desde la década de los sesenta hasta principios de los ochenta.
2. Bart tiene diez años.
3. Algunos de los globos del desfile de Acción de Gracias representan a personajes algo pasados de moda a los ojos de los más jóvenes.
4. Existen modas pasajeras por la que un determinado personaje de dibujos animados se hace famoso en un corto periodo de tiempo para después caer en el olvido con la misma rapidez.
5. *Los Simpson* alcanzaron la popularidad en un corto periodo de tiempo.

- Supuestos contextuales (SC):

1. Bart no conoce a uno de los personajes del desfile.
2. Una vez su padre le explica de quién se trata, Bart se queja de la antigüedad de los personajes del desfile.
3. Homer le dice a su hijo que sería un error hacer un globo para cada uno de los nuevos personajes que alcanzan la fama.
4. En la pantalla de su televisor vemos un globo que representa a Bart.

- Efectos cognitivos (EC):

1. El SC 2 refuerza el SE 3 (los personajes pasados de moda).
2. Implicaciones contextuales:
  - 2.1. Teniendo en cuenta los SE 1, 2 y 3, es lógico que se produzca el SC 1 (que Bart no conozca a Bullwinkle J. Moose).
  - 2.2. El SE 4 (las modas) explica la reticencia de Homer respecto a los nuevos personajes (SC 3).
  - 2.3. Teniendo en cuenta los SE 4 (las modas) y 5 (el súbito éxito de *Los Simpson*), el SC 4 (el globo que representa a Bart) constituye toda una autoburla.

**Comentario:**

El elemento sobre la comunidad e instituciones, el referente cultural Bullwinkle, se pierde en la VM, donde se sustituye por Renardo, un personaje inventado pero que cumple con el principal propósito del chiste, cuyo efecto reside fundamentalmente en los elementos no-marcados, la crítica implícita en las palabras de Bart y la autoburla, y en el visual, el globo de Bart, que resulta crucial. De ahí que, pese a que el SE 1 no esté presente en la VM, el chiste funcione bien, ya que el resto de elementos pragmáticos son posibles (incluso el SE 3, aunque varíe ligeramente, ya que, al fin y al cabo, la idea de un desfile con personajes pasados de moda no resulta extraña para la comunidad meta).

En la siguiente ficha (35) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI):

<b>Ficha: 35</b>	
<b>Temporada:</b> segunda	
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias	
<b>Número de chiste:</b> A 29	
<b>Contextualización:</b> Antes de la cena de Acción de Gracias.	
<b>VO:</b> <i>Lisa aparece orgullosa con su centro de mesa. Marge halaga su trabajo. Suena la misma música que en el chiste 23.</i> <b>Homer:</b> Holy moly! That’s the biggest... one of those I ever saw!	
<b>VM:</b> <b>Homer:</b> ¡Madre mía! ¡Es el más grande... cosa de estas que he visto!	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: NM / CI / S</b>	<b>VM: NM / S</b>
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>We Gather Together To Ask the Lord’s Blessing</i> es un himno de la primera mitad del siglo XVII muy relacionado con el Día de Acción de Gracias.</li> <li>2. El don de la palabra no es una de las características de Homer, quien no destaca precisamente por su intelecto.</li> <li>3. Lisa ha trabajado duro en su proyecto.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Escuchamos la melodía del himno <i>We Gather Together To Ask the Lord’s Blessing</i>.</li> <li>2. Homer no acierta a encontrar las palabras adecuadas para halagar el trabajo de Lisa, ya que tampoco parece saber muy bien qué es.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 2 refuerza el SE 2 (el escaso don de la palabra de Homer y su bajo</li> </ol> </li> </ul>	

intelecto). 2. Implicaciones contextuales: 2.1. La conexión entre el SC 1 y el SE 1 resulta satisfactoria (el himno). 2.2. El desatino de Homer (SC 2) desmerece la laboriosidad de Lisa que recoge el SE 3.
---

**Comentario:**

Podríamos decir que el punto fuerte de este chiste reside en la intervención de Homer. Ésta viene marcada por la combinación del elemento no-marcado y de los elementos sonoro y sobre la comunidad e instituciones (la melodía que escuchamos y la alusión que ésta supone a un conocido himno, respectivamente), cuya principal función es la de producir un contraste entre el sentimentalismo de la escena y el desatino de Homer. Esto es algo que se consigue mantener en la VM pese a la ausencia del elemento sobre la comunidad e instituciones (plasmado en el SE 1 y en el SC 1) ya que, aunque se desconozca el título de la canción (con lo que se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones y el sonoro varía su significación), se percibe igualmente la ternura que transmite.

En la siguiente ficha (36) podemos observar cómo se pierde el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC), entre otras cuestiones:

<b>Ficha: 36</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 65	
<b>Contextualización:</b> A bordo de un bote, Bart le ha pedido a Bob que le interprete la obra <i>H.M.S. Pinafore</i> , con el fin de ganar tiempo.	
<b>VO:</b> <i>Bob agarra a Bart y le sienta. Comienza a cantar.</i> <u>Bob:</u> And, two, and three... We sail the ocean blue / And our saucy ship's a beauty / We are sober men, and true / And attentive to our duty...	
<b>VM:</b> <u>Bob:</u> Y uno, y dos... Voy surcando el mal azul / en un barco de prestado / y aunque no lo creas tú / soy un hombre muy honrado...	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC / PL	<b>VM:</b> NM / PL
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Existe una ópera cómica de Gilbert y Sullivan titulada <i>H.M.S. Pinafore</i>.</li> <li>2. Bart le ha pedido a Bob que le interprete dicha obra.</li> </ol> </li> </ul>	

3. No es extraño que, con el fin de marcar el comienzo de una canción, un artista cuente hasta tres.
  - Supuestos contextuales (SC):
    1. Tras sentar a Bart, Bob cuenta hasta tres y comienza a interpretar un fragmento de la obra *H.M.S. Pinafore*.
  - Efectos cognitivos (EC):
    1. La cuenta hasta tres de Bob en el SC 1 refuerza el SE 3 (la habitual cuenta hasta tres para comenzar una canción).
    2. Implicaciones contextuales:
      - 2.1. Gracias al SE 1 (*H.M.S. Pinafore*), reconocemos la pieza que Bob interpreta en el SC 1.
      - 2.2. Respondiendo a la petición de Bart (SE 2), es llamativo que Bob tenga el detalle de sentarle, tal y como recoge el SC 1.

**Comentario:**

Este chiste inicia una secuencia que continúa y finaliza con los ejemplos que contienen las fichas 15 y 6, respectivamente. La principal diferencia que detectamos es la desaparición de un elemento de sentido del humor de la comunidad de la VO, lo que repercute en un incremento del contenido del elemento no-marcado en la VM. Entendemos que, pese a que la comunidad meta no desconozca necesariamente la obra de Gilbert y Sullivan, dicho referente no constituye un tema que muestre una presencia significativa en su sustrato cultural y que, por tanto, no es propio de esta comunidad recurrir a la citada obra con fines humorísticos. Esto es algo que no ocurre en la comunidad origen, donde las obras de Gilbert y Sullivan pasan a formar parte del sustrato cultural propio ya desde la época escolar, dado que es frecuente que en los colegios se realicen representaciones teatrales de las mismas (algo que, por otra parte, justificaría que Bart, que no es un niño que destaque por su nivel de erudición, conozca esta ópera). Pese a esto, la pérdida humorística es mínima, ya que sigue siendo cómico que Bob interprete una ópera en un bote que navega por un río (algo que constituye un elemento no-marcado). El resto de elementos contribuyen al buen funcionamiento del chiste en ambas versiones: los no-marcados, la cuenta hasta tres de Bob y su atención al sentar a Bart; y el paralingüístico, el canto de Bob. Respecto a los elementos pragmáticos, no observamos cambios importantes. Cabría precisar, quizá, que en aquellos supuestos o efectos de la VO en los que, de forma explícita, aparece la alusión a la obra *H.M.S. Pinafore*, dicha referencia sería de orden más genérico (una ópera, sin precisar) en la VM.



Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (37) observamos cómo se pierde el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC):

<b>Ficha: 37</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 21	
<b>Contextualización:</b> Lisa y Bart buscan al autor de las amenazas de muerte.	
<b>VO:</b> <i>Lisa piensa que Moe está detrás de las cartas. Le llama por teléfono.</i> <u>Lisa:</u> Hello, Moe. We know that you're the one behind this, so knock it off or we're going to the cops. <u>Moe:</u> No, no. I'll take care of it. <i>Acto seguido, Moe se dirige al almacén de su bar. En él mantiene cautivos en cajas a algunos osos panda. Les libera, y al salir éstos a la calle, Moe les espanta con los brazos mientras dice:</i> <u>Moe:</u> Ándale, ándale!	
<b>VM:</b> <u>Lisa:</u> Oiga, Moe. Sabemos que está detrás de este asunto. Así que siga con su plan y llamamos a la poli. <u>Moe:</u> No, no. Descuide. ¡Venga, venga, a correr!	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC / V	<b>VM:</b> NM / V
<b>Otros casos:</b> El Cabo del Miedo (33)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Lisa y Bart buscan al autor de las amenazas.</li> <li>2. Moe es un hostelero que en ocasiones muestra pocos escrúpulos cuando se trata de ganar dinero.</li> <li>3. Los osos panda están en peligro de extinción.</li> <li>4. El comercio de animales en peligro de extinción es ilegal.</li> <li>5. “Ándale, ándale!” es una típica expresión mejicana.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sin llegar a explicitarlo, Lisa acusa a Moe de estar cometiendo un delito.</li> <li>2. Moe piensa que Lisa se refiere a los osos panda que guarda cautivos.</li> <li>3. Moe libera a los asustados osos en plena calle y les espanta diciendo “Ándale, ándale!” mientras agita sus brazos.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El hecho de que Moe comercie con osos panda, tal y como sugiere el SC 2, refuerza el SE 2 (sus pocos escrúpulos).</li> <li>2. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. La combinación de los SC 1 (la acusación de Lisa) y 2 (que Moe piense que la niña se refiere a los osos) y de los SE 1 (la búsqueda del autor de las amenazas), 3 (el peligro de extinción de los osos) y 4 (la ilegalidad de comerciar con estos animales) propicia un malentendido.</li> <li>2.2. La imagen de Moe agitando sus brazos y diciendo “Ándale, ándale!”</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

(expresión cuyas connotaciones recoge el SE 5) mientras libera a unos asustados osos panda en plena calle (SC 3) resulta un tanto surrealista a la vez que absurda.

**Comentario:**

Este chiste funciona perfectamente en ambas versiones. La única diferencia es que en la VM se ha prescindido del elemento de sentido del humor de la comunidad que supone la expresión “Ándale, ándale!”, ya que es mucho más propio de la comunidad origen que de la meta recurrir a expresiones de origen mejicano (lo que, por otra parte, supone la ausencia del SE 5 y de parte del SC 3 y del EC 2.2 en la VM). De hecho, dicha expresión ha sido incluso eliminada en la VM y sustituida por otra perfectamente normal. Los otros dos tipos de elementos (y sus correspondientes implicaciones pragmáticas) permanecen: el no-marcado, la poca honestidad de Moe y el malentendido, así como la absurdidad de liberar a los animales en plena calle; y el visual, la imagen de Moe agitando los brazos para espantar a los asustados osos que acaba de liberar, que fundamenta, a su vez, parte del no-marcado.

En la siguiente ficha (38) vemos cómo se pierde el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC):

<b>Ficha: 38</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 13	
<b>Contextualización:</b> Bart ha recibido amenazas de muerte.	
<b>VO:</b> <i>Bart está durmiendo. Suena el radiodespertador.</i>	
<b>Locutor:</b> All right, this is dedicated to Bart Simpson, with the message “I am coming to kill you slowly and painfully”.	
<i>Oímos una risa terrorífica y comienza a sonar la canción “Wipeout” del grupo The Surfaris.</i>	
<b>VM:</b> <b>Locutor:</b> Este es un mensaje para Bart Simpson. Voy a matarte lenta y dolorosamente.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC / S	<b>VM:</b> NM / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Las amenazas de muerte son aterradoras.</li> <li>2. Si bien las dedicatorias sí lo son, no es nada común que un programa de radio emita un mensaje que contenga una amenaza de muerte.</li> </ol> </li> </ul>	

3. *Wipeout* es un conocido éxito del grupo *The Surfaris*, tema cuyo estilo musical podría etiquetarse como *surf pop*.
4. El *surf pop* es un estilo desenfadado y alegre.
  - Supuestos contextuales (SC):
    1. El locutor de un programa de radio emite un mensaje para Bart que contiene una amenaza de muerte.
    2. La canción dedicada que acompaña al mensaje es la canción *Wipeout*.
  - Efectos cognitivos (EC):
    1. El SC 1 contradice el SE 2 (que las emisoras de radio no suelen emitir amenazas de muerte).
    2. Implicaciones contextuales.
      - 2.1. Mediante la combinación del SC 2 (*Wipeout*) y de los SE 1 (el carácter aterrador de las amenazas), 3 (el grupo y su estilo) y 4 (las características de dicho estilo) es posible concluir que resulta incongruente recurrir a una canción como *Wipeout* para acompañar a un mensaje amenazador.

**Comentario:**

En la VO encontramos la siguiente combinación de elementos: no-marcado, que un programa de radio transmita una amenaza de muerte y que ésta se acompañe de forma absurda de una canción de corte desenfadado; de sentido del humor de la comunidad, recurrir a una canción y a un estilo que, si bien no son desconocidos por la comunidad meta, sí que son más propios de la comunidad origen para producir humor; y el sonoro, la canción, que a su vez sustancia el elemento de sentido del humor de la comunidad y parte del no-marcado. En la VM, el elemento de sentido del humor de la comunidad desaparece. El no-marcado se mantiene estable. Respecto al sonoro, hemos de decir que se conserva, si bien varía su función, ya que deja de servir de base para el elemento de sentido del humor de la comunidad, y se limita a, junto al no-marcado, poner de manifiesto la absurdidad del tono de la melodía en una situación tan grave como una amenaza de muerte. Respecto a los elementos pragmáticos, no observamos cambios significativos.

En la siguiente ficha (39) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento lingüístico (L):

<b>Ficha:</b> 39
<b>Temporada:</b> quinta
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo
<b>Número de chiste:</b> C 25

<b>Contextualización:</b> Se celebra la revisión del caso de Bob para considerar una posible concesión de libertad condicional. Declara Wiggum, el jefe de policía.	
<b>VO:</b> <i>Comienza la evaluación de Bob. Hay público en la sala.</i> <u>Wiggum:</u> [ofendido] Sideshow Bob has no decency. He called me “Chief Piggum!” [todos ríen] Heh, now I get it. That’s good.	
<b>VM:</b> <u>Wiggum:</u> El actor secundario Bob no tiene vergüenza. Me llamó “jefe ligón”. Je, je, ahora lo entiendo. Es bueno.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / L / PL	<b>VM:</b> NM / PL
<b>Otros casos:</b> Más allá de la Cúpula del Fracaso (23) / El Cabo del Miedo (40)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El actor Bob es un personaje maquiavélico en todos los sentidos.</li> <li>2. El jefe Wiggum no destaca precisamente por su inteligencia.</li> <li>3. En inglés, <i>pig-ham</i> es un insulto.</li> <li>4. <i>Wiggum</i>, <i>piggum</i> y <i>pig-ham</i> comparten cierta similitud fonética.</li> <li>5. A nadie le gusta que le insulten.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bob ha insultado a Wiggum llamándole “Piggum”.</li> <li>2. El enfado de Wiggum se convierte en buen humor cuando comprende el insulto. De hecho, ríe junto al resto de los presentes.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 2 refuerza el SE 2 (la poca inteligencia del jefe Wiggum).</li> <li>2. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. No deja de ser un tanto absurdo que Bob use su mente criminal para recurrir a algo tan inofensivo en este caso como un insulto, idea que se obtiene mediante la combinación del SC 1 (el insulto) y del SE 1 (la mente maquiavélica de Bob).</li> <li>2.2. Satisfacción al apreciar el juego fonético que surge mediante la combinación de los SE 3 y 4 (<i>Wiggum</i>, <i>piggum</i> y <i>pig-ham</i>) y el insulto que aparece en el SC 1.</li> <li>2.3. Asombro producido por la combinación de la risa que recoge el SC 2 y el contenido del SE 5 (a nadie le gusta recibir un insulto).</li> <li>2.4. Sentimiento de complicidad con Wiggum cuando éste, a partir de lo que dictan los SE 3 y 4, logra entender el insulto, tal y como señala el SC 2.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

### Comentario:

El elemento lingüístico, la similitud fonética entre *Wiggum* y *piggum*, que permite acceder a los SE 3 y 4 y derivar los EC 2.2 y 2.4 no está presente en la VM. Dicha similitud fonética entre el apellido del jefe de policía y el insulto supone un problema difícil de superar. El resto de elementos no plantean mayor problema y están presentes en ambas versiones: los no-marcados, la maldad de Bob reducida a un insulto o la poca

inteligencia de Wiggum; y el paralingüístico, el cambio de tono (de enfadado a alegre) que protagoniza el jefe de policía y las risas.

En la siguiente ficha (40) podemos observar cómo se pierde el elemento paralingüístico (PL), entre otras cuestiones:

<b>Ficha: 40</b>	
<b>Temporada:</b> segunda	
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias	
<b>Número de chiste:</b> A 26	
<b>Contextualización:</b> En la televisión se retransmite un partido de fútbol.	
<b>VO:</b> <i>Maggie está viendo el espectáculo del intermedio del partido.</i> <u>Miembros del grupo <i>Hooray for Everything</i>:</u> [voz en off] Thank you! You're super! Be good to each other! <u>Locutor:</u> [voz en off] In the Silverdome, now ablaze with flashbulbs, as <i>Hooray for Everything</i> leaves the field! [vemos una panorámica del estadio. En la grada del fondo, podemos distinguir los flashes de las muchas cámaras que hacen fotos] Of course, a stadium is much too big for flash pictures to work, [tono animado] but nobody seems to care!	
<b>VM:</b> <u>Miembros del grupo <i>Hurra por todo</i>:</u> ¡Gracias! ¡Sois geniales! <u>Locutor:</u> Y el Silverdome resplandece con los flashes de las cámaras mientras <i>Hurra por todo</i> se retira del campo. Naturalmente el estadio es demasiado grande y los flashes son inútiles, [tono normal] pero a nadie parece importarle ese detalle.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: NM / PL / V</b>	<b>VM: NM / V</b>
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Es común que un estadio acoja una actuación musical.</li> <li>2. El flash de una cámara de fotos resulta poco útil en las grandes distancias y campos abiertos.</li> <li>3. Del locutor de un evento se espera que transmita entusiasmo.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Un grupo musical acaba de terminar su actuación en un estadio.</li> <li>2. El público asistente hace fotos usando el flash de sus cámaras.</li> <li>3. El locutor dice que, pese a que su uso sea inútil debido al tamaño del estadio, la gente recurre al flash de sus cámaras para hacer fotos.</li> <li>4. El locutor realiza de forma entusiasmada el comentario que recoge el SC 3.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (las actuaciones musicales en estadios).</li> <li>2. El comentario del locutor en el SC 3 refuerza el SE 2 (la inutilidad del flash en determinados espacios).</li> <li>3. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. La combinación del SC 2 (el uso del flash) y del SE 2 (su escasa utilidad)</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

pone de relieve lo absurdo del comportamiento del público.  
 3.2. Pese al SE 3, y teniendo en cuenta el SE 2, el tono entusiasmado del locutor (SC 4) resulta un tanto ridículo, sobre todo considerando el contenido de su mensaje.

**Comentario:**

Este chiste se traslada prácticamente sin cambios de una versión a otra. La única diferencia reside en la pérdida del elemento paralingüístico, el tono de entusiasmo del locutor, en la VM. Esto repercute hasta cierto punto en el abanico de elementos pragmáticos que se suscitan, ya que el SE 3, el SC 4 y el EC 3.2 no serán posibles en la VM. De este modo, la comicidad del comentario del locutor se desvanece, y éste pasa a ser una manifestación perfectamente lógica en tal situación. No hay cambios respecto a los otros dos elementos: el no-marcado, la absurdidad de hacer uso del flash en un estadio; y el visual, la imagen de los numerosos flashes disparados desde las gradas.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (41) observamos cómo se pierde el elemento paralingüístico (PL):

<b>Ficha:</b> 41
<b>Temporada:</b> octava
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII
<b>Número de chiste:</b> D 85
<b>Contextualización:</b> En el interior de un platillo volante.
<p><b>VO:</b>  <i>Homer despegua el aparato y se dirige hacia Washington. Durante el trayecto, Clinton y Dole conversan.</i>  <u>Clinton:</u> <i>[imitando la forma de hablar del verdadero Clinton]</i> You know, Senator, being in suspended animation gave me time to think. Partisan politics are tearing our country apart.  <u>Dole:</u> You got a point there, Bill. <i>[comienza a sonar una música de tinte patriótico]</i> If you and I are gonna whup these one-eyed space fellas, we're gonna have to set aside our differences.  <u>Clinton:</u> Together, we can lead America into a new Golden Age.  <u>Dole:</u> Friend, you got a deal. Homer, let us out. <i>[cesa la música]</i> It's time to tear those aliens a third corn chute.</p>
<p><b>VM:</b>  <u>Clinton:</u> Senador, al encontrarme en animación suspendida he tenido tiempo para pensar. Creo que la política partidista está destrozando nuestro país.  <u>Dole:</u> Es cierto, Bill. Si queremos eliminar a estos tuertos del espacio, hemos de aparcas diferencias.  <u>Clinton:</u> Juntos podemos conducir a América hacia una nueva Edad de Oro.</p>

<u>Dole</u> : Trato hecho, amigo. Homer, sáquenlos. Ha llegado el momento de convertir a esos alienígenas en papilla.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: NM / PL / S</b>	<b>VM: NM / S</b>
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE)</u>: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Clinton y Dole han sido abducidos, duplicados y puestos en animación suspendida en el interior de un platillo volante.</li> <li>2. Cualquier persona en la situación de Clinton y Dole estaría, cuando menos, asustada.</li> <li>3. Clinton es un personaje muy conocido, lo que implica que su voz y forma de hablar también lo sean.</li> <li>4. En muchas películas, vemos discursos de contenido patriótico, a los que suele acompañar una música de carácter similar.</li> <li>5. La política del país es bipartidista.</li> <li>6. Los dos partidos suponen diferencias irreconciliables. Lo contrario iría en contra del propio sistema bipartidista.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC)</u>: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Clinton y Dole hablan de forma sosegada en el interior de un platillo volante (Clinton incluso alude con toda naturalidad a la “animación suspendida”).</li> <li>2. Escuchamos una voz idéntica a la de Clinton.</li> <li>3. Clinton y Dole mantienen una conversación de contenido patriótico.</li> <li>4. Escuchamos una música de corte patriótico.</li> <li>5. Clinton y Dole acuerdan aparcarse sus diferencias.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC)</u>: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los SC 3 y 4 refuerzan el SE 4.</li> <li>2. El SC 5 contradice el SE 6, el cual depende a su vez del SE 5 (el bipartidismo).</li> <li>3. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. Es sorprendente la calma con la que los dos candidatos hablan (SC 1), sobre todo teniendo en cuenta los SE 1 y 2 (que ambos han sido abducidos y sometidos a diversos procedimientos, algo que asustaría a cualquiera) .</li> <li>3.2. Mediante la combinación del SC 2 (la voz parecida a la de Clinton) y del SE 3 (que su voz real sea ampliamente conocida) podemos percibir que se está imitando la voz y la forma de hablar del verdadero Clinton.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

**Comentario:**

El único elemento que se pierde es el paralingüístico, la imitación de la voz y de la forma de hablar de Bill Clinton. Esto es algo que no se ha intentado en la VM, con lo que dicho elemento desaparece (y con él el SE 3, el SC 2 y el EC 3.2). El resto de elementos permanecen, tanto los pragmáticos como los humorísticos: los no-marcados, la sorprendente calma con la que dialogan los dos candidatos, el discurso patriótico y su acuerdo de trabajar juntos; y el sonoro, la música.

En la siguiente ficha (42) vemos cómo se pierde el elemento gráfico (G):

<b>Ficha:</b> 42	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 71	
<b>Contextualización:</b> Se trata de una escena de la película que han rodado Homer y Mel Gibson.	
<b>VO:</b> <i>Mr. Smith (Gibson) comienza a atacar a otros senadores golpeando sus cabezas contra unos pupitres.</i> <i>Mr. Smith:</i> I move we impose some serious term limits. <i>Periodista (Homer):</i> [desde la tribuna de prensa. Lleva un sombrero con un papelito en el que pone “Press”] I second that motion... with a vengeance! [saca un rifle y se lo lanza a Gibson]	
<b>VM:</b> <i>Sr. Smith:</i> Propongo imponer un estricto límite de tiempo. <i>Periodista:</i> Y yo secundo la moción, pero con violencia.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / V / G	<b>VM:</b> NM / V
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Supuestos existentes (SE):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Un senado es un lugar para el diálogo.</li> <li>2. En determinados escenarios, los periodistas suelen llevar algún tipo de acreditación visible.</li> <li>3. En un senado se hace uso de un determinada jerga.</li> <li>4. Existe una película titulada <i>Die Hard with a Vengeance</i>.</li> <li>5. <i>Die Hard with a Vengeance</i> es una película de acción bastante violenta.</li> <li>6. La escena transcurre en el Capitolio.</li> <li>7. Supuestamente, el nivel de seguridad en el Capitolio es elevado.</li> </ol> </li> <li>• <b>Supuestos contextuales (SC):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El personaje que interpreta Gibson ataca de forma violenta a los senadores.</li> <li>2. Homer lleva un sombrero con una tarjeta que le acredita como miembro de la prensa.</li> <li>3. Gibson y Homer pronuncian palabras propias de la jerga de un senado.</li> <li>4. Tras pronunciar las palabras “with a vengeance”, Homer saca un rifle y se lo lanza a Gibson.</li> </ol> </li> <li>• <b>Efectos cognitivos (EC):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 contradice el SE 1 (el supuesto guión de un senado)<sup>543</sup>.</li> <li>2. El SC 2 refuerza el SE 2 (la acreditación).</li> <li>3. El SC 3 refuerza el SE 3 (la jerga propia de un senado).</li> <li>4. En el marco que establece el SE 6 (el Capitolio), el hecho de que Homer haya introducido un arma (SC 4) contradice el SE 7 (el nivel de seguridad)<sup>544</sup>.</li> </ol> </li> </ul>	

<sup>543</sup> En el punto 4.2.2.1. definíamos *guión* como una secuencia implícita de acciones típica en un determinado evento.



## 5. Implicaciones contextuales:

- 5.1. Las palabras que pronuncia Homer en el SC 4 (“with a vengeance”), unidas a la violencia que recoge el SC 1 (el ataque a los senadores), permiten conectar la escena tanto con el título de la película que aparece en el SE 4 (*Die Hard with a Vengeance*) como con el carácter violento de su contenido (SE 5), algo que resulta satisfactorio.

### Comentario:

La pérdida que se produce en este chiste no es excesiva, si bien se dan dos circunstancias que es preciso comentar. Por un lado, el elemento gráfico, el mensaje “Press” en el sombrero de Homer, se pierde, lo que afecta de modo directo al SE 2, al SC 2 y al EC 2. Esto ocurre porque no se ofrece traducción alguna. Sin embargo, dicha pérdida se ve de algún modo compensada gracias a la indumentaria de Homer, que recuerda a la de los periodistas de los años cuarenta y que resulta familiar gracias a las muchas películas en las que éstos aparecen. Dicha imagen, que aumenta, pues, la carga del elemento visual en la VM, permite, mediante un proceso de inferencia, llegar a la conclusión de que Homer interpreta a un periodista. Esto es algo que afecta negativamente a la relevancia del chiste, ya que se hace preciso un mayor esfuerzo pragmático sin que ello suponga un mayor número de EC. Por otra parte, el elemento no-marcado se ve desprovisto de cierto volumen de contenido en la VM. Esto ocurre porque la alusión intertextual tanto al título como al contenido de la película *Die Hard with a Vengeance* (SE 4 y 5, parte del SC 4 y EC 5.1) se pierde en la VM. La película es conocida por la comunidad meta, donde se estrenó con el título *Jungla de cristal: La venganza*. La solución aportada es “pero con violencia”, con lo que queda patente la imposibilidad de conexión alguna entre la frase de Homer y la película. El resto de elementos se mantiene: los no-marcados, la violencia que se desencadena en el interior del Capitolio y el hecho de que Homer haya introducido un arma; y los visuales, el ataque de Gibson y el rifle que saca Homer.

En la siguiente ficha (43) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI):

<sup>544</sup> En el punto 4.2.2.1. definíamos *marco* como un patrón fijo y estático, de forma que constituye algo así como una versión prototípica compartida por un grupo social.

<b>Ficha:</b> 43	
<b>Temporada:</b> segunda	
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias	
<b>Número de chiste:</b> A 23	
<b>Contextualización:</b> La familia Simpson se reúne para celebrar la cena del Día de Acción de Gracias.	
<b>VO:</b> <i>Un taxi llega a la casa de los Simpson. Es la madre de Marge. El taxista sale del coche para abrirle la puerta, pero ella sale por otra. Suena una suave música de fondo.</i>	
<b>VM:</b> Ídem.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> CI / V / S	<b>VM:</b> V / S
<b>Otros casos:</b> Bart en el Día de Acción de Gracias (19)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En el Día de Acción de Gracias las familias se suelen reunir para cenar.</li> <li>2. No es insólito que un taxista baje del coche para abrirle la puerta a una persona mayor.</li> <li>3. <i>We Gather Together To Ask the Lord's Blessing</i> es un himno de la primera mitad del siglo XVII muy relacionado con el Día de Acción de Gracias.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La madre de Marge acude a casa de su hija para cenar con los suyos.</li> <li>2. El taxista baja del coche para abrirle la puerta, pero la abuela sale por otra.</li> <li>3. Escuchamos una melodía.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (las familias se reúnen).</li> <li>2. Parte del SC 2 refuerza el SE 2 (la posibilidad de que un taxista baje para abrirle la puerta a una persona mayor).</li> <li>3. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. Sorpresa al comprobar que la abuela ignora el gesto del taxista, teniendo en cuenta lo expresado en el SE 2 y el SC 2.</li> <li>3.2. El resultado de conectar el SC 3 con el SE 3 es motivo de satisfacción (la música que suena corresponde al himno).</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

### Comentario:

Este chiste basa su éxito en el elemento visual, la abuela que ignora al taxista, y en el sonoro, la música que suena, prácticamente a partes iguales. El elemento visual, obviamente, permanece, con lo que tanto el SE 2 como el SC 2 son posibles, así como los EC 2 y 3.1. Por otra parte, el elemento sonoro viene acompañado en la VO de un elemento sobre la comunidad e instituciones. Este elemento se pierde, ya que el himno en cuestión es una referencia ajena a la comunidad meta. Aún así, el elemento sonoro mantiene cierta comicidad, ya que contribuye a generar humor mediante el contraste

con lo que ocurre en el plano visual. La melodía sugiere una escena casi idílica, algo que se rompe cuando la abuela ignora al taxista.

En la siguiente ficha (44) podemos observar cómo se pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI), entre otras cuestiones:

<b>Ficha: 44</b>	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 10	
<b>Contextualización:</b> Bart ha recibido amenazas de muerte. La familia se pregunta quién puede ser el autor.	
<b>VO:</b> <u>Abuelo:</u> I say we call Matlock. He'll find the culprit. It's probably that evil Gavin MacLeod or George "Goober" Lindsey.	
<b>VM:</b> <u>Abuelo:</u> Deberíamos llamar a Matlock. Él encontrará al culpable. Seguro que es ese malvado Gavin MacLeod o George "Goober" Lindsey.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: NM / CI</b>	<b>VM: NM</b>
<b>Otros casos:</b> Más allá de la Cúpula del Fracaso (86) / El Cabo del Miedo (3, 18) / Especial Halloween VII (13)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El abuelo sufre de episodios seniles.</li> <li>2. <i>Matlock</i> es el título de una vieja serie de televisión sobre un abogado.</li> <li>3. Gavin MacLeod (famoso, entre otras cosas, por su papel como capitán en <i>The Love Boat</i>) y George "Goober" Lindsey (cómico) son dos actores conocidos por interpretar a personajes cándidos y de buen corazón.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El abuelo propone llamar a un personaje de ficción para que resuelva el caso.</li> <li>2. El abuelo considera que Gavin MacLeod o George "Goober" Lindsey son malvados y pueden ser los autores de las amenazas.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 (la propuesta del abuelo) refuerza el SE 1 (su senilidad), ya que el anciano confunde realidad y ficción (SE 2).</li> <li>2. Implicaciones contextuales:           <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. La combinación del SC 2 (que el abuelo acuse a los actores) y del SE 3 (el tipo de personajes que éstos solían interpretar) resulta absurda.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

### Comentario:

El SE 1, el SC 1 y el EC 1 son posibles en la VM, ya que conocemos bien al abuelo (elemento no-marcado). De manera similar, el mantenimiento en la VM de la referencia

cultural *Matlock* tampoco supone problema alguno, dado que se trata de una serie que, en su momento, se emitió en nuestro país. Ello facilita el elemento no-marcado en ambas versiones y posibilita la presencia del SE 2. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la alusión explícita a Gavin MacLeod, referente cultural desconocido por la comunidad meta (donde, sin embargo, seguramente sí será recordado el personaje que este actor interpretaba en la serie de televisión *Vacaciones en el mar*). Se da la misma situación con el cómico George “Goober” Lindsey, muy poco o nada conocido por la comunidad meta, por lo que hemos considerado a ambos como elementos sobre la comunidad e instituciones. Su mantenimiento en la VM no aporta carga humorística.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (45) observamos cómo se pierde el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC):

<b>Ficha:</b> 45	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 29	
<b>Contextualización:</b> Tras la proyección de la nueva película de Mel Gibson.	
<b>VO:</b> <i>A la salida de la proyección todo el mundo se muestra encantado.</i> <u>Sr. Burns:</u> Excellent. <u>Alcalde Quimby:</u> That man knows how to filibuster.	
<b>VM:</b> <u>Sr. Burns:</u> Excelente. <u>Alcalde Quimby:</u> Él sí que es un obstruccionista.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / SHC	<b>VM:</b> NM
<b>Otros casos:</b> Bart en el Día de Acción de Gracias (53) / Más allá de la Cúpula del Fracaso (61)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. “Excellent” es la muletilla típica del Sr. Burns.</li> <li>2. El alcalde Quimby se caracteriza por ser un personaje corrupto y amigo de tácticas poco honestas.</li> <li>3. <i>Filibustering</i> (llevar a cabo maniobras obstruccionistas) es una vieja táctica usada en el congreso para impedir que prospere un determinado proyecto de ley (generalmente propuesto por el bando contrario). Consiste en levantarse y hablar, uno tras otro, durante horas, de manera que no se puede producir ninguna votación.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El Sr. Burns califica la película como “Excellent”.</li> <li>2. El alcalde Quimby alaba la capacidad obstruccionista de un personaje de la</li> </ol> </li> </ul>	

<p>película.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC)</u>: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (la muletilla del Sr. Burns).</li> <li>2. El SC 2 refuerza en cierto modo el SE 2 (la afición de Quimby por las tácticas poco honestas).</li> <li>3. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. Mediante la combinación del SC 2 (que Quimby alabe la capacidad obstruccionista del personaje del filme) y de los SE 2 (las características del alcalde) y 3 (la táctica obstruccionista) es fácil concluir que no sorprende que Quimby alabe este tipo de estratagema.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>
--

**Comentario:**

Esta secuencia se basa en dos puntales esenciales. Por un lado, el comentario de Burns, elemento no-marcado en ambas versiones cuya comicidad reside en el hecho de que constituye la típica muletilla que este personaje pronuncia en multitud de situaciones. Dicho elemento hace posibles el SE 1, el SC 1 y el EC 1. Por otra parte, está la alusión de Quimby a los filibusteros u obstruccionistas, que hemos considerado como un elemento de sentido del humor de la comunidad ya que entendemos que, pese a no constituir una práctica necesariamente específica (en cuanto a su conocimiento) de la comunidad origen, sí que está enraizada en su sustrato cultural de forma tal que la convierte en objetivo plausible de chistes, algo que pensamos no ocurre en la comunidad meta. Este razonamiento afecta directamente al SE 3, al SC 2 y a los SC 2 y 3.1., lo que no quiere decir que sean del todo imposibles en la comunidad meta. La idea del gusto del alcalde por las tácticas poco honestas se mantiene, ya que constituye un elemento no-marcado en las dos versiones.

En la siguiente ficha (46) vemos cómo se pierde el elemento lingüístico (L):

<b>Ficha:</b> 46
<b>Temporada:</b> undécima
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso
<b>Número de chiste:</b> B 38
<b>Contextualización:</b> Tras el preestreno de su película, Mel Gibson revisa las críticas escritas por el público.
<b>VO:</b> <i>Gibson no se cree que todo sean buenas críticas, y decide leerlas él mismo. Todas son favorables, entre ellas:</i> <u>Gibson:</u> [lee una tarjeta] “Loved it despite absence of flubber-glaven”?
<b>VM:</b> <u>Gibson:</u> ¡“Me encantó a pesar de la ausencia de flubber”!

<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: NM / L</b>	<b>VM: NM</b>
<b>Otros casos:</b> El Cabo del Miedo (71)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El profesor Frink es un personaje de la serie que encarna a una parodia del personaje del profesor chiflado creado por Jerry Lewis, y que es conocido por su afición a inventar palabras.</li> <li>2. En una aparición anterior de Frink en este mismo episodio, se muestra muy interesado por saber si en la película de Gibson aparece algún <i>flubber</i>.</li> <li>3. <i>Flubber</i> es el título de una película sobre una especie de profesor chiflado que inventa una sustancia muy elástica y con vida propia a la que llama <i>Flubber</i>.</li> <li>4. La palabra <i>flubber</i> tiene una ortografía similar a la palabra inglesa <i>rubber</i> (goma).</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Alguien ha escrito en su tarjeta que, pese a la ausencia de <i>flubber</i>, la película es buena.</li> <li>2. Dicha persona incluye en su intervención la palabra <i>glaven</i>, vocablo inexistente en la lengua inglesa.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 (el mensaje de la tarjeta) refuerza el interés de Frink en el SE 2 (<i>flubber</i>).</li> <li>2. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. A partir de la combinación de los distintos SE y SC es posible concluir que el autor de la crítica es Frink.</li> <li>2.2. Satisfacción al conectar la alusión a <i>Flubber</i> del SC 1 con la película que recoge el SE 3.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

**Comentario:**

El único factor que diferencia a ambas versiones es la ausencia en la VM del elemento lingüístico presente en la VO. Este elemento está compuesto por la similitud fonética de las palabras *flubber* y *rubber* (recordemos que, en la película, *Flubber* es un ser tremendamente elástico, como lo es la goma) y por la presencia de la palabra inventada *glaven*. La conexión fonética entre *flubber* y *rubber* se pierde, como es lógico, al cambiar de lengua. Respecto a la eliminación de *glaven*, pensamos que se debe a una cuestión de isocronía (la palabra, simplemente, no cabía), ya que es una palabra que, al no significar tampoco nada en español y mostrar una ortografía fácilmente pronunciable en la lengua meta, podría haberse mantenido sin problemas de otra índole. Se mantiene el elemento no-marcado, ya que tanto la alusión a Frink como a la película *Flubber* son posibles en la VM.

En la siguiente ficha (47) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento paralingüístico (PL):

<b>Ficha:</b> 47	
<b>Temporada:</b> segunda	
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias	
<b>Número de chiste:</b> A 18	
<b>Contextualización:</b> Homer escucha la radio.	
<b>VO:</b> <u>Locutor:</u> Ladies and gentlemen, <i>Hooray for Everything</i> invites you to join them in a salute to the greatest hemisphere on earth, [tono más destacado] the Western Hemisphere! The dancingest hemisphere of all!	
<b>VM:</b> <u>Locutor:</u> Señoras y señores, <i>Hurra por todo</i> les invitan a rendir homenaje al hemisferio más maravilloso de la Tierra, el hemisferio occidental. [mantiene el mismo tono] El hemisferio más bailarín.	
<b>Cambio de carga:</b>	
VO: NM / PL	VM: NM
<b>Otros casos:</b> Bart en el Día de Acción de Gracias (28)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Muchos consideran a los llamados países occidentales como los más avanzados, no sólo tecnológicamente, sino también en lo referente a su civilización.</li> <li>2. Los hemisferios se dividen en norte y sur, no en occidental y oriental.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El locutor afirma que el hemisferio occidental no sólo es el mejor, sino que además (en un tono entusiasmado) es el más bailarín.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (la supuesta superioridad de los países occidentales).</li> <li>2. Implicaciones contextuales:           <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. Es ridículo que alguien que presume de vivir en la región más avanzada del planeta confunda los hemisferios, como sucede al combinar el SC 1 con el SE 2.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

### Comentario:

Los elementos pragmáticos de este chiste son exactamente los mismos en ambas versiones, con la única salvedad de que en la VO la intensidad de la declaración del locutor que recoge el SC 1 se fomenta mediante la inclusión de un elemento paralingüístico, el tono de entusiasmo, no presente en la VM. Sin embargo, dicha ausencia no plantea cambios cruciales en el plano pragmático y la pérdida de carga humorística resulta mínima, dado que el elemento no-marcado, la confusión del locutor, en el que reside la mayor parte de la comicidad del chiste, permanece.

### Fase 3

De lo hasta ahora expuesto sobre el *Apartado a* extraemos los siguientes datos cuantitativos:

- Se han detectado y analizado globalmente un total de 81 chistes, de los cuales 47 se han sometido a un análisis pragmático-intercultural.
- Dicha totalidad de chistes se distribuye en 47 combinaciones distintas de cargas, el 100% de las cuales se ajustan a la categoría compuesta.

La distribución de los diferentes tipos de elementos humorísticos queda de la siguiente forma:

VO				VM			
Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de chistes en que aparece		Porcentaje (100% = 81 chistes)	Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de chistes en que aparece		Porcentaje (100% = 81 chistes)
	Simples	Compuestos			Simples	Compuestos	
NM	--	78	96,3	NM	--	78	96,3
V	--	58	71,7	V	--	56	69,2
PL	--	49	60,5	PL	--	42	51,9
CI	--	40	49,4	S	--	27	33,4
S	--	27	33,4	G	--	16	19,8
SCH	--	24	29,7	L	--	5	6,2
G	--	22	27,2	CI	--	0	0
L	--	19	23,5	SHC	--	0	0

**Tabla 19.** Distribución por chistes de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado a.



VO				VM			
Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de combinaciones distintas en que aparece		Porcentaje (100% = 47 combinaciones)	Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de combinaciones distintas en que aparece		Porcentaje (100% = 47 combinaciones)
	Simples	Compuestos			Simples	Compuestos	
NM	--	45	95,8	NM	--	45	95,8
V	--	35	74,5	V	--	33	70,3
PL	--	28	59,6	PL	--	22	46,9
CI	--	21	44,7	S	--	20	42,6
S	--	20	42,6	G	--	12	25,6
G	--	18	38,3	L	--	5	10,7
L	--	15	32	CI	--	0	0
SCH	--	14	29,8	SHC	--	0	0

**Tabla 20.** Distribución por combinaciones de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado a.

#### Fase 4

De la lectura de estos datos cuantitativos, tanto de estas tablas como de las distintas fichas que se incluyen, cabe destacar que:

- Tres elementos, además en un mismo orden, copan las primeras posiciones en ambas versiones:
  - De manera abrumadora, el elemento no-marcado (NM) se refleja como el más recurrente, conservando además idéntico porcentaje en todo momento.
  - Le sigue el elemento visual (V), cuyo porcentaje, como elemento humorístico, sufre un descenso, aunque mínimo, en la VM.
  - En tercer lugar, el elemento paralingüístico (PL), cuyas cifras experimentan una bajada algo mayor que en el caso anterior, aunque tampoco excesivamente acusada.
- Por debajo del 50% de los casos se sitúan, en la VO, los elementos sobre la comunidad e instituciones (CI) y de sentido del humor de la comunidad (SHC).

Su presencia es especialmente significativa en lo que respecta a los primeros, puesto que prácticamente la mitad de los chistes contienen este elemento. En ambos casos, sin embargo, se produce la desaparición de estos elementos en la VM.

- El elemento sonoro (S), presente en aproximadamente un tercio de los chistes, mantiene una cifra porcentual idéntica en ambas versiones.
- Respecto a los elementos restantes, el gráfico (G) y el lingüístico (L), hemos de decir que, además de que su porcentaje es ya de por sí más marginal en cuanto al número de chistes en que aparecen (sobre todo en la categoría lingüística), sus porcentajes respectivos sufren una caída. Dicho descenso es especialmente dramático en el caso lingüístico.

6.3.3.2. *Apartado b. Chistes con pérdida total de carga humorística y que, por tanto, han desaparecido como consecuencia del proceso traductor*

*Fase 1*

Chistes simples en la VO

<b>Ficha</b>	<b>Carga VO</b>	<b>Carga VM</b>	<b>Episodio y número de chiste</b>
51	PL	--	<b>D</b> 39, 61

**Tabla 21.** Chistes simples (Grupo 2 / Apartado b).

Chistes compuestos en la VO

<b>Ficha</b>	<b>Carga VO</b>	<b>Carga VM</b>	<b>Episodio y número de chiste</b>
48	NM / L / G	--	<b>D</b> 93
49	CI / G	--	<b>B</b> 102, 116
50	SHC / L	--	<b>C</b> 37

**Tabla 22.** Chistes compuestos (Grupo 2 / Apartado b).

## Fase 2

A continuación sometemos estos chistes a un análisis de naturaleza pragmática que (1) describa y explique el porqué de la pérdida total de la carga humorística de la versión origen y que (2), junto al análisis tipológico que acabamos de llevar a cabo, nos conduzca a la identificación de tendencias en la traducción del humor presente en el corpus.

En la siguiente ficha (48), podemos observar cómo se pierden los elementos no-marcado (NM), lingüístico (L) y gráfico (G), entre otras cuestiones:

<b>Ficha:</b> 48	
<b>Temporada:</b> octava	
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII	
<b>Número de chiste:</b> D 93	
<b>Contextualización:</b> Los extraterrestres se han adueñado del planeta.	
<b>VO:</b> <i>Vemos el edificio de la Casa Blanca. Un texto sobreimpresionado dice “Inauguration Day”.</i>	
<b>VM:</b> <i>Subtítulo</i> DÍA INAUGURAL	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / L / G	<b>VM:</b> - -
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En este episodio los extraterrestres tratan de conquistar la Tierra.</li> <li>2. <i>Independence Day</i> es el título de una película que trata sobre un intento extraterrestre de conquistar la Tierra.</li> <li>3. En dicha película aparece la Casa Blanca.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Vemos el texto “Inauguration Day” sobre la imagen de la Casa Blanca.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Implicaciones contextuales:           <ol style="list-style-type: none"> <li>1.1. Es satisfactorio comprobar que tanto la imagen como el texto hacen referencia a la película <i>Independence Day</i>.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

**Comentario:**

La VO de este chiste conjuga, por un lado, un elemento no-marcado (la alusión implícita a la película *Independence Day*, un referente cultural común a ambas comunidades) que viene dado por un elemento gráfico (el texto “Inauguration Day” sobre la imagen de la Casa Blanca) y, por otra parte, un elemento lingüístico clave en el éxito del chiste: el paralelismo que en inglés tienen las palabras *Independence Day* e *Inauguration Day*. Esto plantea un problema insalvable ya que, por un lado, parece necesario traducir el texto “Inauguration Day” para que el telespectador de la comunidad meta entienda qué se dice pero, por otro, al hacerlo, se elimina cualquier posibilidad de relacionar este mensaje con la película ya que, de hecho, ésta se proyectó en dicha comunidad con el título no traducido de *Independence Day*, con lo que el EC que se obtiene en la VO resulta imposible en la VM. De este modo, lo que en la VO constituye un mensaje con carga humorística, en la VM no pasa de ser un texto meramente informativo. El chiste se pierde.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (49) observamos cómo se pierden los elementos sobre la comunidad e instituciones (CI) y gráfico (G):

<b>Ficha:</b> 49	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 116	
<b>Contextualización:</b> Homer y Mel Gibson han hecho una película.	
<b>VO:</b> <i>Finalmente, la película se estrena. Vemos la entrada del cine. En la parte superior, un cartel.</i> Mr. Smith Goes to Washington A Gibson / Simpson Joint	
<b>VM:</b> <i>Subtítulo</i> MR. SMITH GOES TO WASHINGTON POR GIBSON Y SIMPSON	
<b>Cambio de carga:</b>	
VO: CI / G	VM: - -
<b>Otros casos:</b> Más allá de la Cúpula del Fracaso (102)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los cines suelen tener carteles en sus puertas anunciando lo que se exhibe en ese momento.</li> </ol> </li> </ul>	

2. *Mr. Smith Goes to Washington* es el título de una película.
3. Homer y Mel Gibson han rodado un *remake* de esa película.
4. Spike Lee es un director de cine que suele acreditarse sus obras mediante la frase *A Spike Lee Joint*.
  - Supuestos contextuales (SC):
    1. El cartel del cine anuncia la película de Homer y Mel Gibson.
    2. Homer y Mel Gibson se acreditan su película haciendo uso de la palabra *joint*.
  - Efectos cognitivos (EC):
    1. El SC 1 refuerza el SE 1 (los carteles).
    2. Implicaciones contextuales:
      - 2.1. Asombro al comprobar, mediante la combinación del SC 2 y del SE 4, que Homer y Mel Gibson han hecho uso del sistema de Spike Lee para acreditarse la película.
      - 2.2. Satisfacción por haber sido capaz de conectar lo visto en el cartel con Spike Lee.

**Comentario:**

En la VO aparece un elemento gráfico, el cartel a la entrada del cine, y uno sobre la comunidad e instituciones, la alusión implícita a la costumbre de Spike Lee de firmar sus obras usando la palabra *joint*. El resultado humorístico de este chiste depende de la combinación entre ambos, de manera que, si uno de los dos falla, la carga cómica se pierde. Esto es lo que ocurre en la VM, donde la referencia a Spike Lee no es posible. Es cierto que, pese a que Spike Lee es un director ajeno al gran público, no resulta completamente desconocido por algunos miembros de la comunidad meta. No es, pues, la alusión a este director lo que da cuerpo al elemento sobre la comunidad e instituciones presente en la VO. Se trata de la palabra *joint*, en inglés, ya que es precisamente en ese idioma donde cobra entidad como referencia cultural propia como firma inequívoca del citado cineasta. Así, aquello que en la VO esconde una referencia cultural y supone una carga humorística (principalmente, el EC 2.1), no pasa de ser un mensaje meramente informativo en la VM.

En la siguiente ficha (50) vemos cómo se pierden los elementos de sentido del humor de la comunidad (SHC) y lingüístico (L):

<b>Ficha:</b> 50
<b>Temporada:</b> quinta
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo
<b>Número de chiste:</b> C 37

<b>VO:</b> <i>Los Simpson recurren al Programa de Protección de Testigos (Witness Relocation Program) del FBI. Les atienden dos agentes.</i> <u>Agente:</u> Don't worry. We've got hundreds of people in danger.	
<b>VM:</b> <u>Agente:</u> No se apure, Sra. Simpson. Ya hemos ayudado a otros en peligro.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> SHC / L	<b>VM:</b> --
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El FBI es un cuerpo de seguridad del estado que gestiona, entre otras cosas, los programas de protección de testigos.</li> <li>2. En líneas generales, y pese a causar cierto recelo por su secretismo, la imagen pública del FBI es positiva.</li> <li>3. La mayoría de la gente considera que el programa de protección de testigos funciona.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Un agente pronuncia unas palabras supuestamente de ánimo.</li> <li>2. Dichas palabras son un tanto ambiguas.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Implicaciones contextuales:                     <ol style="list-style-type: none"> <li>1.1. Pese a la <i>a priori</i> buena imagen del FBI que los SE parecen sugerir, la ambigüedad de lo dicho por el agente (SC 1 y 2) siembra cierta duda sobre la efectividad de este organismo.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

### Comentario:

Este chiste juega con la combinación de dos elementos que no se dan en la VM. Por un lado, pese a que el FBI es un referente cultural de sobra conocido (gracias a películas, series, libros, etc.) por la comunidad meta (elemento, pues, no-marcado), no es menos cierto que no se trata de un tema sobre el que dicha comunidad tenga costumbre o tradición de bromear. No ocurre así con la comunidad origen, donde el FBI, y en particular su programa de protección de testigos, suele ser objeto de chiste. De ahí que en la VO consideremos su alusión como un elemento de sentido del humor de la comunidad. Por otra parte, la frase que el agente pronuncia en la VO resulta un tanto ambigua. En principio, lo lógico es asumir que dicho agente trata de tranquilizar a Marge apelando al buen hacer del cuerpo, aunque quizá la elección de palabras que realiza no sea la más acertada puesto que deja entrever otra lectura: que todas esas personas están en peligro precisamente por haberse puesto en manos del FBI. Esta ambigüedad lingüística no está presente en la solución aportada en la VM dado que se trata de un mensaje inequívoco, de la misma forma que tampoco lo está, por las razones

que hemos aducido, el elemento de sentido del humor de la comunidad. Así, en la VM la carga humorística aportada por estos dos elementos desaparece y no se ve compensada por ningún otro, ya que el comentario que hace el agente es perfectamente apropiado en una situación como esta y no sugiere comicidad alguna.

En la siguiente ficha (51) observamos, entre otras cuestiones, cómo se pierde el elemento paralingüístico (PL):

<b>Ficha: 51</b>	
<b>Temporada:</b> octava	
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII	
<b>Número de chiste:</b> D 39	
<b>Contextualización:</b> Bart acaba de aplastar con su dedo el diminuto mundo que Lisa ha creado en una tarrina.	
<b>VO:</b> <i>Al mirar por el microscopio, Lisa constata la destrucción que el dedo de Bart ha causado.</i> Lisa: Oh, my poor little guys! [tono estirado] That Bart is so rude!	
<b>VM:</b> Lisa: ¡Oh, mis pobres chiquitines! [tono de reproche] ¡Ese Bart es un gamberro!	
<b>Cambio de carga:</b>	
VO: PL	VM: - -
<b>Otros casos:</b> Especial Halloween VII (61)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bart ha atacado a los diminutos habitantes del mundo creado por Lisa.</li> <li>2. Ante una tragedia, la angustia suele ser una reacción común.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Lisa lamenta lo ocurrido, si bien acto seguido adopta un tono ciertamente estirado.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La reacción de Lisa en el SC 1 (el tono que adopta) contradice el SE 2 (la lógica angustia tras una tragedia).</li> <li>2. Implicaciones contextuales:           <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. La reacción de Lisa en el SC 1 resulta sorprendente a la vez que incongruente, teniendo en cuenta la gravedad de lo sucedido (SE 1, el ataque).</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

### Comentario:

El chiste basa la derivación de sus dos EC y, por tanto, su grado de relevancia humorística, en el elemento paralingüístico presente en la VO. Lo que en la VO es un tono estirado que contrasta con la gravedad de los hechos, en la VM se torna en un tono

recriminatorio totalmente acorde con la situación y que, por tanto, no es fuente de comicidad alguna.

### Fase 3

De lo hasta ahora expuesto sobre el *Apartado b* extraemos los siguientes datos cuantitativos:

- Se han detectado y analizado globalmente un total de 6 chistes, de los cuales 4 se han sometido a un análisis pragmático-intercultural.
- Dicha totalidad de chistes se distribuye en 4 combinaciones distintas de cargas, de las cuales un 25% se ajusta a la categoría simple, mientras que un 75% hace lo propio con la compuesta.

La distribución de los diferentes tipos de elementos humorísticos queda de la siguiente forma:

Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de chistes en que aparece				Porcentaje (100% = 6 chistes)	
	Simple	Compuestos	Simple	Compuestos	VO	VM
	VO	VO	VM	VM		
G	0	3	--	--	50	--
CI	0	2	--	--	33,4	--
L	0	2	--	--	33,4	--
PL	2	0	--	--	33,4	--
NM	0	1	--	--	16,7	--
SCH	0	1	--	--	16,7	--
V	0	0	--	--	0	--
S	0	0	--	--	0	--

**Tabla 23.** Distribución por chistes de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado b.



Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de combinaciones distintas en que aparece				Porcentaje (100% = 4 combinaciones)	
	Simple	Compuestos	Simple	Compuestos	VO	VM
	VO	VO	VM	VM		
L	0	2	--	--	50	--
G	0	2	--	--	50	--
NM	0	1	--	--	25	--
CI	0	1	--	--	25	--
SCH	0	1	--	--	25	--
PL	1	0	--	--	25	--
V	0	0	--	--	0	--
S	0	0	--	--	0	--

**Tabla 24.** Distribución por combinaciones de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado b.

#### Fase 4

De la lectura de estos datos cuantitativos, tanto de estas tablas como de las distintas fichas que se incluyen, cabe destacar que:

- Considerando que los cuatro apartados (a, b, c y d) suman un total de 101 chistes, el porcentaje de los chistes que se pierden de forma absoluta en la VM es de un 6%. Dicho de otra forma, del total de chistes analizados globalmente en los cuatro apartados que conforman el Grupo 2, un 94% han logrado mantener carga humorística en la VM.
- El elemento gráfico (G) está presente en la mitad de los chistes y de las combinaciones.
- El elemento lingüístico (L) está presente en un tercio de los chistes y en la mitad de las combinaciones.
- Los elementos sobre la comunidad e instituciones (CI) y paralingüístico (PL) están presentes en un tercio de los chistes y en una cuarta parte de las combinaciones.
- Los elementos no-marcado (NM) y de sentido del humor de la comunidad (SHC) están presentes en una sexta parte de los chistes y en una cuarta parte de las combinaciones.

- Los únicos elementos que están del todo ausentes (0%) en este apartado son el visual (V) y el sonoro (S).

6.3.3.3. *Apartado c. Chistes con una combinación distinta de tipos pero con una misma carga humorística*

*Fase 1*

Chistes simples en la VO

<b>Ficha</b>	<b>Carga VO</b>	<b>Carga VM</b>	<b>Episodio y número de chiste</b>
58	CI	NM	<b>B 104 C 20 D 65</b>

**Tabla 25.** Chistes simples (Grupo 2 / Apartado c).

Chistes compuestos en la VO

<b>Ficha</b>	<b>Carga VO</b>	<b>Carga VM</b>	<b>Episodio y número de chiste</b>
52	NM / CI / PL / V / S	NM / L / PL / V / S	<b>A 31</b>
53	NM / SHC / PL / V / S	NM / L / PL / V / S	<b>A 64</b>
54	CI / PL / V	NM / PL / V	<b>B 72</b>
55	CI / L	NM / PL	<b>D 57</b>
56	CI / PL	NM / PL	<b>D 67</b>
57	SHC / L	NM / L	<b>D 44</b>

**Tabla 26.** Chistes compuestos (Grupo 2 / Apartado c).

*Fase 2*

A continuación sometemos estos chistes a un análisis de naturaleza pragmática que (1) describa y explique por qué se mantiene la misma carga humorística en ambas versiones y que (2), junto al análisis tipológico que acabamos de llevar a cabo, nos conduzca a la identificación de tendencias en la traducción del humor presente en el corpus.

En la siguiente ficha (52) observamos cómo se mantiene la carga<sup>545</sup>, aunque el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI) desaparece y aparece uno lingüístico (L):

<b>Ficha: 52</b>	
<b>Temporada:</b> segunda	
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias	
<b>Número de chiste:</b> A 31	
<b>Contextualización:</b> Lisa presenta su centro de mesa a la familia.	
<b>VO:</b> <u>Selma:</u> How long did that take you, honey? <u>Lisa:</u> I couldn't tell you how many hours. It was a labor of love. It's my homage to some American heroes who may not have fought in any wars but who nevertheless... <i>Bart interrumpe a su hermana. Entra en el comedor con la bandeja del pavo y tarareando la música de 20<sup>th</sup> Century Fox.</i> <u>Homer:</u> Speaking of heroes, here's mine: Tom Turkey! [ <i>levanta los brazos. En una mano sostiene un tenedor, y en la otra un cuchillo de trinchar eléctrico. Pone el cuchillo en marcha y ríe</i> ]	
<b>VM:</b> <u>Selma:</u> ¿Cuánto tiempo te ha llevado, cielo? <u>Lisa:</u> No podría decirte cuántas horas. Ha sido una obra de amor. Es mi homenaje a aquellas heroínas americanas que tal vez no lucharon en ninguna guerra, pero sin embargo... <i>Bart interrumpe tarareando una canción cuya melodía no es la de 20<sup>th</sup> Century Fox.</i> <u>Homer:</u> Hablando de héroes, aquí llega el mío. ¡Pavo-roso!	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / CI / PL / V / S	<b>VM:</b> NM / L / PL / V / S
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Lisa es una apasionada defensora de los derechos y del papel activo de la mujer.</li> <li>2. Lisa ha trabajado duro en su centro de mesa.</li> <li>3. Bart es un niño travieso y, en ocasiones, poco considerado.</li> <li>4. <i>20<sup>th</sup> Century Fox</i> es una empresa dedicada al mundo del cine y de la televisión y que suele presentar sus productos con una sintonía musical ya conocida por todos.</li> <li>5. Homer es un glotón insaciable para el que en esta vida existen pocas cosas que merezcan realmente la pena, siendo la comida una de ellas.</li> <li>6. <i>Tom turkey</i> es el término tradicional que se usa para referirse al pavo macho y que, dado su parecido con un nombre de persona, ha calado en el sustrato cultural y se ha convertido también en el nombre con el que se conoce al pavo antropomórfico que aparece, por ejemplo, en las postales de felicitación del Día de Acción de Gracias.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Respondiendo a su pregunta, Lisa narra a su tía el duro trabajo que ha supuesto</li> </ol> </li> </ul>	

<sup>545</sup> Recordamos que entendemos *carga* en términos cuantitativos (número de tipos distintos).

- el centro de mesa.
2. Lisa explica que su motivación ha residido en su voluntad de rendir homenaje a diversas heroínas de la historia de su país.
  3. Bart entra en el comedor con la bandeja del pavo e interrumpe a su hermana sin el menor miramiento.
  4. Bart tararea la melodía de *20<sup>th</sup> Century Fox*.
  5. Al contemplar el pavo, Homer olvida rápidamente el discurso de su hija y se concentra por completo en la comida, acto que acompaña con gestos y sonrisas de júbilo, a la vez que considera a *Tom Turkey* como su héroe.
    - Efectos cognitivos (EC):
      1. El SC 1 refuerza el SE 2 (el duro trabajo de Lisa).
      2. El SC 2 refuerza el SE 1 (el entusiasmo de Lisa por reivindicar el papel de la mujer).
      3. El SC 3 refuerza el SE 3 (el carácter de Bart).
      4. El SC 5 refuerza el SE 5 (la glotonería de Homer).
      5. Implicaciones contextuales:
        - 5.1. Es realmente llamativo que la devoción de Homer por la comida (SE 5) llegue hasta el punto de considerar a *Tom Turkey* (SE 6) como su héroe (SC 5).
        - 5.2. Resulta satisfactorio conectar la música del SC 4 con la del SE 4 (*20<sup>th</sup> Century Fox*).

### **Comentario:**

Tanto el Día de Acción de Gracias como Tom Turkey son referentes culturales propios de la comunidad origen. Ahora bien, mientras que el primero no resulta desconocido para la comunidad meta (gracias a películas, series, libros, etc.), no ocurre así con el segundo, al que consideramos, por tanto, un elemento sobre la comunidad e instituciones. Esto parece haber sido tenido en cuenta en la traducción, ya que se ha prescindido de dicho elemento (lo que a su vez repercute en la imposibilidad del SE 6, de parte del SC 5 y de, por consiguiente, aquellos EC derivados de estos supuestos). Para compensar, se ha añadido un elemento lingüístico que no aparece en la VO. Se trata del juego de palabras “pavo-roso”, que hace referencia a, por un lado, el pavo y, por otro, al adjetivo *pavoroso*. Este juego, además, se apoya en el modo en el que Homer lo articula (mediante una pausa entre *pavo* y *roso*), lo que a su vez contribuye al elemento paralingüístico de un modo que no se da en la VO, donde (como también ocurre en la VM) dicho elemento se basa fundamentalmente en el tono y la risa de júbilo de Homer al contemplar el pavo, sin olvidar el tarareo de Bart. Respecto a este último, si bien se mantiene el tarareo, no ocurre así con su contenido, ya que la alusión a la música de *20th Century Fox* se disipa en la VM (pese a que se trate de una referencia no-marcada que se hubiera captado sin problemas), quedando reducida a una melodía

graciosa pero vacía de contenido referencial. El resto de elementos no sufre cambios: los no-marcados, el apasionado discurso de Lisa, interrumpido por la falta de consideración de Bart, y la glotonería obsesiva de Homer; los visuales, la sonrisa y los gestos de júbilo de Homer; y el sonoro, el sonido del cuchillo eléctrico.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (53) observamos cómo se mantiene la carga, aunque el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC) se sustituye por uno lingüístico (L):

<b>Ficha: 53</b>
<b>Temporada:</b> segunda
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias
<b>Número de chiste:</b> A 64
<p><b>VO:</b>  <i>Bart regresa al hogar. Antes de entrar, se plantea si entrar en casa o no. En su imaginación, vemos que lo hace y que le reciben con besos y abrazos. Pide perdón a su hermana, y entonces todo se transforma. Las figuras de Homer, Marge y Lisa se tornan diabólicas, y todos le hablan con ira. Música dramática.</i></p> <p><b>Marge:</b> No, no, no! That won't do at all!  <b>Homer:</b> Yeah, boy. Get down on your knees and beg for forgiveness!  <b>Lisa:</b> Yeah. Beg me, Bart. Beg me!  <i>Bart lo hace, y todos ríen.</i>  <b>Marge:</b> Now we can blame him for everything!  <b>Homer:</b> It's your fault I'm bald!  <b>Bart:</b> [tono sumiso] I'm sorry.  <b>Abuelo:</b> It's your fault I'm old!  <b>Bart:</b> I'm sorry!  <b>Maggie:</b> [sin quitarse el chupete de la boca y sin mover los labios] It's your fault I can't talk!  <b>Bart:</b> I'm sorry!  <b>Tío Sam:</b> [la bandera de Estados Unidos ondea tras él] It's your fault America has lost its way!  <b>Bart:</b> I'm sorry!  <b>Todos:</b> It's all your fault! It's all your fault! It's all your fault!...  <b>Bart:</b> I'm sorry! I'm sorry! I'm sorry! I'm sorry!...</p>
<p><b>VM:</b>  <b>Marge:</b> ¡No, no, no! ¡Eso no basta!  <b>Homer:</b> ¡Vamos! ¡Ponte de rodillas y suplícale a tu hermana que te perdone!  <b>Lisa:</b> ¡Sí! ¡Vamos, chico! ¡Pide perdón!  <b>Marge:</b> ¡Desde ahora te echaremos la culpa de todo!  <b>Homer:</b> ¡Por tu culpa soy calvo!  <b>Bart:</b> Perdóname.  <b>Abuelo:</b> ¡Por tu culpa soy viejo!  <b>Bart:</b> ¡Lo siento!</p>

<p><u>Maggie</u>: ¡Po tu cupa no sé habar!  <u>Bart</u>: ¡Lo siento!  <u>Tío Sam</u>: ¡Por tu culpa América ya no es lo que era!  <u>Bart</u>: ¡Lo siento!  <u>Todos</u>: ¡Todo por tu culpa! ¡ Todo por tu culpa! ¡ Todo por tu culpa!...  <u>Bart</u>: ¡Lo siento! ¡Lo siento! ¡Lo siento! ¡Lo siento!...</p>			
<p><b>Cambio de carga:</b></p> <table border="1"> <tr> <td><b>VO:</b> NM / SHC / PL / V / S</td> <td><b>VM:</b> NM / L / PL / V / S</td> </tr> </table>		<b>VO:</b> NM / SHC / PL / V / S	<b>VM:</b> NM / L / PL / V / S
<b>VO:</b> NM / SHC / PL / V / S	<b>VM:</b> NM / L / PL / V / S		
<p><b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE)</u>:             <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los reencuentros y las reconciliaciones suelen suponer el inicio de un periodo de cordialidad.</li> <li>2. Existen personas cuyo rencor les impide aceptar las disculpas de los demás.</li> <li>3. La imaginación nos permite visualizar cualquier tipo de situación.</li> <li>4. <i>Uncle Sam</i> es un conocido icono del país.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC)</u>:             <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En su imaginación, Bart regresa a casa y, en principio, todo parece ir bien.</li> <li>2. El recibidor de la casa se transforma en un infierno.</li> <li>3. En dicho infierno, su padre, su madre, sus hermanas, su abuelo e incluso el Tío Sam (todos con apariencia siniestra) rechazan las disculpas de Bart y le culpan por una serie de cosas de las que él es claramente inocente.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC)</u>:             <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (la cordialidad tras una reconciliación), si bien acto seguido éste se ve contradicho por los SC 2 y 3 (el infierno).</li> <li>2. El SC 3 refuerza el SE 2 (el rencor).</li> <li>3. Los SC 1, 2 y 3 refuerzan el SE 3 (el poder de la imaginación).</li> <li>4. Implicaciones contextuales:                 <ol style="list-style-type: none"> <li>4.1. La naturaleza de las cosas de las que su familia y el Tío Sam culpan a Bart (SC 3) hace que dicha acusación resulte absurda, siendo entendible sólo en el contexto que marca el SE 3 (se trata de una situación imaginaria).</li> <li>4.2. Es llamativo que, entre los miembros de su familia, surja la figura del Tío Sam (SC 3), a quien reconocemos gracias al SE 4 (icono).</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>			

### Comentario:

Como vemos, este chiste presenta un mismo número de tipos de elementos humorísticos en cada versión. Cuatro de ellos coinciden en ambas, y promueven por tanto las correspondientes categorías pragmáticas. Se trata del tipo no-marcado, el hecho de que no se acepten las disculpas de Bart y lo absurdo de la recriminaciones; del paralingüístico, el tono de angustia de Bart y el diabólico de sus acusadores; del visual, las imágenes del Tío Sam con la bandera ondeante, del infierno y de los rasgos siniestros que adquieren los personajes; y del sonoro, la música dramática que acompaña a la escena. Hay, por consiguiente, un elemento que difiere en cada versión. En la VO hay un elemento de sentido del humor de la comunidad que desaparece en la

VM. Nos referimos a la figura del Tío Sam. Es un referente cultural que la comunidad meta conoce gracias a películas, series, libros, etc., lo que permite que se mantengan el SE 4, el SC 3 (en lo que respecta al Tío Sam) y los EC derivados a partir de ellos. Sin embargo, producir humor a partir de dicho referente nos parece mucho más propio de la comunidad origen. Por ello, pese a que el citado personaje se mantenga en la VM (algo imposible de evitar, ya que forma parte de la imagen), consideramos su presencia en dicha versión como un elemento no-marcado. Por otra parte, en la VM hay un elemento que no está en la VO: el lingüístico. Dicho elemento viene dado por la forma de hablar de Maggie, lógica por otro lado dada su edad, pero que sin embargo resulta cómica en este contexto y que, seguramente, obedece a un intento de compensar la pérdida del elemento de sentido del humor de la comunidad. Es un elemento que, obviamente, supondrá ciertos supuestos y efectos ausentes en la VO.

En la siguiente ficha (54) vemos cómo se mantiene la carga, aunque el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI) es sustituido por uno no-marcado (NM):

<b>Ficha: 54</b>	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 72	
<b>Contextualización:</b> Homer y Gibson muestran a los ejecutivos la película que han rodado.	
<b>VO:</b> <i>En la película, el periodista (Homer) y el Sr. Smith (Gibson) se guiñan el ojo el uno al otro y hacen el típico gesto del pulgar al tiempo que chasquean la lengua. Seguidamente, vemos cómo ambos (Homer y Gibson) repiten ese gesto en la sala de proyección.</i>	
<b>VM:</b> Ídem.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: CI / PL / V</b>	<b>VM: NM / PL / V</b>
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Matt Groening es el creador de <i>Los Simpson</i>.</li> <li>2. Antes de alcanzar el éxito con <i>Los Simpson</i>, Groening creó un cómic semanal llamado <i>Life in Hell</i>.</li> <li>3. Era habitual ver a Akbar y Jeff, dos personajes de <i>Life in Hell</i>, haciendo el gesto del ojo y el pulgar.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Homer y Mel Gibson hacen el gesto del ojo y el pulgar.</li> </ol> </li> </ul>	

- **Efectos cognitivos (EC):**
  1. **Implicaciones contextuales:**
    - 1.1. Sorpresa y satisfacción al comprobar que el SC 1 (el gesto) guarda relación con el SE 3 (los personajes de *Life in Hell* haciendo dicho gesto), que a su vez se basa en los SE 1 (Matt Groening) y 2 (*Life in Hell*).

**Comentario:**

Este chiste presenta una carga similar en ambas versiones, si bien de distinta naturaleza. De entrada, el elemento paralingüístico, el sonido del chasqueo de la lengua, permanece. También lo hace el visual, la imagen de Homer y Gibson haciendo el gesto del pulgar y guiñando un ojo, aunque mientras que en la VM se combina con un elemento no-marcado para producir humor (tiene gracia que, pese al espanto de película que han hecho, Homer y Mel Gibson piensen lo contrario), en la VO el elemento visual conecta intertextualmente con un elemento sobre la comunidad e instituciones, el cómic *Life in Hell*, publicación ajena al mercado de la comunidad meta y, por tanto, referente cultural extraño.

En la siguiente ficha (55) observamos, entre otras cuestiones, cómo se mantiene la carga, aunque los elementos sobre la comunidad e instituciones (CI) y lingüístico (L) son sustituidos por uno no-marcado (NM) y uno paralingüístico (PL):

<b>Ficha: 55</b>	
<b>Temporada:</b> octava	
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII	
<b>Número de chiste:</b> D 57	
<b>Contextualización:</b> Homer ha sido abducido por unos extraterrestres.	
<b>VO:</b> <u>Kang:</u> Silence! We are travellers from a certain nearby ringed planet whose name we'd prefer not to mention.	
<b>VM:</b> <u>Kang:</u> [en sus intervenciones, la voz de los extraterrestres tiene un tono monstruoso, y emiten de vez en cuando ciertos sonidos semejantes a los que alguien haría al sorber la comida] ¡Silencio! Somos viajeros de cierto planeta vecino de cuyo nombre no quiero acordarme.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> CI / L	<b>VM:</b> NM / PL
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Supuestos existentes (SE):</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En nuestro sistema solar, son varios los planetas que tienen anillos. Entre ellos, Urano (<i>Uranus</i>, en inglés).</li> <li>2. <i>Uranus</i> se puede utilizar de modo cómico por su parecido fonético con <i>your anus</i>.</li> </ol> </li> </ul>	



- Supuestos contextuales (SC):
  1. Los extraterrestres dicen venir de un planeta con anillos cercano a la Tierra.
  2. Los extraterrestres muestran cierta reticencia a pronunciar el nombre de dicho planeta.
- Efectos cognitivos (EC):
  1. Implicaciones contextuales:
    - 1.1 La combinación del SC 1 (los datos sobre su procedencia) y del SE 1 (Urano) nos hace concluir que el planeta de origen de los extraterrestres es, efectivamente, Urano.
    - 1.2 La combinación del SC 2 (la reticencia a pronunciar el nombre) y del SE 2 (el uso cómico de *Uranus*) confirma el EC 1.1 y nos hace concluir que los extraterrestres temen pronunciar el nombre de su planeta natal por temor a una posible burla.

**Comentario:**

Hemos considerado la referencia implícita a *Uranus* como un elemento sobre la comunidad e instituciones ya que, pese a que lógicamente el referente cultural *Urano* sea conocido por todos, no lo es así su faceta generadora de bromas, que obedece a una propiedad exclusiva del vocablo en inglés. Dicha faceta está directamente unida a un elemento lingüístico, la similitud fonética, sin olvidar, en este caso, el circunloquio al que recurre Kang. Esta referencia implícita no es posible en la VM, aunque observamos que se ha conseguido mantener el mismo nivel de carga humorística recurriendo, eso sí, a otros elementos. Así, se ha prescindido de todo intento de aludir a Urano (con lo que los SE, los SC y los EC serán distintos) y, en su lugar, se ha incluido una referencia intertextual a las palabras con las que se abre la obra sobre el hidalgo Don Quijote. La universalidad de esta obra literaria, traducida a un sinfín de lenguas, hacen que dicha referencia constituya un elemento no-marcado. Por otra parte, la pérdida de los elementos de la VO se ha compensado además con la adición de un elemento paralingüístico: el peculiar tono con el que hablan los extraterrestres y los sonidos que emiten al hacerlo.

En la siguiente ficha (56) podemos observar cómo se mantiene la carga, aunque el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI) desaparece y aparece uno no-marcado (NM):

<b>Ficha:</b> 56
<b>Temporada:</b> octava
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII

<b>Número de chiste:</b> D 67	
<b>Contextualización:</b> Los extraterrestres pretenden conquistar el planeta.	
<b>VO:</b> <i>Haciendo uso de una máquina, Kang y Kodos adoptan la apariencia de Dole y Clinton, respectivamente.</i> <u>Homer:</u> [atemorizado] Oh, no! Aliens, bio-duplication, nude conspiracies... Oh my God! Lyndon LaRouche was right!	
<b>VM:</b> <u>Homer:</u> ¡Oh, no! ¡Alienígenas bio-duplicados! Desnudas conspiraciones. ¡Lyndon LaRouche tenían toda la razón!	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> CI / PL	<b>VM:</b> NM / PL
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Lyndon LaRouche es un controvertido político que se ha presentado sin éxito en numerosas ocasiones a la candidatura demócrata para las elecciones presidenciales. A principios de los noventa, fue encarcelado acusado de conspiración.</li> <li>2. El ejemplar de la publicación <i>Executive Intelligence Review</i> del 17 marzo de 2000 contenía un artículo titulado “The financial bubble: prosperity for some, tragedy for all” que empezaba del siguiente modo: “Years ago, Lyndon LaRouche observed that, were aliens to visit Earth and see what was going on in our derivative markets, they would write us off as a planet gripped by insanity”.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Asustado, Homer habla de “aliens”.</li> <li>2. Asustado, Homer habla de “nude conspiracies”.</li> <li>3. Asustado, Homer dice que Lyndon LaRouche tenía razón.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>1.1. La alusión explícita a Lyndon LaRouche del SC 3, junto al contenido del SE 1 (los datos sobre este político), nos permite conectar el SC 2 (“nude conspiracies”) con dicho SE.</li> <li>1.2. La combinación de los SC 1 (“aliens”) y 2 (“nude conspiracies”) nos permite concluir que constituyen una alusión al contenido del artículo mencionado en el SE 2, conclusión que, por otra parte, es motivo de satisfacción.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

### Comentario:

La carga humorística de este chiste es mucho más efectiva en la VO, donde se basa en dos referencias altamente específicas de la comunidad origen y que, por tanto, otorgan entidad al elemento sobre la comunidad e instituciones: el referente cultural Lyndon LaRouche y la referencia intertextual al texto del artículo de *Executive Intelligence Review*, publicación que, a su vez, constituye otro referente cultural específico y, consecuentemente, un nuevo elemento sobre la comunidad e instituciones. Son estos

elementos los responsables de los componentes pragmáticos que toman parte en el proceso de derivación del significado, siendo elevada la recompensa pragmática. Esto es algo que no ocurre en la VM, donde se ha mantenido la alusión explícita al político en cuestión, algo que no aporta nada a los miembros de la comunidad meta, salvo quizá desconcierto. Por otra parte, la conexión intertextual entre las palabras de Homer y las del artículo resulta del todo imposible. Esta pérdida se ve ligeramente compensada por un elemento no-marcado; al fin y al cabo, las palabras de Homer resultan un tanto paranoicas. Finalmente, respecto al elemento paralingüístico, el tono asustado y algo histérico de Homer, presente en ambas versiones, tan sólo añadiremos que su función principal parece ser la de dotar a la escena de cierto dramatismo cómico.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (57) observamos cómo se mantiene la carga, aunque el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC) se sustituye por uno no-marcado (NM):

<b>Ficha: 57</b>	
<b>Temporada:</b> octava	
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII	
<b>Número de chiste:</b> D 44	
<b>Contextualización:</b> Lisa acaba de ser transportada al minimundo que ha creado.	
<b>VO:</b> <i>Una multitud aclama a Lisa. Un anciano con un bastón de mando le da la bienvenida.</i> <u>Líder:</u> Welcome to our world, most gracious Lisa. <u>Lisa:</u> Your world is incredible. And you speak English. <u>Líder:</u> We have listened to you speak since the dawn of time, oh Creator. And we have learned to imatoot you exarktly.	
<b>VM:</b> <u>Líder:</u> Bienvenida a nuestro mundo, su graciosidad Lisa. <u>Lisa:</u> Vuestro mundo es increíble. Y habláis mi idioma. <u>Líder:</u> Te estamos oyendo hablar desde el amanecer de los tiempos, creadora. Y hemos aprendido a imitarte perfectamenta.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: SHC / L</b>	<b>VM: NM / L</b>
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Hay personas que alaban el hecho de que los ciudadanos de otros países hablen inglés.</li> <li>2. En circunstancias normales, cuando alguien presume de hablar bien un idioma, es lógico esperar que así sea.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Lisa se muestra entusiasmada por el hecho de que los habitantes del minimundo</li> </ol> </li> </ul>	

<p>hablen inglés.</p> <p>2. El líder dice hablar inglés perfectamente, aunque al hacerlo comete errores.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC)</u>:</li> </ul> <p>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (la apreciación de que los ciudadanos de otros países hablen inglés).</p> <p>2. El SC 2 contradice el SE 2 (no presumir de algo que no se domina).</p>
--

**Comentario:**

Este chiste presenta dos elementos en cada versión. El elemento lingüístico coincide en ambas (los errores que comete el líder cuando habla), siendo el responsable del SE 2, del SC 2 y del EC 2. Por otra parte, el elemento de sentido del humor de la comunidad de la VO (la consideración que sienten los miembros de la comunidad origen hacia aquellos miembros de otras comunidades que hablan su lengua) se transforma en un elemento no-marcado (la obviedad del comentario de Lisa) en la VM. Esto es algo, por otra parte, lógico, si tenemos en cuenta que, en un texto doblado al español, sería absurdo decir que hablan inglés.

En la siguiente ficha (58) podemos ver cómo se mantiene la carga, aunque el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI) es sustituido por uno no-marcado (NM):

<b>Ficha: 58</b>	
<b>Temporada:</b> undécima	
<b>Episodio:</b> Beyond Blunderdome – Más allá de la Cúpula del Fracaso	
<b>Número de chiste:</b> B 104	
<b>Contextualización:</b> Los Simpson están en Hollywood.	
<b>VO:</b>	
<u>Bart:</u> Mum, you gotta take my picture in this car so I can show Milhouse.	
<u>Marge:</u> I'm sorry, honey. I used up the last roll on that man I though was Judge Judy.	
<b>VM:</b>	
<u>Bart:</u> Mamá, hazme una foto en el coche para que se la enseñe a Milhouse.	
<u>Marge:</u> Lo siento, cielo. Gasté el último rollo en aquel hombre que tomé por el Juez Judy.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO: CI</b>	<b>VM: NM</b>
<b>Otros casos:</b> El Cabo del Miedo (20) / Especial Halloween VII (65)	
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE)</u>:</li> </ul> <p>1. <i>Judge Judy</i> es el nombre de un popular programa de televisión en el que se celebran juicios reales presididos por una jueza llamada Judy.</p> <p>2. Judge Judy es conocida por su fuerte carácter.</p>	

3. Judge Judy no es una mujer atractiva, según los cánones de belleza actuales.
  - Supuestos contextuales (SC):
    1. Marge dice haber gastado todo un carrete de fotos en fotografiar a un hombre a quien confundió con Judge Judy.
  - Efectos cognitivos (EC):
    1. El hecho de que Marge gaste un carrete entero en fotografiar a quien confunde con la estrella de un programa de televisión (SC 1) refuerza la popularidad de dicho programa que refleja el SE 1.
    2. Que Marge confunda a Judge Judy con un hombre (SC 1) refuerza de manera estereotípica los SE 2 y 3 (el carácter y el físico, respectivamente, de la jueza).

### **Comentario:**

El gran problema que supone este chiste es el uso de un referente cultural específico de la comunidad origen y que, en consecuencia, supone un elemento sobre la comunidad e instituciones: la alusión directa a *Judge Judy*. Se trata de una referencia que se mantiene en la VM, pero que obviamente cambia su naturaleza. Así, la referencia al Juez Judy pasa a constituir un elemento no-marcado en la VM, ya que allí no es más que una alusión a alguien que desconocemos pero que suponemos famoso dado que Marge ha gastado todo un carrete de fotos en él. Todos los elementos pragmáticos que la VM proporcione serán, por tanto, totalmente distintos.

### *Fase 3*

De lo hasta ahora expuesto sobre el *Apartado c* extraemos los siguientes datos cuantitativos:

- Se han detectado y analizado globalmente un total de 9 chistes, de los cuales 7 se han sometido a un análisis pragmático-intercultural.
- Dicha totalidad de chistes se distribuye en 7 combinaciones distintas de cargas, de las cuales un 14,3% se ajusta a la categoría simple, mientras que un 85,7 hace lo propio con la compuesta.

La distribución de los diferentes tipos de elementos humorísticos queda de la siguiente forma:

VO				VM			
Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de chistes en que aparece		Porcentaje (100% = 9 chistes)	Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de chistes en que aparece		Porcentaje (100% = 9 chistes)
	Simples	Compuestos			Simples	Compuestos	
CI	3	4	77,8	NM	3	6	100
PL	0	4	44,5	PL	0	5	55,6
V	0	3	33,4	L	0	3	33,4
NM	0	2	22,3	V	0	3	33,4
SCH	0	2	22,3	S	0	2	22,3
L	0	2	22,3	CI	0	0	0
S	0	2	22,3	SHC	0	0	0
G	0	0	0	G	0	0	0

**Tabla 27.** Distribución por chistes de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado c.

VO				VM			
Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de combinaciones distintas en que aparece		Porcentaje (100% = 7 combinaciones)	Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de combinaciones distintas en que aparece		Porcentaje (100% = 7 combinaciones)
	Simples	Compuestos			Simples	Compuestos	
CI	1	4	71,5	NM	1	6	100
PL	0	4	57,2	PL	0	5	71,5
V	0	3	42,9	L	0	3	42,9
NM	0	2	28,6	V	0	3	42,9
SCH	0	2	28,6	S	0	2	28,6
L	0	2	28,6	CI	0	0	0
S	0	2	28,6	SHC	0	0	0
G	0	0	0	G	0	0	0

**Tabla 28.** Distribución por combinaciones de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado c.

#### *Fase 4*

De la lectura de estos datos cuantitativos, tanto de estas tablas como de las distintas fichas que se incluyen, cabe destacar que:

- Resulta muy llamativo que el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI), que en la VO está presente en algo más de tres cuartas partes del total de chistes, así como en prácticamente 3 de cada 4 combinaciones de cargas, desaparece completamente (0%) en la VM. De forma similar, el elemento no-marcado (NM), que muestra una presencia discreta en la VO, sufre un aumento espectacular de ocurrencias en las que está presente en la VM, ya sea en número de chistes o de cargas, situándose su porcentaje en un 100% en ambos casos. Los datos muestran que, respecto al número de chistes, el aumento del porcentaje no-marcado se corresponde prácticamente con los puntos que pierde el elemento sobre la comunidad e instituciones (77,8%).
- En ambas versiones, el segundo puesto de las tablas lo ocupa el elemento paralingüístico (PL), que además ve aumentada su presencia en la VM.
- El elemento lingüístico (L) experimenta también un aumento porcentual en la VM, pasando de un 22,3% a un 33,4% (chistes) y de un 28,6% a un 42,9% (cargas).
- Tanto el elemento visual (V) como el sonoro (S) mantienen un porcentaje idéntico en los chistes de las dos versiones, suponiendo su presencia, aproximadamente, una tercera y una cuarta parte de los casos, respectivamente. Respecto a las combinaciones en las que aparecen, éstas tampoco varían en ambas versiones, si bien presentan un porcentaje algo superior (cerca de la mitad y casi un tercio, respectivamente).
- Mientras que el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC) está presente en alrededor de una cuarta parte de los chistes y en cerca de una tercera parte de las combinaciones de la VO, en ambos casos su porcentaje disminuye hasta el 0% en la VM.
- Respecto al elemento gráfico (G), se muestra del todo ausente (0%) en este apartado.

6.3.3.4. Apartado d. Chistes con aumento de carga humorística

Fase 1

Chistes simples en la VO

Ninguno

Chistes compuestos en la VO

Ficha	Carga VO	Carga VM	Episodio y número de chiste
59	NM / PL / V / G / S	NM / L / PL / V / G / S	C 49
60	NM / PL / V	NM / L / PL / V	B 42 C 2
61	NM / L	NM / L / PL	D 60
62	NM / PL	NM / CI / PL	A 55

**Tabla 29.** Chistes compuestos (Grupo 2 / Apartado d).

Fase 2

A continuación sometemos estos chistes a un análisis de naturaleza pragmática que (1) describa y explique el porqué del aumento de carga humorística en la versión meta y que (2), junto al análisis tipológico que acabamos de llevar a cabo, nos conduzca a la identificación de tendencias en la traducción del humor presente en el corpus.

Entre otras cuestiones, en la siguiente ficha (59) observamos cómo, a la carga origen, se añade el elemento lingüístico (L):

<b>Ficha:</b> 59
<b>Temporada:</b> quinta
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo
<b>Número de chiste:</b> C 49
<b>Contextualización:</b> La familia Simpson acaba de llegar a su nuevo hogar en el Cabo del Miedo, como parte del programa de protección de testigos.
<b>VO:</b> <i>De nuevo en el muelle, de pie mirando al bote-vivienda. Homer lleva una gorra con las iniciales “WRP” y una camiseta con el texto “Witness Relocation Program”.</i> <b>Homer:</b> Wow, a houseboat! You know, the great thing is, if you don’t like your



neighbors, you can just pull out the anchor and sail somewhere else.  
*Homer comienza a reír. Al él se une Marge. Tras ella, Maggie y Lisa. Y, finalmente, Bart. Mientras todos ríen, los botes-vivienda amarrados al lado del suyo, arrancan sus motores y se marchan.*

**VM:**

*Subtítulo*

PROGRAMA DE PROTECCIÓN  
 AL TESTIGO

Homer: ¡Vaya! ¡Una casa flotante! ¿Y sabéis qué es lo mejor? Que si los vecinos no te gustan, izas tranquilamente el ancla y te das el bote.

**Cambio de carga:**

**VO:** NM / PL / V / G / S

**VM:** NM / L / PL / V / G / S

**Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):**

- Supuestos existentes (SE):
  1. Los Simpson se han acogido al programa de protección de testigos.
  2. Cualquier acontecimiento suele ser válido para comercializar objetos como camisetas y gorras al respecto.
  3. Los programas de protección de testigos se basan en el secretismo y en la discreción.
  4. Una casa flotante permite la movilidad.
  5. La familia Simpson no son, ni de lejos, unos vecinos ideales.
  6. Cuando un grupo de personas ríe, no suele hacerlo de forma secuencial, sino más bien todos a la vez.
- Supuestos contextuales (SC):
  1. Homer lleva una gorra y una camiseta del programa de protección de testigos.
  2. Homer comenta que vivir en una casa flotante permite cambiar de sitio.
  3. Homer contempla la posibilidad de cambiar de sitio si no te gustan tus vecinos.
  4. Homer, Marge, Bart y Lisa comienzan a reír de manera secuencial.
  5. Las casa flotantes vecinas se marchan.
- Efectos cognitivos (EC):
  1. El SC 1 refuerza los SE 1 y 2 (el programa de protección de testigos y la comercialización de objetos, respectivamente).
  2. El SC 2 refuerza el SE 4 (la movilidad de las casas flotantes).
  3. Los SC 3 y 5 refuerzan el SE 5 (la escasa idealidad de los Simpson como vecinos).
  4. El SC 4 contradice el SE 6 (que los grupos no suelen reír de manera secuencial).
  5. Implicaciones contextuales:
    - 5.1. Pese a lo expuesto en el SE 2 (la comercialización de objetos), resulta absurdo que Homer lleve una camiseta y una gorra del programa de protección de testigos, especialmente considerando el SE 3 (el secretismo y la discreción que tales programas requieren).

**Comentario:**

Prácticamente todos los elementos pragmáticos a los que este chiste accede y deriva son posibles en la VM. Casi todos los elementos no-marcados permanecen intactos; la mala fama como vecinos de los Simpson, por ejemplo. Tan sólo uno de dichos elementos, a

su vez propiciado por un elemento gráfico, varía ligeramente. Nos referimos a la absurdidad de que Homer lleve puesta una camiseta y una gorra del programa, ya que, si bien el texto de la camisa aparece subtítulo, no ocurre lo mismo con las letras de la gorra. Ante esto, se dan dos posibilidades: o bien se ignora el contenido de la gorra (siendo esto lo más probable puesto que, por una parte, el tiempo es escaso y, en cualquier caso, el subtítulo del texto de la camiseta es suficiente), o bien se trata de descifrar el significado de tales iniciales, lo que hace que aumente el esfuerzo pragmático para asociar éstas con las de las palabras que Homer muestra en su camiseta, un esfuerzo que, por otra parte, no tiene como resultado una recompensa pragmática significativa y no merece, pues, la pena. El resto de elementos permanece: el paralingüístico, las risas de la familia; el visual, los botes vecinos huyendo; y el sonoro, el ruido que acompaña a la huída de dichas casas flotantes. A todo esto, hemos de agregar que en la VM se añade un elemento lingüístico que no aparece en la VO: el juego de palabras del que Homer hace uso cuando habla de *darse el bote* (*embarcación / acción de marcharse de un lugar*). Pensamos que dicho elemento responde quizá a un intento de compensar la pérdida o el difícil acceso, como mínimo, al texto de la gorra.

En la siguiente ficha (60) vemos cómo, a la carga origen, se añade el elemento lingüístico (L):

<b>Ficha:</b> 60	
<b>Temporada:</b> quinta	
<b>Episodio:</b> Cape Feare – El Cabo del Miedo	
<b>Número de chiste:</b> C 2	
<b>Contextualización:</b> Bart y Lisa están viendo un programa de televisión.	
<b>VO:</b> <u>McBain:</u> [con acento austriaco] Ja, thank you, ja, that's nice. Let's say hello to my music guy, Scoey. [Scoey hace una referencia. Va vestido con un traje colorido] That is some outfit, Scoey. It makes you look like a homosexual. [el público abuchea] Whoa, maybe you all are homosexuals, too!	
<b>VM:</b> <u>McBain:</u> Ja, gracias, ja. Muy amables. Aplauso chicos banda música. Scoey. Vaya vestimenta Scoey. Con esa pinta pareces un homosexual. Ja, ja. Tal vez todos ustedes sean homosexuales.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / PL / V	<b>VM:</b> NM / L / PL / V
<b>Otros casos:</b> Más allá de la Cúpula del Fracaso (42)	

**Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):**

- Supuestos existentes (SE):
  1. Hay un actor llamado Arnold Schwarzenegger, conocido entre otras cosas por su inexpresividad artística, su físico escultural, su marcado acento austriaco y su pensamiento homófobo.
  2. McBain es un personaje de la serie que parodia a Schwarzenegger.
- Supuestos contextuales (SC):
  1. El actor que interpreta a McBain presenta un físico escultural y un tanto inexpresivo, y habla con un marcado acento austriaco.
  2. Este actor hace un comentario de tintes homófobos.
- Efectos cognitivos (EC):
  1. Mediante la asociación del personaje ficticio de McBain (SC 1) con el real de Schwarzenegger se produce un refuerzo de los datos contenidos en el SE 1 (sobre Schwarzenegger) y en el SE 2 (sobre McBain).
  2. Implicaciones contextuales:
    - 2.1. Resulta satisfactorio haber sido capaz de establecer la conexión entre los dos personajes mediante la combinación de los SC y de los SE.

**Comentario:**

Este es un caso poco problemático ya que la figura de Schwarzenegger, así como sus particularidades, constituyen un elemento no-marcado, dado que son lo suficientemente conocidas en la comunidad meta (con alguna reserva quizá en lo referente a su acento) como para poder obtener los mismos efectos cognitivos sin dificultad. Pese a ello, observamos que la traducción del pasaje añade un elemento lingüístico ausente en la VO, la sintaxis telegráfica de una de sus oraciones, que relacionamos con su origen extranjero y, por extensión, con un mejorable dominio del idioma. No hay cambios respecto a los otros dos tipos de elementos: los paralingüísticos, el acento del actor y el abucheo del público; y los visuales, el físico de McBain y el colorido vestuario de Scoey.

En la siguiente ficha (61) observamos, entre otras cuestiones, cómo, a la carga origen, se añade el elemento paralingüístico (PL):

<b>Ficha:</b> 61
<b>Temporada:</b> octava
<b>Episodio:</b> Treehouse of Horror VII – Especial Halloween VII
<b>Número de chiste:</b> D 60
<b>Contextualización:</b> Los extraterrestres han abducido a Homer. Uno de ellos se dirige a Homer.
<b>VO:</b> <u>Kodos:</u> This is a mission of conquest. Take us to your leader.

<u>Homer</u> : I guess you mean President Clinton. He usually hangs around Washington, D.C.	
<b>VM:</b> <u>Kodos</u> : Esta es una misión de conquista. Llévanos ante tu líder. [ <i>el alienígena emite unos extraños sonidos al hablar</i> ]	
<u>Homer</u> : Me figuro que os referís a Clinton. Suele andar por Washington D.C.	
<b>Cambio de carga:</b>	
<b>VO:</b> NM / L	<b>VM:</b> NM / L / PL
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE)</u>: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. En toda misión de conquista, el objetivo principal es llegar hasta el líder del pueblo atacado.</li> <li>2. El poder del presidente de Estados Unidos traspasa las fronteras del país.</li> <li>3. Bill Clinton es el presidente del país<sup>546</sup>.</li> <li>4. La residencia oficial de los presidentes de Estados Unidos está en Washington D.C.</li> <li>5. Gran parte de las ocupaciones de los presidentes de Estados Unidos se desarrollan en Washington D.C., lugar donde se ocupan de cuestiones de gran calado.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC)</u>: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Kodos declara su afán de conquista y pide ser llevado ante el líder de los humanos.</li> <li>2. Homer da por hecho que se refiere a Bill Clinton.</li> <li>3. Homer indica que el lugar donde encontrar a Clinton es Washington D.C., si bien lo hace usando una expresión un tanto coloquial.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC)</u>: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza el SE 1 (llegar ante el líder).</li> <li>2. El SC 2 refuerza los SE 2 y 3 (el poder de Clinton).</li> <li>3. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. Es llamativo el contraste entre la seriedad de las acciones que tienen lugar en Washington D.C. (de su guión), tal y como señalan los SE 4 y 5, y el toque coloquial del discurso de Homer que recoge el SC 3.</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

### Comentario:

El cuadro pragmático de ambas versiones es el mismo, con la salvedad de que el elemento paralingüístico añadido en la VM (los extraños sonidos que emite Kodos al hablar) supone, lógicamente, el acceso a SE y SC y la derivación de EC ausentes en la VO. Respecto a los elementos no-marcados, la alusión a Clinton y a Washington D.C., y al lingüístico, el contraste de registros, se mantienen en la VM.

En la siguiente ficha (62) podemos observar cómo, a la carga origen, se añade el elemento sobre la comunidad e instituciones (CI), entre otras cuestiones:

<sup>546</sup> Lo era en 1996, año en el que se emitió este episodio por primera vez.

<b>Ficha: 62</b>	
<b>Temporada:</b> segunda	
<b>Episodio:</b> Bart vs. Thanksgiving – Bart en el Día de Acción de Gracias	
<b>Número de chiste:</b> A 55	
<b>Contextualización:</b> El periodista Kent Brockman realiza una crónica desde un centro de acogida de vagabundos.	
<b>VO:</b> <i>La familia Simpson sigue el programa desde casa.</i> <u>Kent:</u> [voz en off] No, you won't find the freeloader or Charlie Chaplin's beloved little tramp down here. <u>Abuelo:</u> [enfadado] Pompous, blow-dried, college boy! <u>Homer:</u> [tono de cotilleo] You know, his girlfriend is the Weather Lady. <u>Abuelo:</u> [tono de cotilleo] You don't say.	
<b>VM:</b> <u>Kent:</u> No encontrareis por aquí a Carpanta, ni a Cantinflas, ni siquiera al querido pequeño vagabundo de Charly Chaplin. <u>Abuelo:</u> ¡Bah! ¡Presumido universitario engomado! <u>Homer:</u> Pues creo que está liado con la chica del tiempo. <u>Abuelo:</u> ¿Pero qué me dices?	
<b>Cambio de carga:</b>	
VO: NM / PL	VM: NM / CI / PL
<b>Entorno cognitivo y efectos (audiencia origen):</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Supuestos existentes (SE):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los centros de acogida están pensados para gente sin recursos.</li> <li>2. Algunos periodistas de televisión tratan de dotar a sus crónicas de cierto aire sentimental.</li> <li>3. En una película de Chaplin aparecía junto a él un niño. Ambos interpretaban el papel de vagabundos.</li> <li>4. Algunos periodistas de televisión pueden parecer pedantes y estirados a los ojos de ciertos telespectadores.</li> <li>5. Existe un estereotipo machista según el cual cotillear es cosa de mujeres.</li> </ol> </li> <li>• <u>Supuestos contextuales (SC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Kent descarta la presencia del típico <i>gorrón</i> en un centro de acogida.</li> <li>2. Kent alude al niño de la película de Chaplin.</li> <li>3. El abuelo piensa que Kent es un pedante estirado.</li> <li>4. Homer y el abuelo cotillean sobre una posible relación sentimental entre Kent y la chica del tiempo.</li> </ol> </li> <li>• <u>Efectos cognitivos (EC):</u> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El SC 1 refuerza en SE 1 (a estos centros suele ir gente sin recursos).</li> <li>2. El SC 2, combinado con el SE 3, refuerza el SE 2 (el toque sentimental mediante la alusión al niño).</li> <li>3. El SC 3 refuerza el SE 4 (la aparente pedantería de algunos periodistas).</li> <li>4. El SC 4 refuerza el SE 5 en lo referente a que se trata de un estereotipo machista, ya que ellos son hombres y, sin embargo, cotillean.</li> <li>5. Implicaciones contextuales: <ol style="list-style-type: none"> <li>5.1. Resulta incongruente que Kent aluda en una misma frase al típico gorrón</li> </ol> </li> </ol> </li> </ul>	

(un personaje que despierta recelos) y al niño de la película de Chaplin (un personaje que despierta ternura).

**Comentario:**

Casi todo lo expuesto sobre la VO es de aplicación a la VM. La principal diferencia reside en la adición en esta última de un elemento ausente en la VO. Mientras que en la VO se alude al gorrón y al niño (ambos referentes, el primero cultural y el segundo intertextual, conocidos por ambas comunidades y, por tanto, elementos no-marcados), en la VM se menciona al niño pero no al gorrón. En su lugar se nombra a Cantinflas (elemento no-marcado) y a Carpanta, un vagabundo de tebeo conocido por su hambre perpetua y referente cultural propio de la comunidad meta y desconocido por la origen, con lo que constituye un elemento sobre la comunidad e instituciones. De este modo, en la VM encontramos que el elemento no-marcado ha variado su contenido (por el cambio del gorrón por Cantinflas), que hay un elemento nuevo (Carpanta) y que el elemento paralingüístico (el tono en el que el abuelo critica al periodista y en el que cotillea con Homer) se mantiene. De todo esto deducimos que los miembros de la comunidad meta están en disposición de acceder a todos los SE presentes en la VO, si bien precisarán acceder también al conocimiento que poseen sobre Carpanta. Respecto a los SC, tan sólo el 1 no será posible al desaparecer la referencia al gorrón, y será sustituido por otro SC con Cantinflas como protagonista. Finalmente, los EC serán básicamente los mismos a excepción del 1, que no será posible, y del 5.1, en el que la incongruencia vendrá quizá marcada por la peculiaridad de los personajes elegidos.

*Fase 3*

De lo hasta ahora expuesto sobre el *Apartado d* extraemos los siguientes datos cuantitativos:

- Se han detectado y analizado globalmente un total de 5 chistes, de los cuales 4 se han sometido a un análisis pragmático-intercultural.
- Dicha totalidad de chistes se distribuye en 4 combinaciones distintas de cargas, de las cuales un 100% se ajusta a la categoría compuesta.

La distribución de los diferentes tipos de elementos humorísticos queda de la siguiente forma:

VO				VM			
Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de chistes en que aparece		Porcentaje (100% = 5 chistes)	Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de chistes en que aparece		Porcentaje (100% = 5 chistes)
	Simples	Compuestos			Simples	Compuestos	
NM	--	5	100	NM	--	5	100
PL	--	4	80	PL	--	5	100
V	--	3	60	L	--	4	80
L	--	1	20	V	--	3	60
G	--	1	20	CI	--	1	20
S	--	1	20	G	--	1	20
CI	--	0	0	S	--	1	20
SCH	--	0	0	SHC	--	0	0

**Tabla 30.** Distribución por chistes de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado d.

VO				VM			
Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de combinaciones distintas en que aparece		Porcentaje (100% = 4 combinaciones)	Tipo de elemento (de mayor a menor porcentaje)	Número de combinaciones distintas en que aparece		Porcentaje (100% = 4 combinaciones)
	Simples	Compuestos			Simples	Compuestos	
NM	--	4	100	NM	--	4	100
PL	--	3	75	PL	--	4	100
V	--	2	50	L	--	3	75
L	--	1	25	V	--	2	50
G	--	1	25	CI	--	1	25
S	--	1	25	G	--	1	25
CI	--	0	0	S	--	1	25
SCH	--	0	0	SHC	--	0	0

**Tabla 31.** Distribución por combinaciones de los elementos humorísticos del Grupo 2 / Apartado d.

#### *Fase 4*

De la lectura de estos datos cuantitativos, tanto de estas tablas como de las distintas fichas que se incluyen, cabe destacar que:

- El elemento no-marcado (NM) está presente en la totalidad de los casos, seguido de cerca por el elemento paralingüístico (PL) que, en la VO, muestra unos porcentajes elevados y que, en la VM, ve cómo dicho porcentaje aumenta hasta el 100%.
- Los elementos visual (V), gráfico (G) y sonoro (S) mantienen inalteradas sus respectivas cifras porcentuales, aunque es notable la mayor presencia del primero (presente en más del 50% de los chistes y en la mitad de las combinaciones) con respecto a los otros dos (presentes en una quinta parte de los chistes y en una cuarta parte de las combinaciones).
- Hay dos elementos que experimentan una subida altamente significativa. Por un lado, el elemento lingüístico (L), que de estar presente en una quinta parte de los chistes pasa a estarlo en cuatro, y de estarlo en una cuarta parte de las combinaciones pasa a tres. Respecto al segundo, se trata del elemento sobre la comunidad e instituciones (CI), que de mostrar unos porcentajes del 0% en la VO, ve cómo dicha cifra aumenta hasta un 20%, en cuanto a número de chistes, y a un 25%, en cuanto a número de combinaciones.
- Por último, el elemento de sentido del humor de la comunidad (SHC) está del todo ausente (0%) en ambas versiones.

#### **6.3.4. Resumen global de resultados**

La siguiente **Tabla** resume los cálculos globales de los cuatro apartados, especificando los distintos porcentajes de cada elemento en sendas versiones. El 100% corresponde al total de elementos humorísticos que se dan en cada apartado (es decir, la suma global de todos los elementos que componen las cargas de la totalidad de los chistes que forman cada apartado):



Tipo de elemento	Apartado a		Apartado b		Apartado c		Apartado d	
	% VO 100%=317	% VM 100%=224	% VO 100%=11	VM --	% VO 100%=22	% VM 100%=22	% VO 100%=15	% VM 100%=20
NM	24,7	34,9	9,1	--	9,1	41	33,4	25
CI	12,7	0	18,2	--	31,9	0	0	5
SHC	7,6	0	9,1	--	9,1	0	0	0
L	6	2,3	18,2	--	9,1	13,7	6,7	20
PL	15,5	18,8	18,2	--	18,2	22,8	26,7	25
V	18,3	25	0	--	13,7	13,7	20	15
G	7	7,2	27,3	--	0	0	6,7	5
S	8,6	12,1	0	--	9,1	9,1	6,7	5

**Tabla 32.** Resumen del volumen de presencia de los elementos humorísticos en el Grupo 2.

La **Tabla 33** muestra el orden que ocupan los distintos elementos del Grupo 2 según los datos porcentuales recogidos en la **Tabla 32** (\* = elemento ausente, ya sea en la versión origen o en la meta; \*\* = elemento presente en la origen pero ausente en la meta; \*\*\* = elemento presente en la meta pero ausente en la origen):

Orden	Apartado a		Apartado b		Apartado c		Apartado d	
	VO	VM	VO	VM	VO	VM	VO	VM
1°	NM	NM	G	--	CI	NM	NM	NM PL
2°	V	V	CI L PL	--	PL	PL	PL	L
3°	PL	PL	NM SHC	--	V	L V	V	V
4°	CI	S	V* S*	--	NM SHC L S	S	L G S	CI*** G S
5°	S	G		--	G*	CI** SHC** G*	CI* SHC*	SHC*
6°	SHC	L		--				
7°	G	CI** SHC**		--				
8°	L			--				

**Tabla 33.** Ordenación de los elementos humorísticos por apartado y versión.

Los datos de las **Tablas 32 y 33** ofrecen la siguiente lectura:

- Apartado a (pérdida parcial). En ambas versiones ocupan las tres primeras posiciones, además en un mismo orden, el elemento no-marcado, el visual y el paralingüístico, respectivamente. Se da también la circunstancia de que el porcentaje de estos elementos en la versión meta aumenta con respecto al de la versión origen, ya elevado de por sí (del 24,7 al 34,9%; del 18,3 al 25%; y del 15,5 al 18,8%, respectivamente). La razón reside, a nuestro juicio, en el notable descenso que el elemento sobre la comunidad e instituciones, el de sentido del humor de la comunidad (en el caso de estos dos, se produce una bajada hasta el 0%) y el lingüístico (al 2,3%) experimentan, los cuales, ya en la versión origen, muestran una presencia discreta (12,7%, 7,6% y 6%, respectivamente). Ello produce que, de manera similar, el elemento gráfico y el sonoro experimenten un ligero incremento (más acusado en el segundo) aunque, en ambas versiones, su presencia permanece por debajo del umbral de los 13 puntos porcentuales.
- Apartado b (pérdida total). Por motivos obvios, nuestro comentario respecto a este segundo subgrupo ha de limitarse a lo acontecido en la versión origen. Los datos muestran una circunstancia llamativa. Los únicos elementos que no están presentes en las combinaciones de las cargas de los chistes de la versión origen son el visual y el sonoro. Ello nos hace reflexionar sobre una posible universalidad de estos elementos, al menos entre las dos culturas implicadas en este estudio, algo que pronunciamos con las máximas reservas y precauciones<sup>547</sup>. Sería preciso un trabajo más amplio con el fin de obtener datos adicionales que confirmaran o negaran valor a esta intuición. En cualquier caso, dejamos la cuestión abierta para iniciativas futuras. Por otra parte, llama nuestra atención que el elemento que presenta el porcentaje superior sea el gráfico (27,3%) y que, en dos de los tres casos en que aparece, lo haga combinado con el elemento sobre la comunidad e instituciones, formando ambos un todo que no se ha logrado trasvasar con éxito. En el tercero de los casos, el elemento gráfico se combina con uno no-marcado y con uno lingüístico, siendo en este último en

<sup>547</sup> En cualquier caso, nos sentimos respaldados por comentarios como los de Díaz Cintas (2001d: 124) cuando, desde la perspectiva de la subtitulación, expresa que “‘Con la globalización y el poder de los medios de comunicación audiovisual, podemos hablar de una cierta ‘universalidad’ de gestos” y que “El ruido o sonido no verbal [...] salvo raras ocasiones, no supone ningún problema y produce el mismo impacto que en el original”.

el que el chiste se basa por completo. Al no lograr mantenerlo en la versión meta, los dos anteriores caen tras él. Respecto al elemento paralingüístico, dos chistes origen basan su humor exclusivamente en dicha categoría. Ahora bien, en ambos casos, el elemento (una entonación y una cadencia articulatoria) podría haberse reproducido fácilmente, por lo que no nos parece que dicha pérdida constituya un dato significativo y sí, más bien, accidental. Finalmente, cabe destacar la presencia de un elemento de sentido del humor de la comunidad, lo que no sorprende teniendo en cuenta que se trata de una categoría que desaparece en el 100% de los chistes meta. En este último caso, el elemento de sentido del humor de la comunidad va acompañado de uno lingüístico que también se pierde, aunque, de nuevo, no consideramos que se trate de una pérdida reveladora ya que, en la versión origen, dicho elemento consiste en una ambigüedad que se hubiera podido mantener con relativa facilidad.

- Apartado c (misma carga pero distinta combinación). La circunstancia más destacable es el espectacular incremento que experimenta la categoría no-marcada (del 9,1 al 41%). A todas luces, este fenómeno obedece al también dramático descenso que experimentan los elementos sobre la comunidad e instituciones y de sentido del humor de la comunidad (del 31,9 y 9,1%, respectivamente, al 0%). Esta bajada deriva, asimismo, en un ligero ascenso del tipo lingüístico (del 9,1 al 13,7%) y del paralingüístico (del 18,2 al 22,8%). Cabe destacar también que tanto la categoría visual como la sonora conservan un porcentaje idéntico en ambas versiones (13,7 y 9,1%, respectivamente). Por su parte, el elemento gráfico no está presente en ningún caso.
- Apartado d (aumento de carga). En este caso, tanto en la versión origen como en la meta el elemento no-marcado lidera la clasificación, empatado con el paralingüístico en la versión doblada. Ambas categorías muestran porcentajes importantes, sumando juntas un 60,1 % de casos en la versión origen y un 50% de casos en la versión meta, ya que los respectivos porcentajes son algo menores en esta última (el elemento no-marcado pasa de un 33,4 a un 25% y el paralingüístico de un 26,7 a un 25%). Una quinta parte de los chistes origen contienen un elemento visual, aunque el porcentaje se ve disminuido en 5 puntos en la versión meta. El tipo gráfico y el sonoro sufren, igualmente, una pérdida mínima (de un 6,7 a un 5% en ambos casos). Estas bajadas vienen motivadas por

el aumento que experimenta el elemento sobre la comunidad e instituciones (de un 0 a un 5%) y, especialmente, el lingüístico (de un 6,7 a un 20%). La presencia del elemento sobre la comunidad e instituciones en la versión meta resulta excepcional no por su valor porcentual (puesto que equivale a un sólo chiste), sino porque constituye el único caso en que se da esta circunstancia en el seno del Grupo 2. Por último, respecto al elemento de sentido del humor de la comunidad, su presencia es nula.

Tras todo lo expuesto en este capítulo, estamos ya en disposición de ofrecer una **radiografía cuantitativa** de la naturaleza del humor presente en *Los Simpson*, la cual fundamentamos en los tipos de elementos humorísticos que, de mayor a menor grado, son los encargados de tratar de cumplir con el propósito marcado, la obtención del efecto humorístico:

Orden	Grupo 1 Tipo (%)	Grupo 2 Apartado a+b+c+d Tipo (%)		Grupo 1 + Grupo 2 Tipo (%)	
	VO y VM	VO	VM	VO	VM
1º	NM (85,3)	NM (235,3)	NM (296,3)	NM (320,6)	NM (381,6)
2º	V (66,7)	PL (218,4)	PL (207,5)	PL (277,5)	PL (266,6)
3º	PL (59,1)	V (165,1)	V (162,6)	V (231,8)	V (229,3)
4º	S (30,7)	CI (160,6)	L (119,6)	CI (161)	L (131,4)
5º	L (11,8)	L (99,2)	S (75,7)	L (111)	S (106,4)
6º	G (8,8)	G (97,2)	G (39,8)	S (106,4)	G (48,6)
7º	CI (0,4)	S (75,7)	CI (20)	G (106)	CI (20,4)
8º	SHC (0)	SHC (68,7)	SHC (0)	SHC (68,7)	SHC (0)
<b>Suma total de %</b>	262,8	1120,2	921,5	1383	1184,3
<b>Diferencia entre suma total VO y suma total VM</b>				198,7	
<b>% que supone la diferencia</b>				14,4	

**Tabla 34.** Presencia global de los elementos humorísticos en *Los Simpson*.

La **Tabla 34**, surgida de la suma de las cifras porcentuales contenidas en las tablas que recogen la distribución por chistes de los elementos humorísticos de cada grupo y apartado<sup>548</sup>, nos ofrece la siguiente lectura:

<sup>548</sup> Véanse **Tablas 13, 19, 23, 27 y 30**.

- Podemos observar cómo en todas las columnas los elementos no-marcado, paralingüístico y visual lideran la clasificación de manera destacada. El primero de ellos, además, experimenta una subida en la versión meta, mientras que los otros dos muestran cifras ligeramente inferiores en dicha versión.
- Respecto al elemento sobre la comunidad e instituciones, vemos cómo su presencia en el Grupo 1 es prácticamente nula, mientras que, en el Grupo 2, comprobamos que, si bien su manifestación es importante en la versión origen, ésta se reduce considerablemente en la versión meta.
- En lo que concierne al elemento de sentido del humor de la comunidad, en el Grupo 1 se muestra totalmente ausente. En el Grupo 2 se da la circunstancia de que, mientras que se constata su aparición, aunque modesta, en los chistes de la versión origen, el porcentaje se reduce a cero en la meta.
- Pese a que su suma porcentual es, comparativamente, baja en el Grupo 1, el elemento lingüístico aparece de manera más reveladora en el Grupo 2, dándose además el caso de que experimenta un ligero ascenso en la versión meta.
- En términos totales, el volumen de elementos sonoros es también relevante, y presenta, además, una cifra idéntica en las dos versiones.
- El elemento gráfico se muestra mucho más activo en la versión origen, dado que sus datos porcentuales experimentan bajadas importantes en la versión meta. Curiosamente, si bien la suma de sus porcentajes en la versión origen del Grupo 2 es considerable, en la del Grupo 1 ésta es muy discreta, lo que parece reforzar la impresión de que se trata de un tipo más propio de la versión origen.

En definitiva, **cuantitativamente**, el porcentaje de elementos humorísticos detectados en la versión origen (de los cuatro episodios seleccionados) pero que se pierden en la versión meta asciende a un 14,4%. Dicho de otra forma, de la suma total de elementos hallados, **se ha logrado mantener un 85,6%**. Ahora bien, no nos pronunciamos respecto al modo en el que estas cifras afectan a la recepción del efecto humorístico, puesto que para ello sería preciso un estudio de recepción que, además de que tampoco ha sido nuestro objetivo, superaría el límite de esta tesis.

Por último, veamos cómo se reparten los distintos efectos cognitivos en las 62 fichas que han compuesto el análisis pragmático-intercultural de los cuatro apartados en que se divide el Grupo 2, datos que evaluaremos a continuación:

Tipo de efecto cognitivo	Apartado a	Apartado b	Apartado c	Apartado d	%			
					a	b	c	d
Refuerzo	78	1	9	10	40,9	14,3	42,9	66,7
Contradicción	15	1	1	1	7,9	14,3	4,8	6,7
Implicación contextual	98	5	11	4	51,4	71,5	52,4	26,7

**Tabla 35.** Distribución de efectos cognitivos (Grupo 2).

El escrutinio de estos elementos pragmáticos arroja un total de 234 efectos cognitivos. De ellos, 118 (un 50,5%) corresponden a implicaciones contextuales, 98 (un 41,9%) son refuerzos y 18 (un 7,7%) contradicciones. Estos datos evidencian un dominio de las implicaciones contextuales, seguidas de cerca por los refuerzos y, a una distancia considerable, las contradicciones.

Al hilo de lo anterior, estas últimas cifras nos permiten observar que, sin embargo, se producen tres escenarios claros. En primer lugar, los elementos pragmáticos de los Apartados a y c (es decir, pérdida parcial y mantenimiento de carga, respectivamente) muestran distribuciones similares: poco más de la mitad de los efectos (51,4 y 52,4%, respectivamente) son implicaciones contextuales, seguidas muy de cerca por los refuerzos (40,9 y 42,9%) y, a una distancia elevada, por las contradicciones (7,9 y 4,8%). En segundo lugar, en el Apartado b (pérdida total de carga) se produce una paridad porcentual de refuerzos y contradicciones (porcentaje, por otra parte, bajo: 14,3%), mientras que la cifra de implicaciones contextuales supera con creces a las de los anteriores (71,5%). Finalmente, en el Apartado d (aumento de carga), el grupo dominante es el de los refuerzos (66,7%), el minoritario vuelve a ser el de las contradicciones (6,7%) y, en una posición intermedia, se sitúan las implicaciones contextuales (26,7%).

#### 6.4. Coda

Expresado de forma breve, este capítulo recoge la aplicación práctica de numerosos aspectos que hasta este momento habíamos venido explorando. Acabamos de contemplar los resultados que se desprenden de esta sección analítica del presente estudio. Es a partir de ellos, así como de las diversas reflexiones de naturaleza más

teórica que hemos realizado a lo largo de los capítulos anteriores, que pasamos a exponer nuestras **Conclusiones**.

## CONCLUSIONES

### *Consideraciones preliminares*

Llegamos, por fin, al capítulo final de esta tesis doctoral. Es momento, pues, de volver la vista atrás con objeto de recoger los frutos de la investigación realizada. Nuestros objetivos principales consistían en **revisar ciertos conceptos básicos** de las distintas disciplinas de las que nos hemos ocupado, para así **aproximarnos a la naturaleza del humor y de su traducción en textos audiovisuales**, a la vez que, desde un enfoque discursivista e intercultural, desarrollar una **metodología descriptiva** para el estudio contrastivo de la **traducción del humor en textos audiovisuales** que tuviera como colofón la elaboración de un **listado de tendencias traductoras**. En definitiva, hemos revisado distintos planteamientos de naturaleza teórica para, seguidamente, proceder a la aplicación empírica de aquellos conceptos claves en nuestra investigación, con objeto de alcanzar el compromiso marcado.

Son diversas las cuestiones que hemos desarrollado. Una de ellas, especialmente notable quizá por su componente de controversia, tiene que ver con la noción de la *traducibilidad*. La conclusión a la que llegamos respecto a este particular es que, en resumen, las posturas descriptivista y funcionalista facilitan poder hablar de traducibilidad a un nivel macrotextual. Nos decantamos por huir de actitudes monolíticas que reduzcan la cuestión a un mero *sí o no*. Al tratar la serie como un todo, lo macrotextual prevalece, por lo que, pese a que se pueda dar algún caso (algún chiste en concreto) que sugiera lo contrario, se puede afirmar que se trata de un producto traducible. Así, una de nuestras conclusiones principales es la **constatación de la traducibilidad** (recordemos que los elementos humorísticos sufren un descenso de tan sólo un 14,4%), y no sólo por el hecho de que si la serie se ha traducido y se mantiene en pantalla ya implique que es traducible, sino porque, pese a la pérdida de unos elementos y a la modificación de otros, la serie produce humor, es fiel a su escopo y cumple con su función. Ello refuerza el comentario de que solamente sería factible hablar de intraducibilidad en un nivel microtextual, en el caso de un elemento muy concreto, pero cuyo trasvase no es necesario, ni siquiera relevante, para la traducción del capítulo, porque la relación entre texto origen y texto meta se da en el nivel global (el capítulo completo, la serie completa), y en este nivel no se aprecian problemas que



dificulten gravemente la comprensión. La serie funciona traducida, no olvidemos tampoco sus buenos índices de audiencia. **Su humor, por tanto, es traducible.**

En otro orden de cosas, la problemática intrínseca del humor, unida a su naturaleza cultural, nos conduce a pensar que una sensibilidad especial por parte del traductor ante este tipo de textos puede ser de gran ayuda. De ahí que la figura del **traductor** no sólo **bilingüe**, sino también **bicultural**, parezca reunir las condiciones apropiadas para trabajar con, entre otros, textos audiovisuales humorísticos, idea a la que llegamos partiendo de la especificidad cultural de numerosos ejemplos de nuestro corpus. No parece posible traducir el humor si no se detecta, de ahí que se muestre útil un **alto conocimiento de la cultura origen**. Dicho conocimiento facilita la identificación de los distintos mecanismos pragmáticos que se muestran activos. Seguidamente, el traductor afronta el trasvase de la realización humorística en cuestión al contexto meta, para lo que le puede resultar igualmente provechoso **un excelente conocimiento de su propia cultura** (algo que, aunque pueda ser tildado de obviedad, no nos lo parece), con el fin de intentar posibilitar los mismos, o similares, efectos cognitivos que la versión origen propiciaba, para así permitir la obtención de la recompensa pragmática deseada (funcionalmente): el humor.

#### *Validación de hipótesis y análisis de resultados*

Con el fin de atar los cabos que se han ido generando a lo largo de nuestras exploraciones, juzgamos ineludible otorgar respuesta a las hipótesis desde las que partíamos para así demostrar su validez y, asimismo, cumplir con los distintos objetivos a partir de los que dichas hipótesis se formularon:

- **La traducción del humor en textos audiovisuales** se ha mostrado como una práctica **específica**, básicamente debido a las características intrínsecas del texto audiovisual.
- Efectivamente, el escrutinio de los diversos chistes detectados y, por consiguiente, seleccionados nos planteó la necesidad de elaborar y trabajar con una **taxonomía de elementos humorísticos**, algunos de los cuales son específicos del texto audiovisual.

- Con objeto de clasificar los distintos chistes y de someterlos con posterioridad a las distintas fases de análisis, **se hizo obligado identificar las posibles barreras (inter)culturales**, fundamentalmente en forma de referentes culturales y de referencias intertextuales, y observar de qué modo dichas barreras se habían superado por los traductores. La gran cantidad de elementos culturales propios del contexto origen que han permanecido en el texto de la versión meta parece indicar que a la traducción de la serie subyace un **planteamiento extranjerizante**, lo que no significa que, ocasionalmente, se realice alguna concesión a la familiarización. Esto ocurre incluso con elementos que, muy probablemente, la inmensa mayoría del público meta desconoce. En otras palabras, conjeturamos que los traductores confían en el sustrato occidental común a ambas culturas (sin olvidar otras posibilidades como, por ejemplo, que el tiempo para pensar sea escaso, que no se obtenga una retribución económica satisfactoria o que se carezca de la competencia cultural necesaria), pese a que, en nuestra opinión, dicha coincidencia no se muestre suficiente para lidiar con un nutrido grupo de elementos culturales propios de la cultura origen y, consecuentemente, de carácter altamente específico. La pregunta que se nos plantea para consideración futura es: ¿qué pasa cuando no se capta, por ejemplo, una referencia cultural? ¿Se produce frustración? ¿Indiferencia, quizá? La respuesta habrá que buscarla, posiblemente, mediante un estudio sobre la recepción.
- Formulábamos también la hipótesis de que el tipo (o tipos) de elemento(s) humorístico(s) que un chiste contuviese guardaría relación directa con la posible mutabilidad de la carga humorística de dicho chiste, independientemente de los elementos de los que fuera acompañado. Reflexionemos a continuación, pues, sobre la **radiografía general** (véase Tabla 34) de la naturaleza de los elementos humorísticos que dotan de efecto cómico a los distintos chistes, así como de los cambios que soportan:
  - Resulta llamativo el hecho de que **las tres categorías que dominan el panorama humorístico en ambas versiones sean relativamente sencillas de trasvasar**: (1) la **no-marcada** culturalmente, que sí por el humor, se define precisamente por su accesibilidad por parte de las dos

culturas en juego; (2) el hecho de que los rasgos **paralingüísticos** formen parte inherente del seno comunicativo de toda sociedad permite que buena parte de los chistes con ocurrencias de este tipo puedan viajar con relativa facilidad, especialmente entre dos comunidades con cierto bagaje macrocultural compartido; y (3) el elemento **visual**, que no es manipulable (al menos, no de manera generalizada), dándose además la circunstancia de que, en el caso que nos ocupa, las dos comunidades en cuestión están lo suficientemente cercanas como para disfrutar un tipo de imágenes muy similar. En cualquier caso, de estos tres elementos, **el no-marcado despunta sobremanera**, lo que parece indicar que, cuestiones lingüísticas a un lado, ambas comunidades comparten una estimable cantidad de elementos culturales. Cabría quizá preguntarse las razones, es decir, si ello responde a una mera coincidencia motivada por un sustrato macrocultural común (la hoy llamada *cultura occidental*) o, más bien, constituye el resultado de años de influencia exitosa gracias a la permeabilidad cultural de nuestra sociedad, sin olvidar la posibilidad de que los guionistas recurran quizá conscientemente a estos tipos de elementos por ser más universales (comprensibles por todos, incluida la comunidad meta) y, por tanto, exportables (con el consecuente beneficio económico).

- Definitivamente, los dos elementos más directamente ligados al sustrato cultural específico de la comunidad origen (**sobre la comunidad e instituciones y de sentido del humor de la comunidad**) implican una **pérdida de carga humorística** en el texto traducido, independientemente de que dicha merma se vea compensada o no. Ello confirma la tesis de que **aquellos elementos fuertemente arraigados en la esencia de un grupo cultural determinado suponen un serio obstáculo para el traductor**. Sirva como prueba, por ejemplo, que el **mantenimiento** en el texto meta de un determinado **elemento cultural específico** parece conducir, en términos generales, y desde la perspectiva de un telespectador modelo, a la **pérdida** de la categoría **sobre la comunidad e instituciones** en la versión meta. Esto quizá ocurra bien porque, simplemente, el chiste pase **desapercibido**, bien porque, aunque

el receptor meta intuya que en un fragmento determinado existe algo gracioso (una ostensión humorística), no sea capaz de apreciarlo debido a su **carencia del conocimiento previo necesario** desde el que iniciar un **proceso inferencial** que, finalmente, le permita disfrutar de una **recompensa** pragmática. En cualquiera de los casos, juzgamos que para el espectador medio el elemento se pierde (no así el chiste, si éste está compuesto de elementos adicionales que tengan éxito en el contexto meta), y la coherencia intratextual del texto (su significado en la cultura meta) se verá afectada, y seguramente también la intertextual (en el sentido de que, la relación más evidente que guardan el texto origen y el texto meta, es decir, su finalidad humorística, pueda verse alterada). Esta actuación se muestra **recurrente** (extranjerización de nuevo), al contrario de la posibilidad de sustituir dicho elemento específico de la comunidad origen por uno más cercano a la comunidad meta para lograr así mantener esta categoría. Dicho proceder impera incluso aunque el mantenimiento de ciertas referencias específicas suponga una merma en la cantidad de efectos cognitivos que la audiencia meta pueda derivar. Cabe plantearse, por tanto, **por qué se procede de esta forma**. Nuestras reflexiones nos conducen a **cuatro escenarios posibles**, que formulamos como hipótesis abiertas a futuros estudios:

- El chiste, sencillamente, puede haber pasado **desapercibido** por el equipo de traductores. De ser este el caso, sería síntoma de una deficiencia en su conocimiento sobre el sistema cultural origen.
- El equipo puede haber sido víctima de la **premura** que caracteriza a este tipo de encargos, no habiendo dispuesto del periodo de tiempo necesario para pensar la mejor solución.
- Puede que el equipo haya detectado y entendido el chiste e, incluso, que haya gozado de un margen temporal holgado para reflexionar sobre cómo traducirlo, pero que, simplemente, **no haya sabido** hacerlo.
- Por último, y a nuestro juicio seguramente el escenario más probable, que además se desprende de las palabras de la directora

del equipo de traducción de la serie, es posible que dicho equipo haya detectado y entendido el chiste pero que, independientemente del tiempo, **haya optado por mantener la referencia y confiar en el conocimiento previo de la audiencia meta**. Con ello se acepta un **riesgo**, perder carga humorística, **pero se evita caer en una referencia familiarizada que traspase el límite de lo que**, en el seno de cada cultura particular, **sea admisible** en estos términos. Dicha posible pérdida quizá sea entendida como un mal menor, en el sentido de considerar que una referencia específica de la cultura meta en la versión doblada puede producir mayor rechazo que una referencia específica de la cultura origen en esa misma versión que, simplemente, no se entienda o no se capte, y que, además, pase desapercibida camuflada entre otros elementos que puedan compensar su pérdida en mayor o menor medida.

- En lo que respecta al tipo **lingüístico**, hemos podido constatar que su presencia global es importante, aumentando incluso su aparición en la versión meta. Esto nos conduce a concluir dos ideas: por un lado, el **valor** activo de este elemento en la producción del humor de la serie y, por otro, la **traducibilidad** de dicho elemento.
- El elemento **sonoro** se muestra como una categoría que atraviesa la barrera intercultural **sin complicaciones**. De nuevo, creemos que la cercanía en el plano macrocultural es la responsable de este tipo de fenómenos.
- Por último, por lo que respecta a los elementos **gráficos**, se muestran bastante **más propios de la versión origen**, donde presentan además un porcentaje considerable. Ello no significa que el contexto meta no sea capaz de crear humor a partir de este tipo de elementos, sino que, comparativa y aparentemente, y a juzgar por el elevado porcentaje de humor que, en conjunto, se ha logrado mantener, se trata de una categoría que se presta al proceso traductor de forma problemática, especialmente por su componente visual no manipulable.

- En definitiva, los datos demuestran que **las cargas humorísticas de los chistes** de las dos versiones **se mantienen invariables en la mayoría de los ejemplos** (como detallaremos más adelante, se mantienen igual en un 72,3% de las ocurrencias). En cualquier caso, y sobre todo pensando en aquellas instancias en las que se ha producido un cambio en la carga o en la combinación de los elementos humorísticos de un chiste, ello no implica una relación directa con la naturaleza del **efecto humorístico** que se pueda alcanzar en cada versión, el cual se puede mostrar, por tanto, quizá relativamente **independiente de la forma y el contenido que las dos versiones de un mismo chiste puedan presentar**.
- El hecho de que, como se explicitará más adelante, *Los Simpson* conserven buena parte de su naturaleza cómica en la versión meta nos lleva a concluir que, a su traducción, subyace una **concepción de índole funcionalista** de la labor traductora, dado que, principalmente, se busca **conservar el efecto humorístico**. Este es un aspecto confirmado, además, por la directora del equipo de traductores de la serie.
- Independientemente de que el factor **visual** (entendido como las imágenes) pueda facilitar la labor de traducción, que dicho componente puede tener el efecto contrario y suponer una **barrera de naturaleza cultural** parece también una posibilidad real. Sin embargo, la última no parece ser una situación común como prueba, por ejemplo, el hecho de que, de las 62 fichas de que consta el análisis pragmático-intercultural, el ingrediente visual se muestre como una restricción seria en tan sólo **tres casos**. Ello no implica, sin embargo, que en no pocas ocasiones pueda constituir un elemento cuya entidad cultural provoque una cierta pérdida de carga humorística o, como mínimo, un cambio en la combinación de la misma. Pero, en cualquier caso, el análisis de los datos reitera que **los componentes visuales**, lejos de restringir, en muchas más ocasiones **contribuyen a entender mejor el texto meta**, de modo que quizá haya que variar el enfoque con el que se suele analizar la traducción audiovisual y **poner en duda la noción de la imagen como factor restrictivo**, al menos cuantitativamente.
- Queda patente la **manipulación** (no entendida aquí en términos críticos) a la que, en ocasiones, los traductores someten los **chistes** con el propósito de

**facilitar su comprensión** a la audiencia meta y de tratar de, en consecuencia, **aumentar el grado de relevancia** y, por ende, de **efecto cómico**. De los distintos escenarios que aventurábamos como posibles debido a esta manipulación:

- Queda probado que la aparición de un nuevo chiste es una posibilidad real aunque minoritaria, puesto que **poco más de una cuarta parte de los chistes presenta una carga humorística distinta en ambas versiones**, con lo que se hace posible que la audiencia origen y la meta rían en un idéntico punto cronológico y de un contenido (elementos humorísticos) equivalente o, como mínimo, similar.
- Respecto a que el cambio de tipo de humor pudiera incluso generar un **cambio demográfico** entre la audiencia origen y la meta, en la recta final del Capítulo 5 dejábamos constancia de que, mientras que la audiencia origen de la serie está principalmente compuesta por adultos, no ocurre así con la meta, donde predominan los menores de 12 años. En dicho punto ya aventurábamos algunas explicaciones a este fenómeno. En definitiva, como se ha observado, parte del humor de la serie puede basarse en elementos culturales altamente específicos. Pese a que, incluso en la comunidad origen, puedan darse casos en que determinados telespectadores, por carecer del conocimiento previo necesario, no capten tales elementos, pensamos que el número de miembros de la audiencia meta en dicha situación será posiblemente muy superior, dado que partimos de un bagaje cultural distinto (pese a pertenecer ambas comunidades a un mismo macrosistema cultural: el occidental). De ahí que, quizá, la versión doblada de la serie vea reducido su potencial humorístico a referencias más mundanas y a juegos de índole visual, paralingüística o sonora, **aproximándose así a un formato más atractivo para el público infantil**. En cualquier caso, es una curiosidad que dejamos abierta a futuras reflexiones.
- Se confirma también que **algunas de las consecuencias de la mencionada manipulación suponen una pérdida** parcial (o incluso total) de la carga humorística del chiste en la versión traducida (no

estamos en disposición de valorar si ello supone una merma del efecto cómico). Ahora bien, desde una perspectiva cuantitativa, dicha pérdida es **marginal**.

- Como hemos explicado en numerosos comentarios de las fichas de análisis de los chistes del Grupo 2, la **no-manipulación** de la referencia cultural o intertextual de un chiste propicia (debido a la carencia de los supuestos existentes necesarios) que dicho elemento pase **desapercibido** por la audiencia meta o que, simplemente, le resulte **ininteligible**.
- La información contenida en el análisis pragmático-intercultural evidencia la sutilidad o el **alto grado de conocimiento compartido** con los creadores de la serie que, en no pocas veces, se muestra crucial para poder captar el humor. La **especificidad** de determinadas referencias es tal que, en ocasiones, llega a precisar de un cierto nivel de erudición del que no necesariamente disfrutaban todos los miembros de la audiencia, ni siquiera de la origen.
- Como también se desprende del citado análisis, el mantenimiento de ciertas referencias obliga a los miembros de la audiencia meta a realizar **un mayor esfuerzo pragmático que no siempre irá unido a una mayor recompensa acorde**. En cualquier caso, proponemos como otra vía de investigación futura realizar un **estudio experimental** que permita dilucidar con mayor precisión el **alcance** de las recompensas pragmáticas (en forma de efectos cognitivos) que miembros de **ambas audiencias** obtienen, con el fin de observar si dicho grado de relevancia es igual, superior o inferior.

De forma expresa, hemos excluido de la anterior tanda de validaciones de hipótesis una que requiere una respuesta más extensa. Hemos dejado para el final la consideración de una hipótesis cuya constatación supone, quizá, **una de las principales aportaciones de este estudio**. El planteamiento de dicha hipótesis apuntaba hacia la existencia de ciertas regularidades de traducción o **tendencias** de conducta en los chistes traducidos.



*Tendencias de traducción del humor en textos audiovisuales*

Recogeremos a continuación las tendencias que hemos identificado en el desarrollo del análisis que recoge el Capítulo 6. Como se ha podido comprobar, hasta este momento no nos hemos decidido a formular tales tendencias, lo que responde a una forma de proceder que ha querido evitar partir de categorías apriorísticas a las que otorgar vigencia mediante un análisis, actuación que, según nos parece, podría ser tildada de prescriptivista. En su lugar, hemos optado por desarrollar las distintas reflexiones teóricas y por llevar a cabo la sección analítica para después, a partir de lo observado, enunciar las tendencias que hemos sido capaces de identificar. Dicha ejecución ha obedecido, igualmente, al hecho de que no ha sido nuestro objetivo partir de las normas propuestas por otros autores, si bien las hemos comentado por estar convencidos de su valor y por considerar que su alusión era obligatoria en un trabajo de estas características. Nuestro anhelo no ha consistido en llevar a cabo un análisis para después criticar las mencionadas propuestas, análisis que, por otra parte, podría haberse visto influido por dichas categorías anteriores, en el sentido de haber tratado que los resultados se adaptasen a ellas en lugar de que fueran los datos los que tuvieran prioridad y los que sugirieran las clasificaciones. En definitiva, **hemos querido derivar las tendencias a partir de nuestros hallazgos, y no a la inversa.**

Los datos que nuestro trabajo ofrece poseen una doble vertiente: por un lado, cuantitativa y, por otro, cualitativa. En el capítulo anterior hemos dejado buena muestra de los datos cuantitativos que nuestro análisis arroja. A modo de resumen, de los cuatro episodios que conforman el corpus, seleccionamos un total de 365 chistes, recogiendo esta cifra la totalidad de los chistes que fuimos capaces de detectar en la versión origen. Esta colección de chistes nos ha permitido observar que más de un tercio de los mismos (concretamente, 264) han conservado una carga humorística idéntica en ambas versiones (Grupo 1), mientras que 101 han experimentado algún tipo de cambio en la citada carga (Grupo 2). Por otra parte, en el seno de este segundo grupo se hacen también patentes algunos datos significativos, como el hecho de que prácticamente un 80% de los chistes que lo componen hayan sufrido una pérdida parcial de carga humorística en la versión meta, mientras que tan sólo un 6% la hayan perdido de forma total, un 9% presenten una combinación distinta de tipos pero con una misma carga

humorística (en cuanto a número de elementos distintos) y un 5% hayan experimentado un aumento de carga humorística.

Expresado en términos globales (es decir, considerando la totalidad de los chistes captados, 365) las cifras son las siguientes:

- Casi tres cuartas partes de los chistes (72,3%) no han mutado su carga humorística (ni en cantidad ni en variedad de elementos humorísticos) como consecuencia del proceso traductor. Ello implica que poco más de una cuarta parte (27,7%) sí que han experimentado algún tipo de permutación en la citada carga humorística.
- La carga humorística se ha visto mermada parcialmente en un 22,2% de los casos, mientras que la pérdida total de carga humorística está presente en únicamente un 1,7% de los chistes. En ambos casos, ello no ha de significar necesariamente que se pierda también el efecto humorístico, extremo para cuya comprobación sería preciso un estudio de recepción.

Tras el comentario de estos datos, pasemos a la enunciación de las **tendencias**:

1. En primer lugar, hay una clara tendencia a **mantener el humor** de los chistes, lo que se consigue, principalmente, mediante la **conservación** en la versión meta de los **mismos elementos** que lo componen en la versión origen o, de manera más marginal, sustituyéndolos por otros elementos humorísticos (**compensación**).
2. En aquellos casos en los que, por la razón que sea, se produce una merma de carga humorística, se observa una voluntad de **tratar de que la pérdida de carga humorística sea mínima** (en términos totales, según mostraba la Tabla 34, de los elementos presentes en la versión origen, sólo un 14,4% no se dan en la versión meta, porcentaje compuesto principalmente por elementos sobre la comunidad e instituciones, de sentido del humor de la comunidad y gráficos). Como prueba irrefutable de la validez de esta tendencia y de la anterior, baste

recordar el ínfimo porcentaje de chistes cuya carga humorística se pierde de manera total (1,7%)<sup>549</sup>.

3. Dicha lucha denodada contra la pérdida total de carga humorística denota la concepción de la **traducción del humor como prioridad** y constata la traducibilidad de los elementos humorísticos y culturales.
4. Con una indiscutible conexión con el deseo de conservar la comicidad, se observa que, pese a que la modalidad traductora dominante en la serie es el doblaje, no se duda en **recurrir a la subtitulación con objeto de mantener el humor**, tendencia que se hace evidente si valoramos los casos en los que el elemento gráfico está presente en la versión origen: de 49 casos, en 28 ocasiones (57,1%) se mantiene en la versión meta gracias al uso de un subtítulo, en 12 ocasiones (24,5%) permanece sin necesidad de subtítular puesto que el mensaje es aceptable por la audiencia meta sin necesidad de manipulación alguna y, por último, son 9 los casos (18,4%) en los que dicho elemento simplemente se evapora en la versión meta. Esta última circunstancia se produce, generalmente, porque no se ha subtulado el mensaje lingüístico que el citado elemento transportaba inicialmente, aunque también parece posible conjeturar que, en algún caso concreto, un subtítulo no se hubiera mostrado quizá demasiado eficaz, habida cuenta de la especificidad cultural de la información origen.
5. En lo que concierne a los tipos de chistes detectados según su volumen de carga humorística, es decir, simples y compuestos, nuestro estudio pone de manifiesto que, mientras que en la versión origen se dan 36 chistes simples y 329 compuestos, en la meta (teniendo en cuenta que 6 chistes – 2 simples y 4 compuestos – se pierden totalmente) el número de chistes simples asciende a 46 y el de compuestos a 313, cifras que no varían en exceso respecto a las de la versión origen. En ambos casos, pues, es posible apreciar que el humor de *Los Simpson* apuesta claramente por el humor compuesto (en términos de carga humorística). Observando la versión meta, resulta evidente que a su traducción subyace un deseo de **conservar ese mismo tipo de humor compuesto**.

---

<sup>549</sup> El valor porcentual de los casos en los que la versión meta de un chiste supera a la origen en número de elementos humorísticos no es lo suficientemente elevada como para traducirse en tendencia alguna, salvo que la tendencia fuera precisamente esa, es decir, no aumentar la comicidad de la versión meta de la serie.

6. Como ya se ha apuntado, hemos podido constatar una tendencia hacia el **uso de soluciones extranjerizantes**, regularidad que queda patente en el elevado número de referencias culturales e intertextuales propias de la comunidad origen que se mantienen en la versión meta, incluso si ello deriva en pérdidas ocasionales de cargas humorísticas.
7. Ello se traduce, a su vez, en una tendencia a **evitar el uso de elementos sobre la comunidad e instituciones y de sentido del humor de la comunidad específicos del sistema cultural meta**.

#### *Últimas valoraciones y otras perspectivas de futuro*

Como una nueva **perspectiva de futuro** se nos plantea la posibilidad de establecer contrastes para evaluar la **validez generalizadora** de estas tendencias. Por ejemplo, podría resultar revelador **comparar las soluciones** de la versión meta con las de una versión en otra lengua (peninsular, por ejemplo). De manera similar, nos parece que gozaría de un potencial esclarecedor semejante la **constatación** o no de estas tendencias en **un corpus inglés-español ampliado**, con objeto de corroborar la presencia reiterada de tendencias y poder así, tomadas todas las precauciones precisas, comenzar a hablar de **normas**.

Quisiéramos reiterar un matiz que nos parece crucial. A la hora de estimar el mantenimiento o la pérdida del humor, en todo momento nos hemos fundamentado en la noción de *carga humorística*, es decir, en la cantidad de elementos humorísticos distintos que un chiste presentaba. Esta es una consideración **cuantitativa** que nos aleja de cualquier observación sobre el modo en el que los distintos chistes se reciben por las distintas audiencias, postura que hemos adoptado de forma deliberada. La razón no es otra que el hecho de que en ningún momento hayamos concebido nuestro trabajo como un **estudio sobre recepción**. De hecho, entendemos que un trabajo de esa índole **completaría** nuestra labor. No ha sido nuestro cometido, pues, llevar a cabo una validación empírica del efecto humorístico en el receptor. Un estudio de tales características supone uno de los posibles siguientes pasos lógicos, y dibuja sin duda **un nuevo horizonte investigador**. Esta venidera perspectiva investigadora nos anima a formular algunas preguntas para las que esperamos hallar respuesta en nuestra actividad futura. Por ejemplo, aplazamos para próximos trabajos averiguar si la pérdida parcial de

carga humorística de un chiste implica necesariamente que éste provoque, desde la perspectiva de la recepción, un efecto humorístico menor. ¿Podría darse el caso de que un chiste meta, pese a presentar una carga menor en términos cuantitativos, provocara, en términos de recepción, un efecto humorístico mayor en su audiencia que el que provocó el chiste origen en la suya, o viceversa? ¿Existe, por tanto, una relación directa entre carga humorística (número de elementos distintos) y efecto (recepción) humorístico?

Al hilo de lo anterior, creemos poder justificar por qué hemos limitado el papel del receptor a la consideración de los procesos cognitivos que describen el modo en el que se procesa el humor y que determinan su éxito o fracaso (siempre dentro del marco de los postulados sobre la *relevancia* a los que nos hemos ceñido). Tratar de comprobar el efecto real que los diferentes chistes tienen en distintos telespectadores supondría un estudio sobre recepción que, como acabamos de explicar, dejamos abierto para trabajos posteriores.

Enlazando con la faceta más puramente discursiva de nuestro estudio, respecto a los elementos pragmáticos a los que hemos recurrido con objeto de desarrollar un análisis que arrojara algo de luz sobre el funcionamiento cognitivo del tipo de humor que ha acaparado nuestra atención y, a partir de las cifras que recoge la Tabla 35, podemos apreciar que existe una cierta **relación entre el juego pragmático** que subyace a los distintos chistes en su versión origen y el **modo** en el que éstos **crizan la barrera interlingüística e intercultural**. La **interpretación** de dicha relación nos parece, sin duda, una atrayente posibilidad de **investigación futura**. Todos los datos que la citada tabla reúne, en definitiva, contribuyen a dibujar un **retrato cognitivo** del modo en el que funciona el humor en la versión origen de *Los Simpson*. El alcance de nuestro trabajo no nos ha permitido ir más allá y someter al mismo tipo de análisis las versiones meta de los chistes, con el fin de comprobar qué elementos pragmáticos se activan y, en definitiva, cuál es la distribución de los distintos efectos cognitivos. De manera similar, nos parece que también posee potencial investigador **ampliar el alcance de los segmentos analizados**, es decir, dotar de miras más amplias al criterio de selección de chistes con el fin de examinar qué fenómenos cognitivos se producen en fragmentos textuales más extensos y cómo dichos sucesos pragmáticos interactúan entre sí (compensándose, complementándose, etc.). Estas son labores que, aunque ingentes, suponen un interesante interrogante, con vistas a aportar mayor claridad con respecto al

entendimiento del modo en el que los mecanismos cognitivos del humor se prestan a un proceso traductor.

Por otra parte, parece también interesante realizar un **estudio ampliado** de diversas temporadas para, partiendo de la idea de que el humor, como parte de la cultura, es dinámico, **observar si el paso del tiempo ha tenido algún efecto en el tipo de humor de la serie o en el modo en el que éste se ha tratado por los traductores**. Respecto a este particular, no habrá que perder de perspectiva el hecho de que la serie se escribe por **un equipo de guionistas variable**, con lo que es igualmente posible que, dentro de una tónica general, dicha alternancia pueda haber **influido** en la tipología del humor del programa.

Quisiéramos igualmente reiterar una idea que ya ha emergido con anterioridad, consistente en que nuestro estudio ofrece como resultado unas tendencias que han afectado al desarrollo de la labor por parte del equipo de traductores de *Los Simpson*. Nuestra intención ha sido siempre la de **observar y explicar** (y no prescribir) qué ocurre en la traducción del humor de la serie. Nuestra impresión (queremos ser precavidos) es que **estos resultados no necesariamente serán extrapolables a otras series**, pensamiento al que llegamos partiendo de la serie de consideraciones de índole funcionalista que hemos explicitado en el punto 5.3.2. Como decimos, pues, parte de nuestro objetivo fundamental ha consistido en la búsqueda de tendencias en la traducción audiovisual del humor en *Los Simpson*. **La posible presencia de tales regularidades** (o de otras adicionales) **en la traducción de otras series humorísticas** (animadas o no) es algo que, sin duda, se plantea como una **interesante vía de investigación futura**.

También en el marco de las tendencias, cabría **explorar el efecto que sobre éstas puede tener el hecho de que los distintos elementos humorísticos aparezcan solos o en diferentes combinaciones**. Dicho de otro modo, podría ser fructífero comprobar si la combinatoria arroja luz sobre si un elemento cae o se conserva según si va solo o acompañado, o bien con qué elementos va acompañado.

Como último apunte, somos conscientes de que nuestras conclusiones parten de **consideraciones cuantitativas**. Esta es una postura que ya hemos explicado y justificado, pero que, sin embargo, estimamos conveniente reiterar. **Desde el punto de vista de su traducción**, hemos tratado de aportar **una visión acerca de los**

**mecanismos cognitivos sobre los que el humor se articula**, y como tal esperamos que se entienda, como **una** visión.

Ponemos aquí el punto final a esta tesis, pero el punto y aparte a nuestras inquietudes investigadoras. En el horizonte, una labor clara, aunque ardua, y para la que, seguramente, será preciso caminar acompañados. Nos referimos a un estudio sobre recepción que permita cotejar hasta qué punto los resultados de nuestro estudio son extrapolables al modo empírico en que la audiencia, en definitiva, la que tiene la última palabra, reacciona.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABC [en línea], <www.abc.es>. [Consulta: 21 agosto 2000].
- ABRIC, J. C. (1984) “A theoretical and experimental approach to the study of social representations in a situation of interaction”, en FARR, R. M. y MOSCOVICI, S., *Social Representations*, Cambridge/París, Cambridge University Press y Editions de la Maison des Sciences de l’Homme.
- Academy of Television, Arts, and Sciences [en línea], <www.emmys.com>. [Consulta: 4 mayo 2004].
- Actualidad Simpson en España [en línea], <http://www.actualidadsimpson.com/articulos/ingresos.htm>, <http://www.actualidadsimpson.com/articulos/millones.htm>, <http://www.actualidadsimpson.com/informacion/universo.htm>, <http://simpsons.metropoli2000.net/informacion/doblaje.htm> y <http://simpsons.metropoli2000.net/informacion/historia.htm>. [Consulta: 5 mayo 2001, 5 mayo 2004].
- ACTV Serious Cartoons [en línea], <http://www.hatii.arts.gla.ac.uk/Mul.../9339641b/project/htmlp/simpson.htm>. [Consulta: 2 mayo 2001].
- AGAR, M. (1991) “The Biculture in Bilingual”, *Language in Society*, 20, pp. 167-181.
- AGOST, R. (1996) *La traducció audiovisual: el doblatge*, tesis doctoral presentada en el Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I.
- — — (1998) “Traducció i intertextualitat: el cas del doblatge”, en MESEGUER, LL. y VILLANUEVA, M. L. (eds.) *Intertextualitat i recepció*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 219-243.
- — — (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel.
- — — (2001) “Traducción, ideología y norma: entre la institución y el destinatario”, *Trans*, 5, pp. 127-142.
- AGOST, R. y CHAUME, F. (1996) “L’ensenyament de la traducció audiovisual”, en HURTADO, A. (ed.) *La enseñanza de la traducción*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 207-211.
- — — (eds.) (2001) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- AGOST, R., CHAUME, F. y HURTADO, A. (1999) “La traducción audiovisual”, en HURTADO, A. (dir.) *Enseñar a traducir*, Madrid, Edelsa, pp. 182-195.
- ALCOBA, S. (coord.) (1998) *La oralización*, Barcelona, Ariel.



- ALRED, G. y BYRAM, M. (2002) "Becoming an Intercultural Mediator: A Longitudinal Study of Residence Abroad", *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 23, 5, pp. 339-352.
- ÁLVAREZ, R. (ed.) (2002) *Cartografías de la Traducción: Del Post-estructuralismo al Multiculturalismo*, Salamanca, Almar.
- ÁLVAREZ, R. y VIDAL, M. C. A. (eds.) (1996) *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters.
- AMMANN, M. (1989a) "Landeskunde in der Translationsausbildung", *TextconText*, 4, pp. 90-105.
- — — (1989b [1990]) *Grundlagen der modernen Translationstheorie – Ein Leitfaden für Studierende*, Heidelberg, Institut für Übersetzen und Dolmetschen.
- ANDERSON, R. C. (1977) "The notion of schemata and the educational enterprise: General discussion of the conference", en ANDERSON, R. C. *et al.* (eds.) (1984) *Schooling and the acquisition of knowledge*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum.
- ANDERSON, R. C., SPIRO, R. J. y MONTAGUE, W. E. (eds.) (1984) *Schooling and the acquisition of knowledge*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum.
- ANTIA, B. (1996) "Situation audiovisuelle dans un pays multilingue: le Nigéria", en GAMBIER, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Paris, Septentrion, pp. 61-72.
- ARNTZ, R. y THOME, G. (eds.) (1990) *Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65 Geburtstag*, Tübinga, Gunter Narr.
- ASCHEID, A. (1997) "Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism", *The Velvet Light Trap*, 40, pp. 32-41.
- ASIMAKOULAS, D. (2002) "Subtitling Humour and the Humour of Subtitling", *CTIS Occasional Papers*, 2, pp. 71-84.
- ATTARDO, S. (1994) *Linguistic Theories of Humor*, Nueva York, Mouton de Gruyter.
- — — (2002) "Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)", *The Translator*, 8, 2, pp. 173-194.
- AUSTIN, J. (1962) *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press.
- ÁVILA, A. (1997a) *El doblaje*, Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen.
- — — (1997b) *La historia del doblaje*, Barcelona, CIMS.
- — — (1997c) *La censura en el doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS.

- BABCOCK, P. y THE MERRIAM-WEBSTER EDITORIAL STAFF (eds.) (1976) *Webster's Third New International Dictionary*, Springfield, G. & C. Merriam Company.
- Babel (1960) 6, 3, número especial sobre "Cinema et traduction".
- BACCOLINI, R., BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M. y GAVIOLI, L. (eds.) (1994) *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.
- BAKER, M. (1992) *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Londres, Routledge.
- – – (1993) "Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications", en BAKER, M. *et al.* (eds.) *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 233-250.
- – – (1996) "Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies?", en LAUER, A. *et al.* (eds.) *Übersetzungswissenschaft im Umbruch: Festschrift für Wolfram Wilss*, Tübingen, Gunter Narr, pp. 9-19.
- – – (ed.) (1998) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres/Nueva York, Routledge.
- – – (2002) "Pragmatic Aspects of Intercultural Contact and False Dichotomies in Translation Studies", en ÁLVAREZ, R. (ed.) *Cartografías de la Traducción: Del Post-estructuralismo al Multiculturalismo*, Salamanca, Almar, pp. 43-57.
- BAKER, M., FRANCIS, G. y TOGNINI-BONELLI, E. (eds.) (1993) *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam, John Benjamins.
- BALLARD, M. (ed.) (2000) *Oralité et Traduction*, Arras, Artois Presses Université.
- BALLESTER, A. R. (1995a) "The politics of dubbing. Spain: a case study", en JANSEN, P. (ed.) *Translation and the manipulation of discourse. Selected papers of the CERA research seminars in translation studies 1992-1993*, Lovaina, CETRA, pp. 125-132.
- – – (1995b) *La política del doblaje en España*, Valencia, Eutopías 2ª época, Documentos de Trabajo, vol. 94.
- – – (1999) *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años noventa)*, tesis doctoral presentada en la Facultad de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Granada.
- – – (2001) *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Granada, Comares.
- BANKS, J. A. (1979) *Teaching Strategies for Ethnic Studies*, Boston, Allyn and Bacon.

- BASSNETT, S. (1980 [1991]) *Translation Studies*, Londres, Methuen.
- – – (1997) “Moving across cultures: Translation as intercultural transfer”, en SANTAMARÍA, J. M. *et al.* (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción* 2, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- – – (1998) “The translation turn in Cultural Studies”, en BASSNETT, S. *et al.* (eds.) *Constructing Cultures, Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 123-140.
- BASSNETT, S y LEFEVERE, A. (eds.) (1990) *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter.
- – – (eds.) (1998) *Constructing Cultures, Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- BASSNETT, S y TRIVEDI, H. (eds.) (1999) *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, Londres/Nueva York, Pinter.
- BASTIN, G. L. (1990) *La notion d'adaptation en traduction*, tesis doctoral presentada en la École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs de la Université de la Sorbonne Nouvelle, París.
- BEAUGRANDE, R. DE y DRESSLER, W. (1981) *Introduction to Text Linguistics*, Londres, Longman.
- BEEBY, A., ENSINGER, D. y PRESAS, M. (eds.) (2000) *Investigating Translation: Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona 1998*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- BELL, R. T. (1991) *Translation and Translating: Theory and Practice*, Londres, Longman.
- BENGOECHEA, M. y SOLA, R. J. (eds.) (1997) *Intertextuality/Intertextualidad*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- BENNET, T. (1998) “Cultural Studies: A Reluctant Discipline”, en STRIPHAS, T. (ed.) *Cultural Studies*, 1, 4, Octubre 1998, número especial: “The Institutionalization of Cultural Studies”, pp. 528-545.
- BENSON, J. D. y GREAVES, W. S. (eds.) (1985) *Systemic Perspectives on Discourse. Vol. 1*, Norwood (New Jersey), Ablex Publishing Corporation.
- BERENGUER, L. (1997) *L'ensenyament de llengües estrangeres per a traductors. Didàctica de l'alemany*, tesis doctoral presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona.

- BERGSON, H. (1962) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- BEYLARD-OZEROFF, A., KRÁLOVÁ, J. y MOSER-MERCER, B. (eds.) (1998) *Translator's Strategies and Creativity*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- BIBILONI, G. (1997) *Llengua estàndard i variació lingüística*, Valencia, 3 y 4, col. Contextos.
- BIRCH, D. (1989) “‘Working Effects with Words’ – Whose Words? Stylistics and Reader Intertextuality”, en CARTER, R. y SIMPSON, P. (eds.) *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics*, Londres, Unwin Hyman, pp. 259-277.
- BLAKEMORE, D. (1992) *Understanding Utterances*, Massachusetts, Blackwell Publishers.
- BLUMLER, J. G., MCLEOD, J. M. y ROSENGREN, K. E. (eds.) (1992) *Comparatively Speaking: Communication and Culture Across Space and Time*, Londres, Sage.
- BOAS, F. (1911) *The Mind of Primitive Man*, Nueva York.
- BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M., HEISS, C., SOFFRITTI, M. y BERNARDINI, S. (eds.) (2000) *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bolonia, CLUEB.
- BOHANNAN, P. (1996 [1992]) *Para raros, nosotros*, LLINARES, M. (trad.), Madrid, Akal.
- — — (1995) *How culture works*, Nueva York, The Free Press/Simon & Schuster.
- BOURDIEU, P. (1992 [1991]) *Language and symbolic power*, THOMPSON, J. B. (ed.), RAYMOND, G. y ADAMSON, M. (trads.), Cambridge, Polity Press.
- BOURDIEU, P. y PASSERON, J-C. (1977) “Foundations of a Theory of Symbolic Violence”, *Reproduction in Education, Society and Culture*, Londres, Sage.
- BOVINELLI, B. y GALLINI, S. (1994) “La traduzione dei riferimenti culturali nel doppiaggio cinematografico”, en BACCOLINI, R. *et al.* (eds.) *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bolonia, CLUEB, pp. 89-98.
- BRAVO, J.M. (1993) *La literatura en lengua inglesa y el cine*, Valladolid, ICE de la Universidad de Valladolid.
- BRAVO, J. M. y FERNÁNDEZ NISTAL, P. (eds.) (1996) *A Spectrum of Translation Studies*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- BREAKWELL, G. M. y CANTER, D. V. (eds.) (1993) *Empirical Approaches to Social Representations*, Oxford, Clarendon Press.

- BRETTAUER, P. (1987) “Der Übersetzer als Kulturexperte”, *TextconText*, 2, pp. 216-226.
- BRISLIN, R. W. (1986) *Cross-Cultural Encounters. Face-to-Face Interaction*, Nueva York, Pergamon Press.
- BRITTO, P. (1999) “Tradução e criação”, *Cadernos de Tradução*, IV, pp. 239-261.
- BROECK, R. VAN DEN (1980) “Toward a Text-Type-Oriented Theory of Translation”, Poulsen and Wilss, pp. 82-96.
- BROWER, R. (ed.) (1959) *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press.
- BROWN, G. y YULE, G. (1983) *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROWNLIE, S. (1999) “Investigating Norms”, en VANDAELE, J. (ed.) *Translation and the (Re)location of Meaning, Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994-1996*, Lovaina, Universidad Católica de Lovaina, pp. 7-21.
- BUSSI, E. y SALMON, L. (eds.) (1996) *Letteratura e Cinema: La trasposizione*, Bolonia, CLUEB.
- CAILLE, P. (1960) “Cinéma et Traduction: Le traducteur devant l'écran”, *Babel*, 6, 3, pp. 103-109.
- CALZADA PÉREZ, M. (ed.) (2003) *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome.
- CAMPOS, M. A. (1992) “Las dificultades de traducir el humor: Astérix le Gaulois- Asterix the Gaul-Astérix el Galo”, *Babel-Afial*, 1, pp. 103-123.
- CARAMÉS, J. L., ESCOBEDO, C. y BUENO, J. L. (eds.) (2000) *El Cine: otra dimensión del discurso artístico*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- CARBAUGH, D. (ed.) (1990) *Cultural communication and intercultural contact*, Hillsdale, Erlbaum.
- CARBONELL, O. (1997) *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, col. Escuela de Traductores de Toledo, 2.
- – – (1999) *Traducción y cultura: de la ideología al texto*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

- CARIÑO, G. (1996) “La traducción para doblaje cinematográfico”, en EDO, M. (ed.) *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció*, abril 1992, vol. I, Bellaterra, UAB, pp. 319-324.
- CARRUTHERS, P. y BOUCHER, J. (eds.) (1998) *Language and Thought: Interdisciplinary Themes*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARSTON, R. y UCHIDA, S. (1998) *Relevance Theory*, John Benjamins.
- CARTER, R. y SIMPSON, P. (eds.) (1989) *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics*, Londres, Unwin Hyman.
- CARY, E. (1960) “La traduction totale”, *Babel*, 4, 3, pp. 110-115.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991) *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- CASTELLS, M. (1998) *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, vol. 2, *El poder de la identidad*, Madrid, Alianza.
- CASTRO, X. (1997) “Breve nota sobre el papel del traductor”, en MORILLAS, E. y ARIAS, J.P. (eds.) *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España, pp. 419-422.
- — — (2001a) “El traductor de películas”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, pp. 267-298.
- — — (2001b) “Cuestiones sobre la norma culta y los criterios de calidad para la traducción de doblaje y de subtitulación en España”, en AGOST R. y CHAUME, F. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 135-140.
- — — (2001c) “Reflexiones de un traductor audiovisual”, en SANDERSON, J. (ed.) *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*, Alacant, Publicacions de la Universitat d’Alacant, pp. 38-44.
- CASTRO PANIAGUA, F. (2000) *English-Spanish Translation, Through a Cross-Cultural Interpretation Approach*, Nueva York, University Press of America.
- CATEORA, PH. R. y GRAHAM, J. L. (1999) *International Marketing*, Madrid, Irwin McGraw-Hill.
- CATFORD (1970 [1965]) *Una teoría lingüística de la traducción: ensayo de lingüística aplicada*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- CATTRYSSE, R. (1992a) “Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals”, *Target*, 4, 1, pp. 53-70.
- — — (1992b) *Pour une théorie de l’adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang.

- — — (1994) “The study of film adaptation: a state of the art and some ‘new’ functional proposals”, en EGUÍLUZ, F. *et al.* (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 37-55.
- — — (1996) “Descriptive and normative norms in film adaptation: the Hays Office and the American film noir”, *Cinémas*, 6, 2-3, pp. 167-188.
- CHAPMAN, A. J. y FOOT, H. C. (eds.) (1976) *Humour and Laughter: Theory, Research, and Applications*, Nueva York, Wiley.
- CHAUME, F. (1994) “El canal de comunicación en la traducción audiovisual”, en EGUÍLUZ, F. *et al.* (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 139-147.
- — — (1996) “El mode del discurs als llenguatges audiovisuals. Problemes en llengües en procés de normalització. El cas del valencià”, en EDO, M. (ed.) *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció*, Barcelona, UAB, pp. 381-391.
- — — (1997) “Translating non-verbal information in dubbing”, en POYATOS, F. (ed.) *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 315-326.
- — — (1998) “Textual constraints and the translator’s creativity in dubbing”, en BEYLARD-OZEROFF, A. *et al.* (eds.) *Translator’s Strategies and Creativity*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 15-22.
- — — (1999) “La traducción audiovisual: docencia e investigación”, *Perspectives: Studies in Translatology*, 7, 2, pp. 209-219.
- — — (2000a) “Aspectos profesionales de la traducción audiovisual”, en KELLY, D. (ed.) *La profesión del traductor*, Granada, Comares, pp. 47-83.
- — — (2000b) *La traducción audiovisual: Estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*, tesis doctoral presentada en la Facultat de Ciències Humanes i Socials de la Universitat Jaume I.
- — — (2000c) “Vínculos de cohesión entre la narración verbal y la narración visual en la traducción de textos audiovisuales”, en LORENZO, L. y PEREIRA, A. M. (eds.) *La traducción subordinada (I): el doblaje*, Vigo, Publicacions da Universidade de Vigo.
- — — (2001a) “La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”, en AGOST, R. y CHAUME, F. (eds.) *La traducción en los medios*

- audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 77-88.
- (2001b) “Els codis de significació no verbal en el cinema: la incidència del codi de mobilitat en les operacions de traducció”, *Caplletra*, 30, pp. 71-92.
- (2001c) “Un modelo de análisis de los textos audiovisuales desde el punto de vista de la traducción”, en PAJARES, E. *et al.* (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción 3*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 389-397.
- (2003a) “El ajuste en la traducción para el doblaje”, en GARCÍA PEINADO, M. A. y ORTEGA ARJONILLA, E. (eds.) *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, vol. 2, Granada, Atrio, pp. 235-252.
- (2003b) *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic, Eumo.
- (2004) *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- CHAVES, M<sup>a</sup>. J. (1996) *La traducción cinematográfica: el doblaje*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Sevilla.
- (2000) *La traducción cinematográfica. El doblaje*, Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- CHESTERMAN, A. (ed.) (1989) *Readings in Translation*, Helsinki, Oy Finn Lectura Ab.
- (1993) “From ‘Is’ to ‘Ought’: Laws, Norms and Strategies in Translation Studies”, *Target*, 5, 1, pp. 1-20.
- (1997) *Memos of Translation*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- CHESTERMAN, A. y WAGNER, E. (2002) *Can Theory Help Translators? A Dialogue Between the Ivory Tower and the Wordface*, Manchester, St. Jerome.
- CHESTERMAN, A., GALLARDO, N. y GAMBIER, Y. (eds.) (2000) *Translation in Context: Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- CHIARO, D. (1992) *The Language of Jokes: Analyzing Verbal Play*, Londres/Nueva York, Routledge.
- (1996a) “The Translation Game/La moglie del soldato dubbing Neil Jordan”, en HEISS, C. y BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M. (eds.) *La traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bolonia, CLUEB, pp. 131-138.
- (1996b) “Second Star on the right and straight on till Hollywood: Peter Pan revisited”, en BUSSI, E. y SALMON, L. (eds.) *Letteratura e Cinema: La trasposizione*, Bolonia, CLUEB.



- — — (2000) “‘Servizio completo’? On the (Un)translatability of Puns on Screen”, en BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M. *et al.* (eds.) *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, pp. 27-42.
- — — (2003) “The Implications of the Quality of Translated Verbally Expressed Humour and the success of big screen comedy”, *Antares*, VI, edición especial, pp. 14-20.
- CHILDERS, J. y HENTZI, G. (eds.) (1995) *The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism*, Nueva York, Columbia University Press.
- CHILE, D. (1999) “The Sitcom Revisited: The Translation of Humor in a Polysemiotic Text”, *Cadernos de Tradução*, IV, pp. 167-204.
- CHION, M. (1985) *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra.
- CHOMSKY, N. (1965) *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- CLYNE, M. (1994) *Intercultural-communication at work. Cultural values in discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COLE, P. (ed.) (1981) *Radical Pragmatics*, Nueva York, Academic.
- COLE, P. y MORGAN, J. P. (eds.) (1975) *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, Academic Press.
- COMISSIÓ DE NORMALITZACIÓ LINGÜÍSTICA DE TELEVISIÓ DE CATALUNYA (1997) *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*, Barcelona, Edicions 62.
- CORNUT-GENTILE, CH. (1999a) “Cultural Studies in the Spanish University: Its place, its problems”, en CORNUT-GENTILE, CH. (ed.) *Culture & Power. Cultural Confrontations*, Zaragoza, Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Zaragoza, pp. 5-14.
- — — (ed.) (1999b) *Culture & Power. Cultural Confrontations*, Zaragoza, Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Zaragoza.
- CULIOLI, A. (1987) “Un point de vue énonciatif sur la traduction”, *Le Français dans le monde*, nº especial “Retour à la traduction”, pp. 4-10.
- CULLER, J. (1997) *Literary theory. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- DANAN, M. (1991) “Dubbing as an expression of nationalism”, *Meta*, 36, 4, pp. 606-614.

- – – (1996) “À la recherche d’une stratégie internationale: Hollywood et le marché français des années trente”, en GAMBIER, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 109-130.
- DAVIDSON, J. (1984) “Dubbing – the Invisible Industry”, *Das Beste aus Reader’s Digest*, 9.
- DAVIS, S. (ed.) (1991) *Pragmatics: a Reader*, Oxford, Oxford University Press.
- DELABASTITA, D. (1989) “Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics”, *Babel*, 35, 4, pp. 193-218.
- – – (1990) “Translation and the Mass Media”, en BASSNETT, S. y LEFEVERE, A. (eds.) *Translation, History and Culture*, Londres/Nueva York, Pinter, pp. 97-109.
- – – (1996) “Introduction”, en DELABASTITA, D. (ed.) *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, Manchester, St. Jerome, 2, pp. 127-139.
- – – (ed.) (1997) *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester, St. Jerome.
- – – (2002) “A Great Feast of Languages: Shakespeare’s Multilingual Comedy in *King Henry V* and the Translator”, *The Translator*, 8, 2, pp. 303-340.
- DELESSE, C. (2000) “Les dialogues de BD: une traduction de l’oral?”, en BALLARD, M. (ed.) *Oralité et Traduction*, Arras, Artois Presses Université, pp. 321-340.
- DELISLE, J. (1980) *L’analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Editions de l’Université d’Ottawa.
- DESBLACHE, L. (ed.) (2001) *Aspects of Specialised Translation*, París, La Maison du Dictionnaire.
- D’HAEN, TH., GRÜBEL, R. y LETHEN, H. (eds.) (1989) *Conventions and Innovation in Literature*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- DÍAZ CINTAS, J. (1997) *El subtulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción (Misterioso asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993)*, tesis doctoral presentada en el Departament de Filologia Anglesa i Alemanya de la Universitat de València.
- – – (2001a) *La traducción audiovisual. El subtulado*, Salamanca, Almar.
- – – (2001b) “The Value of the Semiotic Dimension in the Subtitling of Humour”, en DESBLACHE, L. (ed.) *Aspects of Specialised Translation*, París, La Maison du Dictionnaire, pp. 181-191.

- – – (2001c) “Sex, (Sub) Titles and Videotapes”, en LORENZO, L. *et al.* (eds.) *Traducción subordinada (II): El subtulado*, Vigo, Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 47-67.
- – – (2001d) “Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas”, en PAJARES, E. *et al.* (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción 3*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 119-130.
- – – (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*, Barcelona, Ariel.
- – – (en prensa) “Teoría y traducción audiovisual”, en ZABALBEASCOA, P. *et al.* (eds.) *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*, Granada, Comares.
- DÍAZ PÉREZ, F. J. (1999) “Translating Wordplay: Lewis Carroll in Galician and Spanish”, en VANDAELE, J. (ed.) *Translation and the (Re)location of Meaning, Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994-1996*, Lovaina, Universidad Católica de Lovaina, pp. 357-373.
- DI CONCILIO, E. y STELLA, L. (2000) “Sol sul mio cadavere: Morto un testo se ne fa un altro”, en BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M. *et al.* (eds.) *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bolonia, CLUEB, pp. 227-242.
- DI LUZIO, A., GÜNTNER, S. y ORLETTI, F. (eds.) (2000) *Culture in communication. Analyses of intercultural situations*, Amsterdam, John Benjamins.
- DIRIKER, E. (1999) “Problematizing the Discourse on Interpreting – A Question for Norms in Simultaneous Interpreting”, *TextconText*, 13, 2, pp. 73-90.
- DOLLERUP, C. y LINDEGAARD, A. (eds.) (1994) *Teaching Translation and Interpreting: Insights, aims, visions*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- DREW, P. y HERITAGE, J. (eds.) (1992) *Talk at work*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DRIES, J. (1995) “Le transfert linguistique, bataille industrielle et culturelle”, *Communication et langues*, 104, 2º trimestre, pp. 104-113.
- – – (1996) “Circulation des programmes télévisés et des films en Europe”, en GAMBIER, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 15-32.
- DU-NOUR, M. (1995) “Retranslation of Children’s Books as Evidence of Changes of Norms”, *Target*, 7, 2, pp. 327-346.

- DURANTI, A. y GOODWIN, C. (eds.) (1992) *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DURO, M. (coord.) (2001) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra.
- EAGLETON, T. (2000) *The Idea of Culture*, Oxford, Blackwell.
- EDO, M. (ed.) (1996) *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció*, abril 1992, vol. I, Bellaterra, UAB.
- EGGINS, S. (1994) *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*, Londres, Pinter.
- EGUÍLUZ, F., MERINO, R., OLSEN, V., PAJARES, E. y SANTAMARÍA, J. M. (eds.) (1994) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- El Mundo [en línea], <[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)>. [Consulta: 4 diciembre 2003].
- ESCANDELL, M. V. (1996) *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- ESPASA, E. (2001) *La traducció dalt de l'escenari*, Vic, Eumo.
- ETXEBARRIA, I. (1994) “Doblaje y subtitulación en Euskal Telebista”, en EGUÍLUZ, F. *et al.* (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 191-197.
- Eurofiction España [en línea], <<http://blues.uab.es/~scampus/masters/masters1/web/report02.htm>>. [Consulta: 13 mayo 2004].
- EVEN-ZOHAR, I. (1978) “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, en HOLMES, J. S. *et al.* (eds.) *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, Lovaina, Acco, pp. 117-127.
- — — (1990) “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, 11, 1, pp. 9-94.
- EVEN-ZOHAR, I. y TOURY, G. (eds.) (1981) “Translation Theory and Intercultural Relations: Introduction”, *Poetics Today*, 2, 4, pp. v-xi.
- FAIRCLOUGH, N. (1989) *Language and Power*, Londres/Nueva York, Longman.
- Familia Simpson [en línea], <<http://www.familiasimpson.com/tele/estmayo03.htm>>. [Consulta: 5 mayo 2004].
- FARR, R. M. y MOSCOVICI, S. (1984) *Social Representations*, Cambridge/París, Cambridge University Press y Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- — — (2003) “The Manipulation of Language and Culture in Film Translation”, en CALZADA PÉREZ, M. (ed.) *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, pp. 145-163.

- FAWCETT, P. (1996) "Translating Film", en HARRIS, G. T. (ed.) *On Translating French Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, pp. 65-88.
- – – (2003) "The Manipulation of Language and Culture in Film Translation", en CALZADA PÉREZ M. (ed.) *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, pp. 145-163.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, O. (1999) "La traducción cultural en antropología", *Livius*, 14, pp. 41-48.
- FERRARO, G. P. (1997) *The Cultural Dimension of International Business*, Nueva York, Prentice Hall.
- FLORIN, S. (1993) "Realia in translation", en ZLATEVA, P. (ed.) *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, Londres, Routledge, pp. 122-128.
- FODOR, I. (1976) *Film Dubbing – Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburgo, Helmut Buske.
- FOKKEMA, D. (1989) "The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research", en D'HAEN, TH. *et al.* (eds.) *Conventions and Innovation in Literature*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 1-16.
- FOWLER, R. (1986) *Linguistic Criticism*, Oxford, Oxford University Press.
- FREDERICK, H. (1993) *Global communication and international relations*, Belmont, Wadsworth.
- FRANCO, J. (1996) "Culture Specific Items in Translation", en ÁLVAREZ, R. y VIDAL, M. C. A. (eds.) *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 52-78.
- – – (1998a) "La traducción por defecto de los nombres propios (inglés-español): una nueva propuesta basada en el análisis de la realidad", *Sendebarr*, 8, 9, pp. 32-54.
- – – (1998b) "La traducción como actividad dinámica e histórica: El ejemplo de los nombre propios", en VALERO, C. y CRUZ, I. DE LA (eds.) *Nuevas tendencias y aplicaciones de la traducción*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 195-201.
- – – (2000) *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*, Salamanca, Almar.
- FREEMAN, D. C. (ed.) (1970) *Linguistics and Literary Style*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston.

- FUENTES, A. (1998) “La traducción de los títulos de películas y series de televisión”, *Sendebarr*, 8, 9, pp. 105-114.
- – – (2000) *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los hermanos Marx*, tesis doctoral presentada en la Facultad de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Granada.
- – – (2001a) “Aspectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España”, *Trans*, 5, pp. 143-152.
- – – (2001b) “Estudio empírico sobre la recepción del humor audiovisual”, en LORENZO, L. y PEREIRA, A. M. (eds.) *Traducción subordinada (II): El subtitulado*, Vigo, Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 69-84.
- GADDIS ROSE, M. (ed.) (1981) *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of Nueva York Press.
- GAMBIER, Y. (1994) “Audiovisual communication: Typological detour”, en DOLLERUP, C. y LINDEGAARD, A. (eds.) *Teaching Translation and Interpreting: Insights, aims, visions*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 275-283.
- – – (ed.) (1995) *Audiovisual Communication and Language Transfers* (International Forum, Estrasburgo, 22-24 de junio de 1995), número especial de *Translatio (FIT Newsletter)*, 14, 3-4.
- – – (ed.) (1996) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- – – (1997) “Communication audiovisuelle et traduction: perspectives et enjeux”, *Parallèles*, 19, pp. 79-86.
- – – (1998) *Translating for the Media*, Turku, University of Turku.
- – – (2000) “Comunicación audiovisual y traducción: Perspectivas y contribuciones”, en LORENZO, L. y PEREIRA, A. M. (eds.) *Traducción subordinada (I): El doblaje*, Vigo, Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 91-101.
- GAMBIER, Y. y SUOMELA-SALMI, E. (1994) “Subtitling: A Type of Transfer”, en EGUÍLUZ, F. et al. (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 243-252.
- GARCÍA DE TORO, A. C. (2002) *La traducció entre català i castellà. Estudi Descriptiu*, tesis doctoral presentada en la Facultat de Ciències Humanes i Socials de la Universitat Jaume I.

- GARCÍA PEINADO, M. A. y ORTEGA ARJONILLA, E. (eds.) (2003) *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, vol. 2, Granada, Atrio.
- GATTA, F. (2000) “La lingua della serie televisiva italiana fra stereotipo e realtà”, en BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M. et al. (eds.) *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, pp. 85-107.
- GILLIES, E. (1997) “¿El humor es traducible?”, *Alba de América: Revista Literaria*, 15, pp. 352-359.
- GLYNN, K. (1996) “Bartmania: The Social Reception of an Unruly Image”, *Camera Obscura: A Journal of Feminism, Culture, and Media Studies*, 38, pp. 61-90.
- GODARD, J-L. (1985) *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt.
- GÖHRING, H. (1978) “Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen – und Landeskundeunterricht durch einen integrierten fremdverhaltensunterricht”, en HARTIG, M. (ed.) *Soziolinguistik, Psycholinguistik. Kongressberichte der 8. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik*, vol. 4, Stuttgart, Hochschulverlag, pp. 9-14.
- GOLDSTEIN, J. H., EYSENCK, H. J. y MCGHEE, P. E. (eds.) (1972) *The Psychology of Humor*, Nueva York, Academic.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989) *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal.
- GOODENOUGH, W. H. (1964) “Cultural Anthropology and Linguistics”, en HYMES, D. (ed.) *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology*, Nueva York, Harper & Row, pp. 36-40.
- GORIS, O. (1991) “À la recherche de normes pour le doublage. État de la question et propositions pour une analyse descriptive”, tesina presentada en la Universidad Católica de Lovaina.
- – – (1993) “The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation”, *Target*, 55, 2, pp. 169-190.
- GOTTLIEB, H. (1994) “Subtitling: People Translating People”, en DOLLERUP, C. y LINDEGAARD, A. (eds.) *Teaching Translation and Interpreting: Insights, aims, visions*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 261-274.
- – – (1997a) *Subtitles, Translation and Idioms*, 2 vol., Copenhagen, Center for Translation Studies and Lexicography, Department of English, University of Copenhagen.

- – – (1997b) “*You Got the Picture? On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay*”, en DELABASTITA, D. (ed.) *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester, St. Jerome, pp. 207-232.
- – – (1998) “Subtitling”, en BAKER, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres/Nueva York, Routledge, pp. 244-248.
- – – (2001) “In video veritas: Are Danish voices less American than Danish subtitles?”, en AGOST, R. y CHAUME, F. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 193-220.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1982 [1979]) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, BALLÓN, R. y CAMPODÓNICO, H. (trads.), Madrid, Gredos.
- GRICE, H. P. (1975) “Logic and Conversation”, en COLE, P. y MORGAN, J. P. (eds.) *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, Academic Press.
- – – (1989) *Studies in the Ways of Words*, Cambridge, Harvard U.P.
- GROENING, M. y RICHMOND, R. (1999) *Guía completa de Los Simpson*, Barcelona, Ediciones B, S.A.
- GRUPO CRIT (eds.) (2003) *Claves para la comunicación intercultural. Análisis de interacciones comunicativas con inmigrantes*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I.
- GUDYKUNST, W. B. y TING-TOONEY, S. (1988) *Culture and Interpersonal Communication*, Londres, Sage.
- GUMPERZ, J. (1982) “Interethnic communication”, *Discourse strategies*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 172-186.
- – – (1992a) “Interviewing in intercultural situations”, en DREW, P. y HERITAGE, J. (eds.) *Talk at work*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 302-327.
- – – (1992b) “Contextualization and understanding”, en DURANTI, A. y GOODWIN, C. (eds.) *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 229-252.
- – – (2000) “Contextualization and ideology in intercultural communication”, en DI LUZIO, A., et al. (eds.) *Culture in communication. Analyses of intercultural situations*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 35-53.



- GÜNTNER, S. y LUCKMANN, TH. (2000) "Asymmetries of Knowledge in Intercultural Communication. The Relevance of Cultural Repertoires of Communicative Genres", *Arbeitspapiere des Fachbereichs Sprachwissenschaft*, 72.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. (1999) *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)*, tesis doctoral presentada en la Universidad de León.
- — — (2000) "Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal", en RABADÁN, R. (coord.) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*, León, Publicaciones de la Universidad de León, pp. 23-60.
- GUTT, E. A. (1991) *Translation and Relevance*, Oxford, Blackwell.
- HABERMAS, J. (1984) *The theory of communicative action, Vol. 1: Reason and the rationalisation of society*, Londres, Heineman.
- HALL, E. (1981) *Beyond Culture*, Nueva York, Anchor Books/Doubleday.
- HALLIDAY, M. A. K. (1970) "Descriptive linguistics in literary studies", en FREEMAN, D. C. (ed.) *Linguistics and Literary Style*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, pp. 57-72.
- — — (1978) *Language as Social Semiotic*, Londres, Edward Arnold.
- HALLIDAY, M. A. K. y HASAN, R. (1985) *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Oxford, Oxford University Press.
- HAMELINK, C. J. (1994) "Communication Research and the New International Information Order: An Essay on a Delicate Alliance", en HAMELINK, C. J. y LINNÉ, O. (eds.) *Mass Communication Research: On Problems and Policies. The Art of Asking the Right Questions*, Norwood/New Jersey, Ablex, pp. 385-398.
- HAMELINK, C. J. y LINNÉ, O. (eds.) (1994) *Mass Communication Research: On Problems and Policies. The Art of Asking the Right Questions*, Norwood/New Jersey, Ablex.
- HARRIS, G. T. (ed.) (1996) *On Translating French Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi.
- HARRIS, S. (1995) "Pragmatics and power", *Journal of Pragmatics*, 23, pp. 117-135.
- HART, M. (1994) "Subtítulos o doblaje: ¿cuál cumple mejor con el trasvase cultural?", en EGUÍLUZ, F. et al. (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine y Traducción*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 261-268.

- HARTIG, M. (ed.) (1978) *Soziolinguistik, Psycholinguistik. Kongressberichte der 8. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik*, vol. 4, Stuttgart, Hochschulverlag.
- HATIM, B. y MASON, I. (1990) *Discourse and the Translator*, Londres, Longman.
- — — (1997) *The Translator as Communicator*, Londres/Nueva York, Routledge.
- HEBEL, U. J. (1991) “Towards a Descriptive Poetics of *Allusion*”, en PLETT, H. F. (ed.) *Intertextuality*, Berlín, de Gruyter, pp. 135-164.
- HEISS, C. y BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M. (eds.) (1996) *La traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLUEB.
- HENRY, M. (1994) “The Triumph of Popular Culture: Situation Comedy, Postmodernism and *The Simpsons*”, *Studies in Popular Culture*, 1, pp. 85-99.
- HERBST, T. (1994) *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien (Englisch / Deutsch)*, Habilitation, University of Augsburg.
- HERMANS, TH. (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Londres/Sydney, Croom Helm.
- — — (1991) “Translation Norms and Correct Translations”, en LEUVEN-ZWART, K. M. VAN y NAAIKENS, T. (eds.) *Translation Studies: The State of the Art*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, pp. 155-169.
- — — (1993) “On Modelling Translation. Models, Norms and the Field of Translation”, *Livius*, 4, pp. 69-88.
- — — (1995) “Revisiting the Classics. Toury’s Empiricism Version One”, *The Translator*, 1, 2, pp. 215-223.
- — — (1996) “Norms and the Determination of Translation”, en ÁLVAREZ, R. y VIDAL, C. A. (eds.) *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 25-51.
- — — (1999) *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.
- — — (ed.) (2002) *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II, Historical and Ideological Issues*, Manchester, St. Jerome.
- HERRERO, L. (2000) “Sobre la traducibilidad de los marcadores culturales”, en CHESTERMAN, A. et al. (eds.) *Translation in Context: Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 307-316.

- HERSKOVITS, M. (1952) *Man and His Works*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- HERVEY, S., HIGGINS, I. y HAYWOOD, L. (1995) *Thinking Spanish Translation. A Course in Translation Method: Spanish to English*, Londres, Routledge.
- HESSE-QUACK, O. (1969) *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*, Neue Beiträge zur Film – und Fernsehforschung, 12, Munich/Basel, Ernst Reinhardt.
- HEWSON, L. y MARTIN, J. (1991) *Redefining Translation. The Variational Approach*, Londres, Routledge.
- HICKEY, L. (1996) *Aproximación pragmalingüística a la traducción del humor*, Conferencia en la Facultad de Traducción e Interpretación de Granada.
- HOCHÉL, B. (1986) “Communicative aspects of translation for TV”, *Nouvelles de la FIT*, 5, 3, pp. 151-157.
- HOLMES, J. S. (1970) “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form”, en HOLMES, J. S. y POPOVIČ, A. (eds.) *The Nature of Translation*, La Haya, Mouton, pp. 91-105.
- – – (1972) *The Name and Nature of Translation Studies*, Amsterdam, Translation Studies Section, Department of General Literary Studies.
- – – (1978) “Describing Literary Translations: Models and Methods”, en HOLMES, J. S. et al. (ed.) *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, Lovaina, Acco, pp. 69-82.
- HOLMES, J. S. y POPOVIČ, A. (eds.) (1970) *The Nature of Translation*, La Haya, Mouton.
- HOLMES, J. S., LAMBERT, J. y BROECK VAN DEN, R. (eds.) (1978) *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, Lovaina, Acco.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, J. (1984) *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- – – (1985) “Interkulturelle Kommunikation und Translation”, en REHBEIN, J. (ed.) *Interkulturelle Kommunikation*, Tübinga, Gunter Narr.
- HOFSTEDE, G. (1980) *Culture’s consequences. International differences in work-related values*, Newbury Park/Londres/Nueva Delhi, Sage.
- HOUSE, J. (1981) *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübinga, Gunter Narr.
- HSU, F. K. et al. (1972) *Psychological Anthropology*, Cambridge/Massachusetts, Schenkman Publishing Company.

- HURTADO, A. (1990) *La notion de fidélité en traduction*, col. “Traductologie”, 5, París, Didier, Érudition.
- — — (1994) “Perspectivas de los Estudios sobre la Traducción”, en HURTADO, A. (ed.) *Estudis sobre la Traducció*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 25-41.
- — — (1994-95) “Modalidades y tipos de traducción”, *Vasos comunicantes*, 4, pp. 19-27 (invierno 1994-95); *Vasos comunicantes*, 5, pp. 72-75 (otoño 1995), Madrid, Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE.
- — — (1996a) “Pasado, presente y futuro de los Estudios sobre la Traducción”, *Sendebarr*, 6, pp. 73-94.
- — — (1996b) “La traduction: classification et éléments d’analyse”, *Meta*, 41, 3, pp. 366-377.
- — — (1996c) “La cuestión del método traductor. Método, estrategia y técnica de traducción”, *Sendebarr*, 7, pp. 39-57.
- — — (ed.) (1996d) *La enseñanza de la traducción*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- — — (1997) “La Traductología. Lingüística y Traductología”, *Trans*, 1, Málaga, Universidad de Málaga.
- — — (1999) “Objetivos de aprendizaje y metodología en la formación de traductores e intérpretes”, en HURTADO, A. (dir.) *Enseñar a Traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes. Teoría y fichas prácticas*, Madrid, Edelsa.
- — — (2001) *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.
- HYMES, D. (ed.) (1964) *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology*, Nueva York, Harper & Row.
- — — (1980) “What is Ethnography?”, *Language in Education*, Washington D.C., Center for Applied Linguistics.
- IGLESIAS, E. (1998) “Cultura y traducción: El traductor bicultural”, en VALERO, C. y CRUZ, I. DE LA (eds.) *Nuevas tendencias y aplicaciones de la traducción*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 125-134.
- INGO, R., KARIHALME, O., LAURÉN, CH., NIKULA, H. y TIUSANEN, J. (eds.) (1999) *VAKKI Symposium XIX (LSP and Translation Theory)*, 13-14 febrero, Vaasa, University of Vaasa.

- IVARSSON, J. (1992) *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*, Estocolmo, Transedit.
- IVARSSON, J. y CARROLL, M. (1998) *Subtitling*, Simrishamn, Transedit.
- IZARD, N. (1992) *La traducció cinematogràfica*, Barcelona, Publicacions de la Generalitat de Catalunya.
- JAKOBSON, R. (1959) "On Linguistic Aspects of Translation", en BROWER, R. (ed.) *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 232-239.
- — — (1960) "Closing statement: linguistics and poetics", en SEBEOK, T. (ed.) *Style and Language*, Cambridge/Massachusetts, MIT Press, pp. 350-377.
- — — (1984) *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel.
- JANDT, F. (1998) *Intercultural Communication*, Thousand Oaks, Sage.
- JENKS, CH. (1993) *Culture*, Londres/Nueva York, Routledge.
- JOHNSON-LAIRD, PH. (1993 [1998]) *The Computer and the Mind: An Introduction to Cognitive Science*, Londres, Fontana.
- Joke-City [en línea], <<http://www.joke-city.com/lawyr.htm>>. [Consulta: 11 noviembre 1999].
- KARAMITROGLOU, F. (1998) "A proposed set of subtitling standards in Europe", *Translation Journal*, 2, 2.
- — — (2000) *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*, Amsterdam, Rodopi (St. Jerome).
- — — (2001) "The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece: Norms in Action", *Target*, 13, 2, pp. 305-315.
- KASPER, G. y BLUM-KULKA, S. (eds.) (1993) *Interlanguage pragmatics*, Oxford, Oxford University Press.
- KATAN, D. (1999a) *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester, St. Jerome.
- — — (1999b) "'What is it that's going on here?': Mediating Cultural Frames in Translation", *Textus*, XII, 2, pp. 409-425.
- KEITH-SPIEGEL, P. (1972) "Early Conception of Humor: Varieties and Issues", en GOLDSTEIN, J. et al. (eds.) *The Psychology of Humor*, Nueva York, Academic, pp. 3-39.
- KELLY, D. (ed.) (2000) *La profesión del traductor*, Granada, Comares.

- KENNY, D. (2001) *Lexis and Creativity in Translation. A Corpus-Based Study*, Manchester, St. Jerome.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1981) “Des usages comiques de l’analogie”, *Folia Linguistica XV*, 1-2, pp. 163-183.
- KIKEN, M. E. (1977) *The Grammar of Humor*, Ann Arbor (MI), University Microfilms International.
- KIM, J. J. y GUDYKUNST, W. B. (eds.) (1998) *Theories in intercultural communication*, Londres, Sage.
- KIPPEN, A. (1999) “Writing for *The Simpsons*”, *Creative Screenwriting*, 6, pp. 66-68.
- KLOPF, D. W. (1995) *Intercultural Encounters: The Fundamentals of Intercultural Communication*, Englewood, Morton.
- KOLLER, W. (1979) *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle & Meyer.
- KÖLMEL, R. y PAYNE, J. (eds.) (1989) *Babel. The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*, Aberdeen, Aberdeen University Press.
- KOVAČIČ, I. (1995) “Reception of Subtitles – The non-existent ideal viewer”, en GAMBIER, Y. (ed.) *Audiovisual Communication and Language Transfers* (International Forum, Estrasburgo, 22-24 de junio de 1995), número especial de *Translatio (FIT Newsletter)*, 14, 3-4, pp. 376-383.
- KRISTEVA, J. (1969) *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, Blackwell.
- — — (1995) *Training the Translator*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- KUPER, L. (ed.) (1975) *Race, Science and Society*, Nueva York, The Unesco Press.
- KUSSMAUL, P. (1995) *Training the Translator*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- LA FAVE, L., HADDAD, J. y MAESEN, W. A. (1976) “Superiority, Enhanced Self-Esteem, and Perceived Incongruity Humour Theory”, en CHAPMAN, A. J. y FOOT, H. C. (eds.) *Humour and Laughter: Theory, Research, and Applications*, Nueva York, Wiley, pp. 63-92.
- LAMBERT, J. (1989) “La traduction: les langues et la communication de masse – les ambiguïtés du discours international”, *Target*, 1, 2, pp. 215-237.
- — — (1990) “Le sous-titrage et la question des traductions: Rapport sur une enquête”, en ARNTZ, R. y THOME, G. (eds.) *Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und*

- Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65 Geburtstag*, Tübinga, Gunter Narr, pp. 228-238.
- – – (1992) “The cultural component reconsidered”, en SNELL-HORNBY, M. *et al.* (eds.) *Translation Studies. An Interdiscipline*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 17-26.
- LAMBERT, J. y DELABASTITA, D. (1996) “La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels”, en GAMBIER, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 33-58.
- LAMBERT, J. y VAN GORP, H. (1985) “On Describing Translation”, en HERMANS, TH. (ed.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Londres/Sidney, Croom Helm, pp. 42-53.
- LAMBERT, K. y SCHANKS, D. (1997) *Knowledge, concepts, and categories*, Cambridge (MA), MIT Press.
- LAUER, A., GERZYMISCH-ARBOGAST, H., HALLER, J. y STEINER, E. (eds.) (1996) *Übersetzungswissenschaft im Umbruch: Festschrift für Wolfram Wilss*, Tübinga, Gunter Narr.
- LAURIAN, A-M. (1989) “Humour et traduction au contact des cultures”, *Meta*, 34, 1, pp. 5-14.
- – – (1992) “Possible / Impossible Translation of Jokes”, *Humor: International Journal of Humor Research*, 5, pp. 111-127.
- LÁZARO CARRETER, F. (1997) *El dardo en la palabra*, Barcelona, Círculo de lectores.
- LECUONA, L. (1994) “Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine”, en EGUÍLUZ, F. *et al.* (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine y Traducción*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 279-286.
- LEECH, G. (1983) *Principles of Pragmatics*, Londres, Longman.
- LEFEVERE, A. (1981) “Beyond the process: Literary translation in literature and literary theory”, en GADDIS ROSE, M. (ed.) *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, pp. 52-59.
- – – (1985) “Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm”, en HERMANS, TH. (ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, pp. 215-243.

- – – (1992a) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres/Nueva York, Routledge.
- – – (ed.) (1992b) *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, Londres/Nueva York, Routledge.
- – – (1993) *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, Nueva York, The Modern Language Association of America.
- LEMKE, J. L. (1985) “Ideology, Intertextuality, and the Notion of Register”, en BENSON, J. D. y GREAVES, W. S. (eds.) *Systemic Perspectives on Discourse. Vol. 1*, Norwood (New Jersey), Ablex Publishing Corporation, pp. 275-294.
- LEPPIHALME, R. (1996) “Caught in the Frame: A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay”, en DELABASTITA, D. (ed.) *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, Manchester, St. Jerome, 2, pp. 199-218.
- – – (1997) *Culture Bumps*, Cleveland, Multilingual Matters.
- – – (2000) “Foreignizing Strategies in Drama Translation: The Case of the Finnish *Oleanna*”, en CHESTERMAN, A. et al. (eds.) *Translation in Context: Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 153-162.
- LERNER, D. et al. (1972) *La comunicación colectiva y el desarrollo cultural*, Quito, Ciespal.
- LEUVEN-ZWART, K. M. VAN (1984) *Vertaling en origineel. Een vergelijkende beschrijvingsmethode voor integrale vertalingen, ontwikkeld aan de hand van Nederlandse vertalingen van Spaanse narrative teksten*, disertación, University of Amsterdam.
- – – (1986) “Vertellers in vertalingen: de verteller vertaald – de vertaler verteld”, *Forum der Letteren*, 27, pp. 188-204.
- – – (1989) “Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, I”, *Target*, 1, pp. 151-182.
- – – (1990) “Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, II”, *Target*, 2, pp. 69-96.
- LEUVEN-ZWART, K. M. VAN y NAAIJKENS, T. (eds.) (1991) *Translation Studies: The State of the Art*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1975) “Race and History”, en KUPER, L. (ed.) *Race, Science and Society*, Nueva York, The Unesco Press.



- LEVINSON, S. (1983) *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEVY, J. (1967) "Translation as a Decision Process", en *To Honor Roman Jakobson*, vol. 2, La Haya/París, Mouton, pp. 1171-1182.
- LILLHANNUS, R. (2002) "Open, Closed, and Locked Images; Cultural Stereotypes and the Symbolic Creation of Reality", *Intercultural Communication* 5, [en línea], <<http://www.immi.se/intercultural/>>.
- LINDE, Z. DE y KAY, N. (1995) "'Read my lips': subtitling principles, practices and problems", *Perspectives: Studies in Translatology*, 3, 1, pp. 9-20.
- — — (1999) *The Semiotics of Subtitling*, Manchester, St. Jerome.
- LISCHETTI, M. (comp.) (1998) *Antropología*, Buenos Aires, Eudeba.
- LORENZO, L. y PEREIRA, A. M. (2000) "Blancanieves y los siete enanitos, radiografía de una traducción audiovisual: la versión cinematográfica de Disney en inglés y en español", en CARAMÉS, J. L. et al. (eds.) *El Cine: otra dimensión del discurso artístico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 469-483.
- — — (eds.) (2000) *Traducción subordinada (I): El doblaje*, Vigo, Publicación da Universidade de Vigo.
- — — (eds.) (2001) *Traducción subordinada (II): El subtitulado*, Vigo, Publicación da Universidade de Vigo.
- LORENZO, L., PEREIRA, A. M. y XOUBANOVA, M. (2003) "The Simpsons/Los Simpson. Analysis of an Audiovisual Translation", *The Translator*, 9, 2, pp. 269-291.
- LÖWE, B. (1990) "Funktionsgerechte Kulturkompetenz von Translatoren: Desiderata an eine universitäre Ausbildung", en VERMEER, H. J. (ed.) *Kulturspezifik des translatorischen Handelns*, Heildeberg, Universität.
- LUYKEN, G. M. (1987) "In Other Words", *Cable & Satellite Europe*, 5, pp. 30-34 y 6, pp. 57-61.
- LUYKEN, G. M., HERBST, TH., LANGHAM-BROWN, J., REID, H. y SPINHOF, H. (1991) *Overcoming Linguistic Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester, The European Institute for the Media.
- MAHAR, Ch., HARKER, R. y WILKES, C. (1990a) "The Basic Theoretical Position", en MAHAR, Ch. et al. (eds.) *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu*, capítulo 1, Nueva York, St. Martins.
- — — (eds.) (1990b) *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu*, capítulo 1, Nueva York, St. Martins.

- MAI, H-P. (1991) "Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext", en PLETT, H. F. (ed.) *Intertextuality*, Berlín, de Gruyter, pp. 30-59.
- MALINOWSKI, B. K. (1923) "The problem of meaning in primitive languages", en OGDEN, C. K. y RICHARDS, I. A. (eds.) *The Meaning of Meaning*, Londres, Routledge/Kegan Paul.
- MALMKJÆR, K. (1992) "Review of *Translation and Relevance* by E. A. Gutt", *Mind and Language*, 7, 3, pp. 298-309.
- MANINI, L. (1996) "Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions, and their Translation", en DELABASTITA, D. (ed.) *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, Manchester, St. Jerome, 2, pp. 161-178.
- MARCO, J. (1998) "Intertextualitat i traducció: les línies bàsiques d'una relació inevitable", en MESEGUER, LL. y VILLANUEVA, M. L. (eds.) *Intertextualitat i recepció*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 185-189.
- — — (2002) *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*, Vic, Eumo.
- MARLEAU, L. (1982) "Les sous-titres... un mal nécessaire", *Meta*, 27, 3, pp. 271-285.
- MARQUÉS, I. y TORREGROSA, C. (1996) "Aproximación al estudio teórico de la subtitulación", en EDO, M. (ed.) *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció*, Barcelona, UAB.
- MARTÍ FERRIOL, J. L. (2003) *Estudio descriptivo y comparativo de las versiones doblada y subtitulada del filme Monster's Ball*, trabajo de investigación presentado en el Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I.
- MARTIN, J. (1992) *English Text: System and Structure*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- MARTÍN RUANO, M. R. (1998) "Traducción e ideología: Lo 'políticamente correcto'", en VALERO, C. y CRUZ, I. DE LA (eds.) *Nuevas tendencias y aplicaciones de la traducción*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 153-159.
- — — (2001) "El Reto de la Investigación Intercultural: La Traducción de lo Políticamente Correcto", *Hermēneus*, 3, pp. 193-209.
- MARTÍNEZ SIERRA, J. J. (2001) *Translating Humor: A Pragmatic and Cross-Cultural Comparison between the American and Spanish Versions of The Simpsons*, tesis de maestría presentada en el Departamento de Lenguas Modernas y Lingüística de la Universidad de Maryland, Baltimore County.

- – – (2002) *A Pragmatic and Cross-Cultural Approach to the Translation of Humor. The Case of The Simpsons*, trabajo de investigación presentado en el Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I de Castellón.
- – – (2003) “La traducción del humor en los medios audiovisuales desde una perspectiva transcultural. El caso de *The Simpsons*”, *Interlingüística*, 14, pp. 743-750.
- – – (en prensa) “The Translation of Jokes: A Cross-cultural Perspective”, *Acerca de la traducción y la interpretación*, Sevilla, CEADE.
- MASON, I. (1989) “Speaker meaning and reader meaning: preserving coherence in screen translating”, en KÖLMEL, R. y PAYNE, J. (eds.) *Babel. The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*, Aberdeen, Aberdeen University Press, pp. 13-24.
- – – (2001) “Coherence in subtitling: the negotiation of face”, en AGOST, R. y CHAUME, F. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 19-31.
- MATEO, M. (1995) *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*, Oviedo, Universidad de Oviedo (Servicio de Publicaciones).
- – – (1997) “Performing musical texts in a target language: the case of Spain”, ponencia inédita presentada en el EST Congress, Granada 1998, celebrado del 23 al 26 de septiembre de 1998 en la Universidad de Granada.
- – – (1999) “Reírse, una cuestión de contrastes”, *Livius*, 13, pp. 117-136.
- – – (2002a) “Performing musical texts in a target language: The case of Spain”, *Across Languages and Cultures*, 2, 1, pp. 31-50.
- – – (2002b) “Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica”, en SANDERSON, J. D. (ed.) *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*, Alicante, Publicacions de la Universitat d’Alacant, pp. 51-73.
- MAURANEN, A. (1993) *Cultural Differences in Academic Rhetoric. A Text Linguistic Study*, Frankfurt, Peter Lang.
- MAYORAL, R. (1991) “La traslengua y los calcos en español: hechos recientes”, *Boletín Informativo de la APETI*, 13, 2, pp. 9-12.
- – – (1993) “La traducción cinematográfica: el subtitulado”, *Sendebar*, 4, pp. 45-68.

- (1997) “Sincronización y traducción subordinada: de la traducción audiovisual a la localización de software y su integración en la traducción de productos multimedia”, en MAYORAL, R. y TEJADA, A. (eds.) *Actas del Primer Simposium de Localización Multimedia*, Granada, Departamento de Lingüística Aplicada a la Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada.
- (1999) *La traducción de la variación lingüística*, Monográficos de la Revista Hermeneus, Soria, UERTERE.
- (2000) “La traducción de referencias culturales”, *Sendebarr*, 10/11, pp. 67-88.
- (2001a) “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”, en DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, pp. 19-45.
- (2001b) “El espectador y la traducción audiovisual”, en AGOST, R. y CHAUME, F. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 33-46.
- (2001c) *Aspectos epistemológicos de la traducción*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- (2002) “Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual”, *Sendebarr*, 13, pp. 123-140.
- MAYORAL, R. y TEJADA, A. (eds.) (1997) *Actas del Primer Simposium de Localización Multimedia*, Granada, Departamento de Lingüística Aplicada a la Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada.
- MAYORAL, R., KELLY, D. y GALLARDO, N. (1988) “Concept of Constrained Translation. Non-linguistic Perspectives of Translation”, *Meta*, 33, 3, pp. 356-367.
- MEAD, G. H. (1934) *Mind, Self and Society*, Chicago, The University of Chicago Press.
- MENDIETA, A. (1993) *Manual de estilo de TVE*, Barcelona, Labor, RTVE.
- MESCHONNIC, H. (1973) *Pour la Poétique II*, París, Gallimard.
- MESEGUER, LL. y VILLANUEVA, M. L. (eds.) (1998) *Intertextualitat i recepció*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MEY, J. L. (2001) *Pragmatics: An Introduction*, Oxford, Blackwell.
- Ministerio de Cultura [en línea], <[http://www.cultura.mecd.es/cine/jsp/plantilla.jsp?id=851&contenido=/cine/cvdc/mc/2004/nacionalidades\\_recaudacion.jsp](http://www.cultura.mecd.es/cine/jsp/plantilla.jsp?id=851&contenido=/cine/cvdc/mc/2004/nacionalidades_recaudacion.jsp)>. [Consulta: 8 junio 2004].

- MINSKY, M. (1975) "A Framework for Representing Knowledge", en WINSTON, P. H. (ed.) *The Psychology of Computer Vision*, Nueva York, McGraw-Hill, pp. 211-272.
- MOESCHLER, J. y REBOUL, A. (1994) *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, París, Seuil.
- — — (1998) *Pragmatique du discours*, París, Armand Colin.
- MOI, T. (1991) "Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture", *New Literary History*, 22, pp. 1017-1049.
- MOLINA, L. (1998) *El tratamiento de los elementos culturales en las traducciones al árabe de Cien años de soledad*, trabajo de investigación presentado en la Universitat Autònoma de Barcelona.
- — — (2001) *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, tesis doctoral presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona.
- MORAN, J. (2002) *Interdisciplinarity*, Londres/Nueva York, Routledge.
- MORILLAS, E. y ARIAS J.P. (eds.) (1997) *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España.
- MOSTERÍN, J. (1993) *Filosofía de la cultura*, Madrid, Alianza.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1970 [1936]) *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, SUINO, M. (trad.), Ann Arbor, University of Michigan.
- MÜLLER, J. D. (1982) *Die Übertragung fremdsprachlichen Filmmaterials: Eine Untersuchung zu sprachlichen und außerprachlichen Einflußfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*, tesis doctoral.
- MUNDAY, J. (2001) *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, Londres/Nueva York, Routledge.
- MUÑOZ MARTÍN, R. (1995) *Lingüística per a traduir*, Vic, Eumo.
- — — (1999) "Contra sísifo: interdisciplinarietà y multiculturalidad", *Perspectives: Studies in Translatology*, 7, 2, pp. 153-163.
- NASH, W. (1985) *The Language of Humor*, Londres/Nueva York, Longman.
- NEUBERT, A. y SHREVE, G. M. (1992) *Translation as Text*, Kent (Ohio), The Kent State University Press.
- NEUFELD, M. R. (1995) "Crisis y vigencia de un concepto: La cultura en la óptica de la antropología", en LISCHETTI, M. (comp.) (1998) *Antropología*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 383-408.
- NEUMANN, A. W. (1996) "The Simpsons", *Quadrant*, 12, pp. 25-29.

- NEWMARK, P. (1982) *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press.
- (1988) *A Textbook of Translation*, Londres, Prentice-Hall.
- (1993) *Paragraphs on Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- NIDA, E. A. (1945) "Linguistics and Ethnology in Translation Problems", *Word*, 2, pp. 194-208.
- (1964) *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill.
- (1975) *Componential Analysis of Meaning. An Introduction to Semantic Structures*, París, Mouton.
- NING, W. (2000) "Quanqiuhua shidai de wenhua yanjiu he fanyi yanjiu [Cultural Studies and Translation Studies in the Age of Globalization]", *Chinese Translators Journal*, 1, pp. 10-14.
- NIRANJANA, T. (1992) *Siting Translation History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, Berkeley, University of California Press.
- NORD, CH. (1989) "Loyalität statt Treue", *Lebende Sprachen*, 34, 3, pp. 100-105.
- (1990-91) *Übersetzen lernen – leicht gemacht. Kurs zur Einführung in das professionelle Übersetzen Spanisch-Deutsch*, Heidelberg, Institut für Übersetzen und Dolmetschen.
- (1991a) *Text Analysis in Translation*, Amsterdam, Rodopi.
- (1991b) "Scopos, Loyalty and Translational Conventions", *Target*, 3, 1, pp. 91-109.
- (1993) *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübinga, Francke.
- (1995) "Text Functions in Translation. Titles and Headings as a Case Point", *Target*, 7, 2, pp. 261-284.
- (1997a) *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester, St. Jerome.
- (1997b) "Alice abroad. Dealing with descriptions and transcriptions of paralinguistic in literary translation", en POYATOS, F. (ed.) *Non-verbal Communication in Translation: Theoretical and Methodological Perspectives*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- (2000) "What Do We Know about the Target-Text Receiver?", en BEEBY, A. et al. (eds.) *Investigating Translation: Selected Papers from the 4th International*

- Congress on Translation, Barcelona 1998*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 195-212.
- NOWELL-SMITH, G. (1968) "Italy Sotto Voce", *Sight and Sound*, 37, 3.
- O'CONNOR, J. D. (1973) *Phonetics*, Harmondsworth, Penguin.
- OGDEN, C. K. y RICHARDS, I. A. (eds.) (1923) *The Meaning of Meaning*, Londres, Routledge/Kegan Paul.
- OLOHAN, M. (ed.) (2000) *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies 1: Textual and Cognitive Aspects*, Manchester, St. Jerome.
- ONEGA JAÉN, S. (1997) "Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones teóricas", en BENGOCHEA, M. y SOLA, R. J. (eds.) *Intertextuality/Intertextualidad*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 17-34.
- PAJARES, E., MERINO, R. y SANTAMARÍA, J. M. (eds.) (2001) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción 3*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- PAPADAKIS, I. (1997) "Ypotitlismos: Metafrasi i Parafraasi", [en línea], <[http://book.culture.gr/7/72/721/13\\_gr.html](http://book.culture.gr/7/72/721/13_gr.html)>, pp. 1-6.
- PAVESI, M. (1994) "Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio", en BACCOLINI, R. et al. (eds.) *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bolonia, CLUEB, pp. 51-60.
- PAVLICEK, M. y PÖCHHACKER, F. (2002) "Humour in Simultaneous Conference Interpreting", *The Translator*, 8, 2, pp. 385-400.
- PAYRATÓ, L. (1990) *Català colloquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*, Valencia, Universitat de València, col. Biblioteca Lingüística Catalana.
- — — (2003a) *Pragmàtica, discurs i llengua oral*, Barcelona, UOC.
- — — (2003b) "L'entorn pragmàtic: de corrents i perspectives", en *Noves SL. Revista de Sociolingüística* [en línea], <<http://cultura.gencat.net/llengcat/noves>>.
- PEGENAUTE, L. (1999) "Censoring Translation and Translation as Censorship: Spain under Franco", en VANDAELE, J. (ed.) *Translation and the (Re)location of Meaning, Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994-1996*, Lovaina, Universidad Católica de Lovaina, pp. 83-96.
- PELSMAEKERS, K. y BESIEN, F. VAN (2002) "Subtitling Irony: *Blackadder* in Dutch", *The Translator*, 8, 2, pp. 241-266.
- PEREZ, L. (ed.) (2003) *Speaking in Tongues: Languages across Contexts and Users*, English in the World Series, Edicions Universitat de València.

- PEYTARD, J. (1984) “Problématique de l’altération des discours: reformulation et transcodage”, *Langue Française*, 64, pp. 17-28.
- PIAGET, J. (1926) *The language and thought of the child*, Nueva York, Harcourt, Brace, and Jovanovich.
- PINA, V. M. (1998) “Tooned in to Toon Language Wave”, en VALERO, C. y CRUZ, I. DE LA (eds.) *Nuevas tendencias y aplicaciones de la traducción*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 103-111.
- PLETT, H. F. (ed.) (1991) *Intertextuality*, Berlín, de Gruyter.
- POLTERMANN, A. (ed.) (1995) *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Berlín, Erich Schmidt.
- POMMIER, CH. (1988) *Doublage et postsynchronisation*, París, Dujarric.
- POPOVIČ, A. (1970) “The Concept ‘Shift of Expression’ in Translation Analysis”, en HOLMES, J. S. (ed.) *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague & Paris / Bratislava, Mouton / Slovak Academy of Sciences.
- – – (1976) *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton/Alberta, University of Alberta.
- POYATOS, F. (1988) “The Communicative Status of Human Audible Movements: Before and Beyond Paralanguage”, *Semiótica*, 70, pp. 265-300.
- – – (1995a) “Paralanguage and extrasomatic and environmental sounds in literary translation: Perspectives and problems”, *TextconText*, 1, pp. 25-45.
- – – (1995b) “Kinesics and other visual signs in literary translation: Perspectives and problems”, *TextconText*, 2, pp.121-144.
- – – (ed.) (1997) *Non-verbal Communication in Translation: Theoretical and Methodological Perspectives*, Amsterdam/Filadelfia, Benjamins.
- PRINCE, E. (1981) “Towards a taxonomy of given-new information”, en COLE, P. (ed.) *Radical Pragmatics*, Nueva York, Academic, pp. 223-256.
- PUURTINEN, T. (1989) “Assessing Acceptability in Translated Children’s Books”, *Target*, 1, 2, pp. 210-213.
- RABADÁN, R. (1991) *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León, Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- – – (coord.) (2000) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*, León, Publicaciones de la Universidad de León.



- RABASSA, G. (1996) "Words cannot Express... The Translation of Cultures", *Translation Perspectives, IX: Translation Horizons Beyond the Boundaries of Translation Spectrum*, pp. 183-192.
- RAGA, F. (2003) "Para un análisis empírico de las interacciones comunicativas interculturales", en GRUPO CRIT (eds.) *Claves para la comunicación intercultural. Análisis de interacciones comunicativas con inmigrantes*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 37-87.
- RAPHAELSON-WEST, D. S. (1989) "On the Feasibility and Strategies of Translating Humor", *Meta*, 34, 1, pp. 128-141.
- RASKIN, V. (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*, Boston, D. Reidel.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda Edición, Tomo II, Madrid, Espasa Calpe S.A.
- – – *Diccionario de la Lengua Española*, [en línea], <<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>>. [Consulta: 4 mayo 2004].
- REHBEIN, J. (ed.) (1985) *Interkulturelle Kommunikation*, Tubinga, Gunter Narr.
- REISS, K. (1971) *Possibilities and Limitations of Translation Criticism. Categories and Criteria for a Fair Evaluation of Translations*, Munich, Hueber.
- REISS, K. y VERMEER, H. J. (1984) *Grundlegung einer allgemeine Translationstheorie*, Tubinga, Niemeyer.
- REMAEL, A. (1995) "Film Adaptation as Translation and the Case of the Screenplay", en JANSEN, P. (ed.) *Translation and the manipulation of discourse. Selected papers of the CERA research seminars in translation studies 1992-1993*, Lovaina, CETRA, pp. 125-132.
- – – (2000) *A Polysystem Approach to British New Wave Film Adaptation, Screenwriting and Dialogue*, tesis doctoral presentada en la Universidad Católica de Lovaina.
- REYES, G. (1996) *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco Libros.
- REYNOSO, C. (2000) *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica*, Barcelona, Gedisa.
- ROBYNS, C. (1992) "Towards a Sociosemiotics of Translation", *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 16, pp. 211-226.
- – – (1994) "Translation and Discursive Identity", *Poetics Today*, 15, pp. 405-428.

- – – (1995) “Defending the National Identity: Franglais and Francophony”, en POLTERMANN, A. (ed.) *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Berlín, Erich Schmidt, pp. 179-210.
- RODRIGO ALSINA, M. (1999) *Comunicación intercultural*, Barcelona, Anthropos.
- ROJO, A. M. (2002) “Frame Semantics and the Translation of Humour”, *Babel*, 48, 1, pp. 34-77.
- ROUSSOU, M. (2003) *La teoría de las normas en el subtítulo griego: Análisis de películas de Almodóvar*, trabajo de investigación presentado en la Facultad de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Granada.
- ROWE, TH. L. (1960) “The English Dubbing Text”, *Babel*, 6, 3, pp. 116-120.
- RUZICKA, V. et al. (eds.) (2000) *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*, Universidad de Vigo.
- SAID, E. W. (1996 [1993]) *Cultura e imperialismo*, CATELLI, N. (trad.), Barcelona, Anagrama.
- SALES, A. (2003) *Puentes sobre el mundo: Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*, tesis doctoral presentada en la Facultat de Ciències Humanes i Socials de la Universitat Jaume I de Castellón.
- SAMOVAR, L. A. y MILLS, J. (1968) *Oral communication. Speaking across cultures*, Madison, Brown & Benchmark.
- SAMOVAR, L. A. y PORTER, R. E. (eds.) (1997) *Intercultural Communication*, Nueva York, Wadsworth/Peter Lang.
- SÁNCHEZ TRIGO, E. y DÍAZ FOUQUES, O. (eds.) (2001) *Traducción y Comunicación*, vol. 2, Vigo, Publicacions da Universidade de Vigo.
- SANDERSON J. (ed.) (2001) *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtítulo*, Alacant, Publicacions de la Universitat d’Alacant.
- – – (2002a) “El traductor de doblaje televisivo com evaluador de los índices de audiencia”, en SANDERSON, J. (ed.) *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtítulo*, Alicante, Publicacions de la Universitat d’Alacant.
- – – (ed.) (2002b) *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtítulo*, Alicante, Publicacions de la Universitat d’Alacant.

- SANTAMARÍA, J. M., PAJARES, E., OLSEN, V., MERINO, R. y EGUÍLUZ, F. (eds.) (1997) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción 2*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- SANTAMARIA, L. (2001a) *Les referències culturals: aportació informativa i valor expressiu. El subtítulat*, tesis doctoral presentada en la Facultat de Traductors i Intèrprets de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- – – (2001b) “Culture and Translation. The Referential and Expressive Value of Cultural References”, en AGOST, R. y CHAUME, F. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 159-164.
- – – (2001c) “Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación”, en LORENZO, L. *et al.* (eds.) *Traducción subordinada (II): El subtítulado*, Vigo, Publicacions da Universidade de Vigo, pp. 237-248.
- SANTOYO, J. C. (1994) “Traducción de cultura, traducción de civilización”, en HURTADO, A. (ed.) *Estudis sobre la traducció*, Universitat Jaume I, pp. 141-152.
- SARANGI, S. K. y SLEMBROUCK, S. (1992) “Non-cooperation in communication: A reassessment of Gricean pragmatics”, *Journal of Pragmatics*, 17, pp. 117-154.
- SAUSSURE, F. (1922) *Cours de linguistique générale*, París, Éditions Payot.
- SCHÄFFNER, Ch. y ADAB, B. (1995) “Translation as intercultural communication – Contact as Conflict”, en SNELL-HORNBY, M. *et al.* (eds.) *Translation as Intercultural Communication*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 325-337.
- SCHANK, R. C. y ABELSON, R. P. (1977) *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum.
- SCHIFFRIN, D., TANNEN, D. y HAMILTON, H. E. (eds.) (2001) *The Handbook of Discourse Analysis*, Oxford, Blackwell.
- SCHILLER, H. I. (1976) *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*, Barcelona, Gustavo Gili.
- SCHMITZ, D. (1999) “Pohjanmaa oder Österbotten: zur Übersetzung geographischer Namen”, en INGO, R. *et al.* (eds.) *VAKKI Symposium XIX (LSP and Translation Theory)*, 13-14 febrero, Vaasa, University of Vaasa, pp. 321-332.
- SCHMITZ, J. (2002) “Humor as a pedagogical tool in foreign language and translation courses”, *Humor. International Journal of Humor Research*, 15, 1, pp. 89-113.

- SCHUETZ, A. (1944) "The stranger: an essay in social psychology", *The American Journal of Sociology*, 49, pp. 499-512.
- SCOLLON, R. y SCOLLON, S.W. (1995) *Intercultural communication*, Oxford, Blackwell.
- SEARLE, J. (1969) *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SEBEOK, T. (ed.) (1960) *Style and Language*, Cambridge/Massachusetts, MIT Press.
- SERRANO, L. (2002) "Back to the Future en España: La traducción de los elementos culturales inglés-español en la película *Regreso al futuro*", *Trans*, 6, pp. 197-211.
- SERRANO, S. (1980) *Signes, llengua i cultura. Cap a una epistemologia del silenci*, Barcelona, Edicions 62.
- SETTON, R. (1996) "Taiwan: un paysage audiovisuel contrasté en expansion", en GAMBIER, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 73-86.
- SHANNON, C. y WEAVER, W. (1949) *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois, University of Illinois Press.
- SHULTZ, TH. R. (1976) "A Cognitive-Developmental Analysis of Humour", en CHAPMAN, A. J. y FOOT, H. C. (eds.) *Humour and Laughter: Theory, Research, and Applications*, Nueva York, Wiley, pp. 11-36.
- SILBERMANN, A. (1965) *Ketzereien eines Soziologen*, Vienna/Düsseldorf.
- SIMON, SH. (1996) *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londres/Nueva York, Routledge.
- — — (2001) "Cultural – Textual Hybridity", *Across Languages and Cultures*, 2, 2, pp. 217-226.
- Simpsons en español [en línea], <<http://www.snpp.com.ar/espana.shtml>>. [Consulta: 24 noviembre 2000].
- SIRKKU, A. (1996) *Acculturation of the Other. Irish Milieu in Finnish Drama Translation*, Saarjärvi, University of Joensuu Publications in the Humanities, 17.
- SMITH, C. et al. (1992) *Collins Diccionario Español-Inglés Inglés-Español*, Barcelona, Grijalbo.
- SNELL-HORNBY, M. (ed.) (1986) *Übersetzungswissenschaft: eine Neuorientierung*, Tubinga, Francke.
- — — (1988) *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.

- – – (1999) “Communicating in the Global Village: On Language, Translation and Cultural Identity”, *Current Issues in Language and Society*, 6, 2, pp. 103-120.
- – – (2001) “The space ‘in between’: what is a hybrid text?”, *Across Languages and Cultures*, 2, 2, pp. 207-216.
- SNELL-HORNBY, M., JETTMAROVA, Z. y KAINDL, K. (eds.) (1995) *Translation as Intercultural Communication*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, M., PÖCHHACKER, F. y KAINDL, K. (eds.) (1992) *Translation Studies. An Interdiscipline*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- SOKOLI, S. (2000) *Research Issues in Audiovisual Translation: Aspects of Subtitling in Greece*, trabajo de investigación presentado en el Departament de Traducció i d’Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- SPERBER, D. y WILSON, D. (1986) *Relevance: Communication and Cognition*, Cambridge, Harvard U.P.
- – – (1995) *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell.
- – – (1998) “The mapping between the mental and the public lexicon”, en CARRUTHERS, P. y BOUCHER, J. (eds.) *Language and Thought: Interdisciplinary Themes*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 184-200.
- – – (2002) “Pragmatics, modularity and mind-reading”, *Mind & Language*, 17, pp. 3-23.
- SPIVAK, G. (1993) “The politics of translation”, en VENUTI, L. (ed.) (2000) *The Translation Studies Reader*, Londres/Nueva York, Routledge, pp. 397-416.
- Sports Jokes [en línea], <<http://www.scatty.com/jokes/sports/sports1.html>>. [Consulta: 11 noviembre 1999].
- STOREY, J. (1996) *Cultural Studies and the Study of Popular Culture: Theories and Methods*, Atenas, University of Georgia Press.
- STRIPHAS, T. (ed.) (1998) *Cultural Studies*, 1, 4, octubre, número especial: “The Institutionalization of Cultural Studies”.
- TANAKA, K. (1992) “The pun in advertising: a pragmatic approach”, *Lingua*, 87, pp. 91-102.
- – – (1994) *Advertising Language. A Pragmatic Approach to Advertisements in Britain and Japan*, Londres, Routledge.
- The Detroit News [en línea], <<http://detnews.com/metro/hobbies/comix/stories/9904/16/>>. [Consulta: 2 mayo 2001].

- The Digital Collegian [en línea], <[http://www.collegian.psu.edu/archive/1996\\_jan-dec/01/01-19-96tdc/01-19-96d05-009.htm](http://www.collegian.psu.edu/archive/1996_jan-dec/01/01-19-96tdc/01-19-96d05-009.htm)>. [Consulta: 2 mayo 2001].
- The Simpsons [en línea], <[www.thesimpsons.com](http://www.thesimpsons.com)>. [Consulta: 3 mayo 2004].
- The Simpsons Archive [en línea], <<http://www.snpp.com/other/articles/briefhistory.html>>. [Consulta: 5 mayo 2004].
- The Simpsons Folder [en línea], <<http://www.irsburger.com/article74.html>> y <<http://www.irsburger.com/dyk.html>>. [Consulta: 26 febrero 2001].
- THIEDERMAN, S. B. (1991) *Bridging Cultural Barriers for Corporate Success: How to Manage the Multicultural Work Force*, Nueva York, Lexington.
- THOMAS (1994) “Relevance and Translation”, *Text Linguistics and Translation* (número especial, Turjuman), Tánger, École Supérieure Roi Fahd de Traduction, 3, 2, pp. 37-49.
- TIRKKONEN-CONDIT, S. (1992) “A Theoretical Account of Translation – without Translation Theory”, *Target*, 4, 2, pp. 237-245.
- TIRKKONEN-CONDIT, S. y LAFFLING, J. (eds.) (1993) *Recent Trends in Empirical Translation Research*, Joensuu, University of Joensuu.
- TITFORD, C. (1982) “Subtitling-Constrained Translation”, *Lebende Sprachen XXVII*, 3, pp. 113-116.
- TOEPSER-ZIEGERT, G. (1978) *Theorie und Praxis der Synchronisation – dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*, tesis doctoral presentada en la Westfälischen Wilhelms-Universität de Munich.
- TORREGROSA, C. (1996) “Subtítulos: traducir los márgenes de la imagen”, *Sendebare*, 7, pp. 73-88.
- TOURY, G. (1978) “The Nature and Role of Norms in Literary Translation”, en HOLMES, J. S. et al. (eds.) *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, Lovaina, Acco, pp. 83-100.
- – – (1980) *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- – – (1993) “‘Translation of Literary Texts’ vs ‘Literary Translation’: A Distinction Reconsidered”, en TIRKKONEN-CONDIT, S. y LAFFLING, J. (eds.) *Recent Trends in Empirical Translation Research*, Joensuu, University of Joensuu, pp. 10-23.
- – – (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.

- – – (1997) “What Is It that Renders a Spoonerism (Un)translatable?”, en DELABASTITA, D. (ed.) *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester, St. Jerome, pp. 271-291.
- TURKKA, P. (1999) “Le fils de monsieur Sansfrapper...? Systemaattinen loukittelu sanaleikkien kääntämisen lähtökohtana”, en INGO, R. *et al.* (eds.) *VAKKI Symposium XIX (LSP and Translation Theory)*, 13-14 febrero, Vaasa, University of Vaasa, pp. 354-363.
- VALDÉS, C. (1999) *La traducción publicitaria como acto de comunicación intercultural*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa de la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo.
- – – (2001) “Extranjerización y adaptación en la traducción de spots publicitarios”, en AGOST, R. y CHAUME, F. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 183-192.
- VALERO, C. (2002a) “Integrating cross-cultural research in translation: Or how to produce effective texts. The HIV/AIDS case”, *Across Languages and Cultures*, 2, 1, pp. 15-30.
- – – (2002b) “Translation and Stereotypes as Cultural Facts: A Case Study, AIDS and the Latino Community in the USA”, *Babel*, 48, 4, pp. 289-304.
- – – (2003) “Translating the imaginary world in the *Harry Potter* series or how *Muggles*, *Quaffles*, *Snitches*, and *Kickles* travel to other cultures”, *Quaderns: revista de traducció*, 9, pp. 75-91.
- VALERO, C. y CRUZ, I. DE LA (eds.) (1998) *Nuevas tendencias y aplicaciones de la traducción*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- VANDAELE, J. (1999a) “‘Each Time We Laugh’. Translated Humour in Screen Comedy”, en VANDAELE, J. (ed.) *Translation and the (Re)location of Meaning, Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994-1996*, Lovaina, Universidad Católica de Lovaina, pp. 237-272.
- – – (ed.) (1999b) *Translation and the (Re)location of Meaning, Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994-1996*, Lovaina, Universidad Católica de Lovaina.
- – – (2001) “Si sérieux s’abstenir: Le discours sur l’humour traduit”, *Target*, 13, 1, pp. 29-44.

- – – (2002a) “(Re-)Constructing Humour: Meaning and Means”, en VANDAELE, J. (ed.) *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, Manchester, St. Jerome, pp. 149-172.
- – – (2002b) “Humor Mechanisms in Film Comedy: Incogruity and Superiority”, *Poetics Today*, 23, 2, pp. 221-249.
- – – (ed.) (2002c) *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, Manchester, St. Jerome.
- VÁZQUEZ-AYORA, G. (1977) *Introducción a la traductología. Curso básico de traducción*, Washington, Georgetown University Press.
- VENUTI, L. (1995) *The Translator's Invisibility*, Londres/Nueva York, Routledge.
- – – (ed.) (2000) *The Translation Studies Reader*, Londres/Nueva York, Routledge.
- VERMEER, H. J. (1978) “Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie”, *Lebende Sprachen*, 23, 1, pp. 99-102.
- – – (1986a) “Übersetzen als kultureller Transfer”, en SNELL-HORNBY, M. (ed.) *Übersetzungswissenschaft: eine Neuorientierung*, Tübinga, Francke.
- – – (1986b) *Voraussetzungen für eine Translationstheorie. Einige Kapitel Kultur- und sprachtheorie*, Heidelberg, Universität.
- – – (1989a) *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*, Heidelberg, Universität.
- – – (1989b) “Skopos and commission in translational action”, en CHESTERMAN, A. (ed.) *Readings in Translation*, Helsinki, Oy Finn Lectura Ab, pp. 173-187.
- – – (1990) “Kulturspezifik des translatorischen Handelns”, *Translatorisches Handeln*, 3, pp. 7-30.
- VERSCHUEREN, J. (1998) *Understanding Pragmatics*, Londres, Arnold.
- VERSCHUEREN, J., ÖSTMAN, J-O. y BLOMMAERT, J. (1995) *Handbook of Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins.
- VIAGGIO, S. (1996) “The Pitfalls of Metalingual Use in Simultaneous Interpreting”, en DELABASTITA, D. (ed.) *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, Manchester, St. Jerome, 2, pp. 179-198.
- VIDAL, M. C. A. (1998) *El futuro de la traducción: Últimas Teorías, nuevas aplicaciones*, Valencia, Diputación de Valencia (Institució Alfons el Magnànim).
- VIGARA, A. M. (1992) *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*, Madrid, Gredos.



- VINAY, J-P. y DARBELNET, J. (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais, Méthode de traduction*, París, Didier.
- VÖGE, H. (1977) "The Translation of Films: Subtitling versus Dubbing", *Babel*, 23, pp. 120-125.
- WARD, G. y HORN, L. (eds.) (2004) *Handbook of Pragmatics*, Oxford, Blackwell.
- WHITMAN, C. (1992) *Through the Dubbing Glass*, Nueva York, Peter Lang.
- — — (2001) "Cloning Cultures: The Return of the Movie Mutants", en AGOST, R. y CHAUME, F. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 143-157.
- WILSON, D. y SPERBER, D. (2002a) "Truthfulness and relevance", *Mind*, 111, pp. 583-632.
- — — (2002b) "Relevance Theory", *UCL Working Papers in Linguistics*, 14, pp. 249-287.
- — — (2004) "Relevance Theory", en WARD, G. y HORN, L. (eds.) *Handbook of Pragmatics*, Oxford, Blackwell, pp. 607-632.
- WINSTON, P. H. (ed.) (1975) *The Psychology of Computer Vision*, Nueva York, McGraw-Hill.
- WITTE, H. (1987) "Die Kulturkompetenz des Translators", *TextconText*, 2, pp. 109-136.
- WOLF, M. (2002) "Culture as Translation and Beyond: Ethnographic Models of Representation in Translation Studies", en HERMANS, TH. (ed.) *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II, Historical and Ideological Issues*, Manchester, St. Jerome, pp. 180-192.
- YULE, G. (1996) *Pragmatics*, Oxford, Oxford University Press.
- YUS, F. (1996) "Pragmática y relevancia. Un modelo escrito-icónico aplicado al discurso del cómic inglés", Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, [microficha].
- — — (1997) *La interpretación y la imagen de masas*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- — — (1998) "Relevance theory and media discourse: a verbal-visual model of communication", *Poetics*, 25, pp. 293-309.
- — — (2003) "Humor and the search for relevance", *Journal of Pragmatics*, 35, pp. 1295-1331.

- YUSTE, J. (2001) “La traducción especializada de textos con imagen: el cómic”, *El traductor profesional ante el próximo milenio*, [CD ROM].
- ZABALBEASCOA, P. (1993) *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*, tesis doctoral presentada en la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida.
- – – (1994) “Factors in dubbing television comedy”, *Perspectives. Studies in Translatology*, 1, pp. 89-100.
- – – (1996a) “Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies”, en DELABASTITA, D. (ed.) *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, Manchester, St. Jerome, pp. 235-257.
- – – (1996b) “La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas”, en BRAVO, J. M. y FERNÁNDEZ NISTAL, P. (eds.) *A Spectrum of Translation Studies*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 173-201.
- – – (1997) “Dubbing and the nonverbal dimension of translation”, en POYATOS, F. (ed.) *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 327-342.
- – – (2000a) “From techniques to types of solutions”, en BEEBY, A. *et al.* (eds.) *Investigating Translation*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- – – (2000b) “Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney”, en RUZICKA, V. *et al.* (eds.) *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*, Universidad de Vigo, pp. 19-30.
- – – (2001a) “Un esquema de prioridades y restricciones para la didáctica de traducción”, en SÁNCHEZ TRIGO, E. y DÍAZ FOUQUES, O. (eds.) *Traducción y Comunicación*, vol. 2, Vigo, Publicacions da Universidade de Vigo.
- – – (2001b) “El texto audiovisual: factores semióticos y traducción”, en SANDERSON, J. (ed.) *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*, Alicante, Publicacions de la Universitat d’Alacant, pp. 113-126.
- – – (2003) “Translating Audiovisual Screen Irony”, en PÉREZ, L. (ed.) *Speaking in Tongues: Languages across Contexts and Users*, English in the World Series, Edicions Universitat de València.
- ZABALBEASCOA, P., SANTAMARIA, L. y CHAUME, F. (eds.) (en prensa) *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*, Granada, Comares.

- ZARO, J.J. (2000) “Perspectiva social del doblaje y la subtitulación. Una aplicación de los conceptos de Pierre Bourdieu”, en LORENZO, L. y PEREIRA, A. M. (eds.) *Traducción subordinada (I): El doblaje*, Vigo, Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 127-138.
- ZLATEVA, P. (1990) “Translation: text and pre-text ‘adequacy’ and ‘acceptability’ in crosscultural communication”, en BASSNETT, S. y LEFEVERE, A. (eds.) *Translation, History and Culture*, Londres/Nueva York, Pinter Publishers, pp. 29-37.
- — — (ed.) (1993) *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, Londres, Routledge.

## **ANEXOS**



## Anexo 1

Listados de chistes y clasificación de elementos humorísticos por episodios (versión origen y versión meta):

Nº c h i s t e	<b>Bart vs. Thanksgiving (7F07)</b>	<b>Bart en el Día de Acción de Gracias</b>
	Versión origen (VO)	Versión meta (VM)
A1	<p><i>En la cocina, Marge vacía un pavo mientras tararea una canción (Greensleeves). Vemos cómo, con su mano enfundada en un guante de látex, extrae las tripas del animal y las deja sobre una bandeja. Escuchamos el ruido de las entrañas al caer sobre ésta.</i></p> <p style="text-align: right;">CI / PL / V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p>PL / V / S</p>
A2	<p><i>En la sala de estar, Homer ve feliz la tele sentado en el sofá. A su lado, Bart trata de ahogar a su hermana con un cojín.</i></p> <p><u>Lisa</u>: Mmph.</p> <p><u>Homer</u>: [grita] Bart! [el perro y el gato se sobresaltan. El perro gime] Stop fighting with your sister!</p> <p><u>Bart</u>: She took my glue!</p> <p><u>Lisa</u>: It's not yours, Bart! This is family glue!</p> <p><u>Homer</u>: [enfadado] Stop it, you two. This is Thanksgiving, so glue friendly or I'll take your glue away and then no-one will have any glue to glue with.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V / S</p>	<p><u>Lisa</u>: Mmph.</p> <p><u>Homer</u>: ¡Bart! ¡Deja de pelear con tu hermana!</p> <p><u>Bart</u>: ¡Qué me dé mi pegamento!</p> <p><u>Lisa</u>: ¡No es tuyo, Bart! ¡Este es el pegamento familiar!</p> <p><u>Homer</u>: Bueno, se acabó. Hoy es el día de Acción de Gracias. Si no dejáis de pegaros os quitaré el pegamento y se acabó el pegar.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V / S</p>
A3	<p><u>Lisa</u>: Dad, this isn't about glue. It's about territoriality. He only wants the glue because I'm using it.</p> <p><u>Bart</u>: Oh yeah? Prove it.</p> <p><u>Lisa</u>: [le da el pegamento] Here.</p> <p><u>Bart</u>: Hey man, I don't want your stupid glue. [arroja el pegamento al suelo]</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Lisa</u>: Papá, no se trata del pegamento. Se trata de territorialidad. Se le ha antojado el pegamento sólo porque yo lo estoy usando.</p> <p><u>Bart</u>: ¿Ah, sí? Demuéstralo.</p> <p><u>Lisa</u>: Venga.</p> <p><u>Bart</u>: Anda y multiplícate por cero.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
A4	<p><i>El bote de pegamento cae al lado de Maggie. Tiene una forma muy similar a la de su biberón, que está justo al lado de donde éste ha caído. Maggie, confundida, agarra el bote de pegamento con intención de beber. Justo en ese momento, Lisa se lo quita de las manos. Maggie, pensando quizá que le han arrebatado su leche, sigue a</i></p>	<p>Ídem.</p>

	<p><i>Lisa, no sin antes tropezar un par de veces haciendo ruido al caer.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p style="text-align: right;">V / S</p>
A5	<p><i>Homer y Bart se quedan viendo la televisión. Están retransmitiendo el desfile de Acción de Gracias.</i></p> <p><u>Bill:</u> [voz en off] Uh oh, here comes our friend, Bullwinkle J. Moose.</p> <p><u>Homer:</u> Heh heh heh, Bullwinkle's antler's sprung a leak. [vemos cómo a uno de los gigantes muñecos hinchables se le ha soltado la cuerda que sujetaba uno de sus cuernos]</p> <p><u>Bill:</u> Uh oh, looks like ol' Bullwinkle's kinda gotten a taste of his own medicine. Ha ha.</p> <p><u>Marty:</u> He certainly did, Bill.</p> <p><u>Bill:</u> Ha ha. Wait, what did I... Did what I say make sense?</p> <p><u>Marty:</u> Well, no, not really Bill.</p> <p><u>Bill:</u> Boy, now I know how the pilgrims felt. Ha ha.</p> <p><u>Marty:</u> [con cara de extrañado] What are you talking about, Bill?</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / SHC / V</p>	<p><u>Bill:</u> Y aquí vienen nuestros amigos el Reno Renardo y Goofy.</p> <p><u>Homer:</u> Je, je. El Reno Renardo ha echado una meadilla.</p> <p><u>Bill:</u> Al parecer al viejo Renardo le han dado su propia medicina. Ja, ja.</p> <p><u>Marty:</u> Y que lo digas, Bill.</p> <p><u>Bill:</u> Ja, ja. Oye, ¿lo que he... lo que he dicho tenía sentido?</p> <p><u>Marty:</u> Bueno, no. Esa es la verdad.</p> <p><u>Bill:</u> Ahora sé cómo se sintieron los peregrinos, ja, ja.</p> <p><u>Marty:</u> ¿De qué estás hablando?</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V</p>
A6	<p><u>Bart:</u> Who the hell is that?</p> <p><u>Homer:</u> Bullwinkle.</p> <p><u>Bart:</u> Who? Wait a minute! Who's that?</p> <p><u>Homer:</u> Underdog. Don't you know anything?</p> <p><u>Bart:</u> Well, I know it wouldn't hurt me they used cartoons made in the last fifty years.</p> <p><u>Homer:</u> Son, this is a tradition. If they start building a balloon for every flash-in-the-pan cartoon character, you'll turn the parade into a farce.</p> <p><i>Justo en ese momento, vemos en la pantalla del televisor un muñeco gigante con la forma de Bart.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / CI / V</p>	<p><u>Bart:</u> ¡Ascuas! ¿Quién es ese?</p> <p><u>Homer:</u> Renardo.</p> <p><u>Bart:</u> ¿Quién? Oye, oye, ¿quién es ese?</p> <p><u>Homer:</u> Hijo mío, ¿es que no sabes nada?</p> <p><u>Bart:</u> No estaría mal que utilizaran los dibujos animados de los últimos cincuenta años.</p> <p><u>Homer:</u> Hijo, esto es una tradición. Si tuvieran que hacer los globos con cada uno de los personajes de dibujos animados que están de moda convertirían el desfile en una farsa.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
A7	<p><i>Maggie sube las escaleras que conducen al piso superior. En su camino debe sortear diversos objetos que aparecen tirados por los escalones, como un monopatín y un rastrillo de jardín. Además, un cable de la luz recorre uno de los lados de la escalera. Vemos que el cable presenta un par de empalmes, y observamos además cómo dichos empalmes producen cortocircuitos. Podemos oír el ruido de las pequeñas descargas eléctricas.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>
A8	<p><i>Maggie entra en la habitación de Lisa. Allí, su hermana da los últimos retoques al centro de mesa que ha confeccionado para la cena de Acción de Gracias.</i></p> <p><u>Lisa:</u> Maggie! I'm about to unveil my centerpiece to the family. It's a tribute to the trailblazing women who made our country great. See, [vemos</p>	<p><u>Lisa:</u> ¡Maggie! Estoy a punto de dar a conocer mi centro de mesa a la familia. Un tributo a las mujeres pioneras que hicieron que el nuestro sea un gran país. Ves, allí está Georgia O'Keefe, Susan B. Anthony, y esta es Marjory Stoneman Douglas. Tú seguro que no has oído hablar de ella, pero se pasó la vida protegiendo</p>

	<p><i>una maqueta con diversas figuras] there's Georgia O'Keefe, Susan B. Anthony, and this is Marjory Stoneman Douglas. I'm sure you haven't heard of her, but she worked her whole life to preserve the Florida Everglades. As one of the Simpsons' women, would you like to contribute something to it? [le da un rotulador a Maggie, quien ha atendido extrañada a toda la explicación de su hermana. Maggie coje el rotulador y hace algunas rayas sobre la maqueta]</i>  <u>Lisa:</u> <i>[abrazo a Maggie y dice emocionada]</i> Oh, thank you. <i>[Maggie pone cara de no entender y sigue succionando su chupete de forma sonora]</i></p>	<p>la región pantanosa de Florida. Como mujer Simpson que eres, ¿te gustaría contribuir a mi obra? Oh, gracias.</p>
A9	<p style="text-align: center;">NM / CI / PL / V</p> <p><i>En la cocina, Bart se ofrece a ayudar a su madre a preparar la cena. Marge le pide que prepare la salsa de arándanos. Bart le pregunta dónde está, y Marge le indica el cajón donde buscar. Tras equivocarse una vez de cajón, Bart encuentra la lata.</i>  <u>Bart:</u> Got it. Now what?  <u>Marge:</u> Open the can.  <u>Bart:</u> No problemo. Where's the can opener?  <u>Marge:</u> It's in the second drawer from the right. <i>[Bart comienza a abrir cajones]</i> No, no, the other one.  <u>Bart:</u> Oh, I got it. It's broken, Mom. Mom, it's broken... <i>[comienza a cantar]</i> Mom it's brok-en, Mom it's brok-en, Mom it's brok-en, Mom it's brok-en....  <u>Marge:</u> Mmm, I don't think it's broken honey. Here, let me try. <i>[abre la lata]</i>  <i>Bart coje la lata y le da media vuelta. Vemos cómo, poco a poco, cae sobre un plato un trozo de gelatina con la forma cilíndrica de la lata. Podemos oír el ruido que hace al salir de la lata y al caer sobre el plato.</i>  <u>Bart:</u> <i>[satisfecho]</i> Ah, cranberry sauce a la Bart. <i>[sale de la cocina]</i>  <u>Marge:</u> <i>[voz en off. Seguimos viendo la gelatina]</i> Just stick it in the refrigerator when you're done, Bart. <i>[la gelatina se espachurra. Hace ruido]</i>          Bart?</p>	<p style="text-align: center;">NM / PL / V</p> <p><u>Bart:</u> Ah, ya está. ¿Y ahora?  <u>Marge:</u> Abre la lata.  <u>Bart:</u> Pa de problema. ¿Y el abrelatas?  <u>Marge:</u> En el primer cajón de la derecha. No, no, de la otra fila.  <u>Bart:</u> ¡Ah!. Vale. Está roto. ¡Ma, está roto! <i>[canta con la melodía de "La cucaracha"]</i> El abrelatas, el abrelatas, se acaba de escacharrar, el abrela...  <u>Marge:</u> No creo que esté roto, cariño. Déjame a mí. Ya lo tienes.  <u>Bart:</u> ¡Ay! Gelatina de arándano a lo Bart.  <u>Marge:</u> Y cuando hayas terminado métela en la nevera, Bart. ¿Bart?</p>
A10	<p style="text-align: center;">NM / L / PL / V / S</p> <p><i>Homer sigue viendo la televisión. Maggie pasa por su lado y tropieza justo delante de él, haciendo ruido al caer. Homer la coje en brazos.</i>  <u>Homer:</u> <i>[con el tono en el que se suele hablar a los bebés]</i> See Maggie, those silver-and-blue guys are the Dallas Cowboys. They're Daddy's favourite team. And he wants them to lose by less than five and a half points. Understand? <i>[mientras dice esto, Maggie succiona su chupete de forma frenética y sonora]</i></p>	<p style="text-align: center;">NM / L / PL / V / S</p> <p><u>Homer:</u> ¡Huy! Mira Maggie. Los de azul y dorado son los Vaqueros de Dallas, los favoritos de papaito. Y a él le gustaría que perdieran por menos de cinco puntos, ¿entiendes?</p>
	<p style="text-align: center;">NM / CI / PL / V / S</p>	<p style="text-align: center;">NM / PL / V / S</p>



A11	<p><u>Locutor 1</u>: [voz en off] Oh, Kogen's got Wolodarsky open way down field. Oh, [oímos cómo una multitud dice también "Oh!"]. Homer, que había permanecido boquiabierto hasta entonces, hace un gesto de dolor ajeno] What a hit! [en la pantalla, vemos a un jugador de fútbol americano tendido inconsciente en el suelo. Una de sus piernas se mueve de forma compulsiva]</p> <p><u>Locutor 2</u>: [voz en off] Oh, yeah, he's out cold, Gil.</p> <p><u>Locutor 1</u>: [voz en off] Oh, yes, sure. Looks like they'll be feeding him Thanksgiving dinner through a tube. [Homer sonríe mientras le hace el caballito a Maggie con su rodilla. Señala con el dedo a la pantalla para que su hija se fije]</p> <p><u>Locutor 2</u>: [voz en off] He, he. Hope they can feed a turkey in there. [de nuevo, la imagen del jugador tendido en el suelo y con convulsiones en su pierna]</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Locutor 1</u>: Oh, Kogen hace una dura entrada a Wolodarsky y consigue marcar. ¡Menudo golpe!</p> <p><u>Locutor 2</u>: ¡Oh, sí! ¡Le ha dejado seco, Gil!</p> <p><u>Locutor 1</u>: Así es. La cena del Día de Acción de Gracias la va a tener que tomar inyectada.</p> <p><u>Locutor 2</u>: Je, je. ¡Qué esfuerzos tendrá que hacer el pavo!</p> <p><u>Locutor 1</u>: Sigamos adelante.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
A12	<p><u>Marge</u>: Homer, shouldn't you go pick up Grandpa?</p> <p><u>Homer</u>: [tono de fastidio] Halftime, Marge, halftime.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Marge</u>: Homer, ¿no deberías ir a recoger al abuelo?</p> <p><u>Homer</u>: En el descanso, Marge. ¡Déjame en paz!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A13	<p>Alguien llama con los nudillos a la puerta.</p> <p><u>Patty</u>: Ding-dong. Here comes the cavalry.</p> <p><u>Homer</u>: [gesto y tono de fastidio] D'oh!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Patty</u>: Din-don. Llega la caballería.</p> <p><u>Homer</u>: ¡Uh!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
A14	<p><u>Marge</u> ve que sus hermanas han traído comida.</p> <p><u>Marge</u>: You brought food?</p> <p><u>Patty</u>: Just a few things. Swedish meatballs.</p> <p><u>Selma</u>: And my trout almondine.</p> <p><u>Marge</u>: [tono de recriminación] You knew that I was cooking a turkey!</p> <p><u>Patty</u>: Which is fine.</p> <p><u>Selma</u>: More power to you.</p> <p><u>Patty</u>: It's just that some people find your turkey a little dry.</p> <p><u>Selma</u>: And if they want an option, they'll have it. Marge gruñe molesta.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Marge</u>: ¿No será un guiso?</p> <p><u>Patty</u>: No, son dos. Albóndigas suecas...</p> <p><u>Selma</u>: ... y trucha con almendras.</p> <p><u>Marge</u>: ¡Pero sabíais que yo estaba preparando un pavo!</p> <p><u>Patty</u>: Cosa que está muy bien.</p> <p><u>Selma</u>: Dice mucho a tu favor.</p> <p><u>Patty</u>: Lo que ocurre es que hay gente que encuentra que tu pavo es un poco seco.</p> <p><u>Selma</u>: Así habiendo otra cosa se podrá elegir.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A15	<p><u>Homer</u>: Hi, Patty. Mua [besa a Selma. Oímos el sonido del beso. Ella pone cara de disgusto y gruñe] Hi, Selma. [besa a Patty. Oímos el sonido del beso. Ella pone cara de disgusto y gruñe] It's good to see ya. Well, gotta pick up my old man. Bye.</p> <p><u>Selma</u>: So insincere.</p> <p><u>Patty</u>: I don't know how she puts up with him.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Homer</u>: Hola Patty. Mua. Hola Selma. Mua. [no se oye el ruido del beso] Me alegro de veros. Bueno, voy a recoger a mi viejo. Adiós.</p> <p><u>Selma</u>: Mira que es falso.</p> <p><u>Patty</u>: No sé cómo ella le soporta.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
A16	<p>Al volante de su coche, Homer gruñe y murmulla imitando a sus cuñadas.</p> <p style="text-align: right;">PL / V</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">PL / V</p>

A17	<p><i>Homer conecta la radio.</i>  <u>Locutor:</u> And now, get set for our fabulous halftime show, featuring the well-groomed young go-getters of <i>Hooray for Everything!</i>.  <u>Homer:</u> Oh, I love those kids. They've got such a great attitude!</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Locutor:</u> Y ahora, durante el descanso, prepárense para disfrutar de nuestro fabuloso espectáculo protagonizado por los jóvenes apuestos y dinámicos <i>Hurra por todo</i>.  <u>Homer:</u> Me encantan esos chicos por la actitud tan optimista que tienen.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
A18	<p><u>Locutor:</u> Ladies and gentlemen, <i>Hooray for Everything</i> invites you to join them in a salute to the greatest hemisphere on earth, [tono más destacado] the Western Hemisphere! The dancingest hemisphere of all!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Locutor:</u> Señoras y señores, <i>Hurra por todo</i> les invitan a rendir homenaje al hemisferio más maravilloso de la Tierra, el hemisferio occidental. [mantiene el mismo tono] El hemisferio más bailarín.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
A19	<p><i>Mientras suena la música, Homer sigue el ritmo con sus dedos sobre el volante y con sus hombros. Desde una toma frontal del coche, vemos cómo hace destellos con los faros.</i></p> <p style="text-align: right;">CI / V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>
A20	<p><i>Homer llega a la residencia de ancianos. Al entrar por la puerta, vemos un cartel que dice: "Thank you for not discussing the outside world"</i></p> <p style="text-align: right;">NM / G</p>	<p>Subtítulo                  GRACIAS POR NO HABLAR                  SOBRE EL MUNDO EXTERIOR</p> <p style="text-align: right;">NM / G</p>
A21	<p><i>En el interior de la residencia.</i>  <u>Encargado:</u> Now, before we sit down to our delicious turkey puree, I have some, uh, happy news. The following people have relatives who wished they could be here today. [lee algunos nombres. Justo cuando termina, recibe un fax] Oh, and Mrs. Spencer. You, too.  <u>Sra. Spencer:</u> [vemos a una ancianita en silla de ruedas con una cara radiante de emoción] Oh, I knew they wouldn't forget me!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Encargado:</u> Y ahora, antes de empezar a disfrutar de nuestro puré de pavo, os daré las buenas noticias. Los siguientes asilados tienen familia que desearía poder estar aquí hoy. Oh, y la Sra. Spencer, también.  <u>Sra. Spencer:</u> Oh, sabía que no se olvidarían de mí.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
A22	<p><u>Homer:</u> [coje a su padre del brazo] Come on, Dad. Let's get out of here.  <u>Abuelo:</u> [se resiste] Hold on, boy! What's your hurry?  <u>Homer:</u> This place is depressing.  <u>Abuelo:</u> [tono de protesta] Hey, I live here!  <u>Homer:</u> Oh, well. I'm sure it's a blast once you get used to it. Let's go.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Homer:</u> Papá, larguémonos de aquí.  <u>Abuelo:</u> ¡Para el carro, chico! ¿Por qué esas prisas?  <u>Homer:</u> Este sitio es deprimente.  <u>Abuelo:</u> ¡Oye, yo vivo aquí!  <u>Homer:</u> Bueno, una vez que te acostumbras, seguro que es la monda. Pero, vámonos.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A23	<p><i>Un taxi llega a la casa de los Simpson. Es la madre de Marge. El taxista sale del coche para abrirle la puerta, pero ella sale por otra. Suena una suave música de fondo.</i></p> <p style="text-align: right;">CI / V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>
A24	<p><i>En la cocina, Marge y sus hermanas rocían el pavo de salsa. Vemos cómo dicha salsa chorrea por el borde del recipiente. Podemos oír el ruido producido por los aparatos rociadores de salsa.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>

A25	<p><u>Marge</u>: [alegre] How are you?  <u>Abuela</u>: [susurrando] I have laryngitis. It hurts to talk. So I'll just say one thing... You never do anything right.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Marge</u>: ¿Qué tal estás?  <u>Abuela</u>: Tengo laringitis, y me duele al hablar. Así que sólo diré una cosa... nunca haces nada bien.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A26	<p><i>Maggie está viendo el espectáculo del intermedio del partido.</i>  <u>Miembros del grupo Hooray for Everything</u>: [voz en off] Thank you! You're super! Be good to each other!  <u>Locutor</u>: [voz en off] In the Silverdome, now ablaze with flashbulbs, as <i>Hooray for Everything</i> leaves the field! [vemos una panorámica del estadio. En la grada del fondo, podemos distinguir los flashes de las muchas cámaras que hacen fotos] Of course, a stadium is much too big for flash pictures to work, [tono animado] but nobody seems to care!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Miembros del grupo Hurra por todo</u>: ¡Gracias! ¡Sois geniales!  <u>Locutor</u>: Y el Silverdome resplandece con los flashes de las cámaras mientras <i>Hurra por todo</i> se retira del campo. Naturalmente el estadio es demasiado grande y los flashes son inútiles, [tono normal] pero a nadie parece importarles ese detalle.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
A27	<p><i>Homer trata de encender el fuego de la chimenea sin demasiado éxito.</i>  <u>Abuelo</u>: That's no way to lay a fire! Where's your kindling?  <u>Homer</u>: This thing is gonna be roaring any time now.  <u>Selma</u>: Even a caveman could start a fire.  <u>Homer</u>: [tono y gesto de fastidio] D'oh!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Abuelo</u>: ¡Mira qué forma de encender un fuego! ¿Has puesto leña?  <u>Homer</u>: Esto va a empezar a arder en cualquier momento.  <u>Selma</u>: Hasta un cavernícola haría fuego.  <u>Homer</u>: ¡Uh!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
A28	<p><u>Marge</u>: [voz en off. Al gritar, su voz carrasposa suena cómica] Dinner! Dinnertime, everybody! Dinner!  <u>Homer</u>: [se rinde en su intento de encender fuego] The hell with this!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Marge</u>: [con su tono normal de voz] ¡Vamos, a cenar todos! ¡A cenar!  <u>Homer</u>: ¡Al demonio con el fuego!</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
A29	<p><i>Lisa aparece orgullosa con su centro de mesa. Marge halaga su trabajo. Suena la misma música que en el chiste 23.</i>  <u>Homer</u>: Holy moly! That's the biggest... one of those I ever saw!</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / S</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Madre mía! ¡Es el más grande... cosa de estas que he visto!</p> <p style="text-align: right;">NM / S</p>
A30	<p><u>Patty</u>: [gruñe] I always said she was gifted.  <u>Selma</u>: Definitely from our side of the family. Right, Mom?  <u>Abuela</u>: [de forma abrupta] Leave me alone.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Patty</u>: Mmm. Siempre dije que tenía talento.  <u>Selma</u>: Se ve que sale a nuestra familia, ¿verdad mamá?  <u>Abuela</u>: Dejadme en paz.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A31	<p><u>Selma</u>: How long did that take you, honey?  <u>Lisa</u>: I couldn't tell you how many hours. It was a labor of love. It's my homage to some American heroes who may not have fought in any wars but who nevertheless...  <i>Bart interrumpe a su hermana. Entra en el comedor con la bandeja del pavo y tarareando la</i></p>	<p><u>Selma</u>: ¿Cuánto tiempo te ha llevado, cielo?  <u>Lisa</u>: No podría decirte cuántas horas. Ha sido una obra de amor. Es mi homenaje a aquellas heroínas americanas que tal vez no lucharon en ninguna guerra, pero sin embargo...  <i>Bart interrumpe tarareando una canción cuya melodía no es la de 20<sup>th</sup> Century Fox.</i></p>

	<p><i>música de 20<sup>th</sup> Century Fox.</i>  <u>Homer</u>: Speaking of heroes, here's mine: Tom Turkey! [<i>levanta los brazos. En una mano sostiene un tenedor, y en la otra un cuchillo de trinchar eléctrico. Pone el cuchillo en marcha y ríe</i>]</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V / S</p>	<p><u>Homer</u>: Hablando de héroes, aquí llega el mío. ¡Pavo-roso!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V / S</p>
A32	<p><i>Bart quiere apartar de la mesa el centro de Lisa. Ante la mirada de todos, se inicia un forcejeo entre ambos que acaba con el centro de mesa en la chimenea. Al caer en ella, se prende fuego. Lisa chilla.</i>  <u>Abuelo</u>: Hey, that got'er going!  <u>Bart</u>: Bitchen!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Abuelo</u>: ¡Oye, qué pulmones!  <u>Bart</u>: ¡Genial!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
A33	<p><i>El centro de mesa ha quedado reducido a cenizas. Lisa corre a su habitación llorando y furiosa.</i>  <u>Homer</u>: [<i>enfadado</i>] All right Bart, that's it! Go to your room! Now!  <u>Bart</u>: [<i>tranquilo</i>] Okay, I'll take some white meat and stuffing to go, and send up the pumpkin pie in about 20 minutes.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Se acabó, Bart! ¡A tu cuarto ahora mismo!  <u>Bart</u>: ¡Vale! Pues marchando un pavo y una ración de relleno, y subidme la tarta dentro de 20 minutos.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A34	<p><i>Bart y Lisa están en su habitación. El resto de la familia se dispone a cenar. Homer bendice la mesa.</i>  <u>Homer</u>: And Lord, we are especially thankful for nuclear power, the cleanest, safest energy source there is. Except for solar, which is just a pipe dream.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Homer</u>: Y te estamos especialmente agradecidos por la energía nuclear, la fuente de energía más limpia y segura después de la solar, pero eso es aún castillos en el aire.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
A35	<p><i>Homer sigue con su bendición de mesa.</i>  <u>Homer</u>: Anyway, we'd like to thank you for the occasional moments of peace and love our family has experienced. [<i>tono molesto</i>] Well, not today, but... [<i>tono de desesperación</i>] You saw what happened! Oh, Lord, be honest! Are we the most pathetic family in the universe or what!  <u>Todos</u>: Amen.  <u>Selma</u>: Worst prayer yet.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Homer</u>: En fin... Y gracias también por los momentos ocasionales de paz y amor que vive nuestra familia. Menos hoy, que ya has visto lo que ha pasado. ¡Oh, señor, seamos sinceros! ¿Somos la familia más patética del universo o qué?  <u>Todos</u>: Amén.  <u>Selma</u>: ¡Vaya una oración!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A36	<p><i>Desde el comedor, oyen cómo Lisa toca un blues con su saxofón.</i>  <u>Homer</u>: [<i>gesto y tono de fastidio</i>] D'oh!</p> <p style="text-align: right;">PL / V / S</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Oh!</p> <p style="text-align: right;">PL / V / S</p>
A37	<p><i>Marge sube a hablar con Lisa.</i>  <u>Lisa</u>: Mom, I poured my heart into that centerpiece! Things like that always happen in this family.  <u>Marge</u>: [<i>tono de resignación</i>] I noticed that, too.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Lisa</u>: Puse todo mi corazón en ese centro de mesa. Estas cosas sólo pasan en esta familia.  <u>Marge</u>: Ya me he dado cuenta.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>

A38	<p><i>Marge se dirige al cuarto de Bart para decirle que pida perdón a Lisa. Vemos que justo delante de la puerta hay un montón de juguetes y tebeos tirados por el suelo del pasillo.</i></p> <p>V</p>	<p>Ídem.</p> <p>V</p>
A39	<p><i>Bart no cree que deba pedir disculpas. Se enfada y decide marcharse de casa. Escapa por la ventana y baja por el tronco de un árbol. Al saltar al suelo, cae justo encima de unas flores.</i></p> <p><u>Bart</u>: Uh oh. I mean, good! [<i>las pisotea con rabia</i>]</p> <p>NM / PL / V</p>	<p><u>Bart</u>: Lo siento. Quiero decir, ¡me alegro!</p> <p>NM / PL / V</p>
A40	<p><i>Homer expulsa de la casa al perro de la familia por robar un muslo de pavo. Bart y su perro huyen juntos. Llegan junto a la vaya de la mansión del Sr. Burns. Hay un letrero que indica que están en el cruce de las calles “Croesus” y “Mammon”.</i></p> <p>NM / CI / V / G</p>	<p>Ídem.</p> <p>NM / V / G</p>
A41	<p><i>El Sr. Burns está cenando. Vemos cómo degusta un trozo de carne. Oímos el ruido que hace al saborearlo. Durante toda la escena escuchamos una tranquila música de violines.</i></p> <p><u>Sr. Burns</u>: Delicious. Smithers, every year you outstrip yourself in succulence.</p> <p><u>Smithers</u>: Thank you, sir. Uh! Would you like some candy yams?</p> <p><u>Sr. Burns</u>: Oh, no. I couldn't eat another bite. Dispose of all this. [<i>en el centro de una lujosa sala, vemos una larga mesa llena de exquisitos manjares</i>] I did however save room for your special pumpkin pie.</p> <p>NM / PL / V / S</p>	<p><u>Sr. Burns</u>: [<i>apenas hace ruido al masticar la comida</i>] Delicioso. Smithers, cada año logra superar la exquisitez de sus platos.</p> <p><u>Smithers</u>: Gracias señor. ¿Quiere patatas con caramelo?</p> <p><u>Sr. Burns</u>: Oh, no, no. No podría comer ni un bocado más. Deshágase de todo. Sin embargo, sí me he reservado para su tarta de calabaza especial.</p> <p>NM / V / S</p>
A42	<p><i>El pastel se está enfriando en la repisa de una ventana. Bart lo ve y se cuela en el jardín de la mansión, pero al intentar cogerlo activa una alarma. Vemos a dos guardas de seguridad que abandonan su humilde cena congelada al escuchar la alarma. Uno de ellos estaba leyendo “Les Misérables”<sup>550</sup>. Con una cámara situada en el lugar donde debería estar la cabeza de una estatua del jardín, localizan al intruso.</i></p> <p>NM / V / G / S</p>	<p>Ídem.</p> <p>NM / V / G / S</p>
A43	<p><u>Guarda</u>: Mr. Burns. This is base command. The intruder appears to be a young male, age 9 to 11.</p> <p><u>Sr. Burns</u>: [<i>tono frío</i>] Release the hounds.</p> <p>NM / PL</p>	<p><u>Guarda</u>: Sr. Burns. Aquí cuartel general. El intruso parece ser un joven varón de 9 a 11 años.</p> <p><u>Sr. Burns</u>: Soltad los perros.</p> <p>NM / PL</p>

<sup>550</sup> Con objeto de diferenciarlos de la información contextual que ofrecemos en cursiva, hemos optado por entrecorillar los títulos de libros, canciones, películas, etc.

A44	<p><i>Bart escapa por poco del ataque de los perros. Al conseguir atravesar el muro de setos que rodea la mansión, vemos desde una toma aérea que al otro lado los perros caminan en círculos entrecruzados, una forma de moverse que, de alguna manera, recuerda a la de los tiburones.</i></p> <p style="text-align: right;">V</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V</p>
A45	<p><i>Lisa, en su habitación, escribe.</i>  <u>Lisa:</u> I saw the best meals of my generation destroyed by the madness of my brother. My soul carved in slices by spiky-haired demons.  <i>En la estantería vemos un libro de Ginsberg</i></p> <p style="text-align: right;">NM / G</p>	<p><u>Lisa:</u> He visto los más exquisitos manjares de mi generación destrozados por la locura de mi hermano. Mi alma cortada en rodajas por demonios con pelos de punta.</p> <p style="text-align: right;">NM / G</p>
A46	<p><i>Bart camina junto a su perro. El hambre hace que sus tripas suenen. El perro, al oírlo, responde con un gruñido.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>
A47	<p><i>Ambos siguen caminando por lo que parece un barrio rico. Pero el escenario se transforma de repente cuando cruzan una vía del tren. Hay una señal que dice “Do not enter”. Entran en los barrios bajos. Se oyen gritos, sirenas de policía, el ruido de un helicóptero y disparos. Vemos algunos edificios ruinosos, cubos de basura por el suelo y los carteles de algunos comercios: “Liquor. Yes! We have rot gut!”, “Massage Parlor”, “Pawn” y “Billiards”</i>  <u>Bart:</u> Cool! The wrong side of the tracks!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V / G / S</p>	<p><u>Bart:</u> ¡Mosquis! ¡Entramos en el barrio de los desheredados!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
A48	<p><i>Bart y su perro pasan por delante de un centro de donación de sangre. Hay un cartel que dice “Springfield Plasma Center”. En otro más pequeño, y cuyos bordes están adornados con motivos de Acción de Gracias, podemos leer: “Blood Donors Needed. We Buy Blood. Turkey Day Special \$12.00”</i>  <u>Bart:</u> Twelve bucks! Hey, I can bleed!</p> <p style="text-align: right;">NM / V / G</p>	<p><i>Subtítulos</i>                  SE NECESITAN DONANTES DE SANGRE.                  COMPRAMOS SANGRE.                  DÍA ESPECIAL DEL PAVO 12\$.  <u>Bart:</u> ¡Doce pavos! ¡A mí no me importa sangrar!</p> <p style="text-align: right;">NM / V / G</p>
A49	<p><i>Mientras el perro espera en la calle, oímos las voces de dentro del centro.</i>  <u>Enfermera:</u> Hey, you’ve gotta be eighteen to sell your blood. Let’s see some ID.  <u>Bart:</u> Here ya go, doll-face.  <u>Enfermera:</u> OK, Homer, just relax.  <u>Bart:</u> Ow!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Enfermera:</u> Hasta los dieciocho años no puedes vender tu sangre. Enséñame algún carné.  <u>Bart:</u> Toma, cara de muermo.  <u>Enfermera:</u> Está bien, Homer, relájate. ¡Ay!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A50	<p><i>La familia Simpson sigue con su cena.</i>  <u>Abuela:</u> At the risk of losing my voice, let me just say one more thing: I’m sorry I came.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Abuela:</u> Aun a riesgo de perder mi voz, dejad que os diga una cosa: siento haber venido.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>

A51	<p><i>Selma comenta que Bart es testarudo.</i>  <u>Abuelo:</u> Homer was never stubborn. He always folded instantly over anything. It was as if he had no will of his own. Isn't that true, Homer?  <u>Homer:</u> [con tono servil y cara sonriente] Yes, Dad.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Abuelo:</u> Al contrario que su padre. Siempre se dejaba conducir por cualquiera. Siempre. Era como si careciera de voluntad. ¿Verdad, Homer?  <u>Homer:</u> Sí, papá.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
A52	<p><i>Bart sale del centro de donación. Le han dado una galleta.</i>  <u>Bart:</u> Twelve bucks and a free cookie! What a country!          Se desmaya. Su perro se acerca a él, pero su única intención es comerse la galleta, lo que hace de forma sonora.</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>	<p><u>Bart:</u> ¡Doce pavos y un bollo gratis! ¡Qué país!</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>
A53	<p><i>Dos vagabundos recojen a Bart y le llevan a un centro de acogida donde sirven la cena de Acción de Gracias.</i>  <u>Bart:</u> All right! Twelve big ones and free grub to boot. Viva Skid Row!</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC</p>	<p><u>Bart:</u> ¡Demasiado! ¡Doce pavos y papeo hasta ponerme ciego! ¡Vivan los barrios bajos!</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
A54	<p><i>Kent Brockman está en el lugar haciendo un reportaje.</i>  <u>Kent:</u> Oh, we have lots of names for these people. Bums, deadbeats, losers, scums of the earth. We'd like to sweep these people into the gutter, or if they're already in the gutter, to some other out-of-the-way place. Oh, we have our reasons. They're depressing, they wear ragged clothes, they're [hace el signo de las comillas con los dedos] crazy, they smell bad.  <u>Vagabundo:</u> [tono de protesta] Hey, listen, man!  <u>Kent:</u> [le susurra] Wait, I'm going somewhere with this. So, every year on one lone, conscience-salving day we toss these people a bone. A turkey bone. [levanta un muslo de pavo] And that's supposed to make it all better.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Kent:</u> Hay muchos nombres para estas personas. Vagabundos, morosos, perdedores, despojos de la Tierra. Nos gustaría arrojarlos a todos al arroyo. O, si ya lo están, a un lugar que estuviera aún más apartado. Claro, tenemos razones. Son deprimentes, llevan andrajos, están locos, huelen mal.  <u>Vagabundo:</u> ¡Eh, colega!  <u>Kent:</u> Espere, escuche hasta el final. Así que una vez al año y para tranquilizar nuestras conciencias, arrojamos a esta gente... un hueso. Eso sí, de pavo. Y con eso ya creemos haberlo hecho todo.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
A55	<p><i>La familia Simpson sigue el programa desde casa.</i>  <u>Kent:</u> [voz en off] No, you won't find the freeloader or Charlie Chaplin's beloved little tramp down here.  <u>Abuelo:</u> [enfadado] Pompous, blow-dried, college boy!  <u>Homer:</u> [tono de cotilleo] You know, his girlfriend is the Weather Lady.  <u>Abuelo:</u> [tono de cotilleo] You don't say.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Kent:</u> No encontrareis por aquí a Carpanta, ni a Cantinflas, ni siquiera al querido pequeño vagabundo de Charly Chaplin.  <u>Abuelo:</u> ¡Bah! ¡Presumido universitario engomado!  <u>Homer:</u> Pues creo que está liado con la chica del tiempo.  <u>Abuelo:</u> ¿Pero qué me dices?</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL</p>
A56	<p><i>Lisa comienza a leer un poema que ha escrito. La familia le escucha. Pero, apenas ha empezado, todos la interrumpen porque ven a Bart en la pantalla del televisor.</i>  <u>Abuelo:</u> It's Bart!  <u>Homer:</u> What show is this?</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Abuelo:</u> ¡Eh! ¡Es Bart!  <u>Homer:</u> ¿En qué programa está?</p> <p style="text-align: right;">NM</p>

A57	<p><u>Kent</u>: And how long have you been on the streets?  <u>Bart</u>: Going on five years, Kent.  <u>Kent</u>: Ah. Son, your family may be watching. Is there anything you'd like to say to them?  <u>Bart</u>: [con una bandeja de comida en las manos] Yes, there is, Kent. Ha ha! I didn't apologize!</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Kent</u>: ¿Y cuánto tiempo llevas en la calle?  <u>Bart</u>: Unos cinco años, Kent.  <u>Kent</u>: Um, hijo. Puede que tus padres te estén viendo. ¿Hay algo que quieras decirles?  <u>Bart</u>: Desde luego, Kent. He cenado y no he pedido perdón.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
A58	<p><u>Homer</u>: [descuelga nervioso el teléfono] Operator, give me the number for 911!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Homer</u>: Oiga, operadora. ¿Cuál es el número del 091?</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A59	<p><i>Kent se marcha.</i>  <u>Kent</u>: [a los dos vagabundos y a Bart] Thanks for your help, fellas. This reporter smells another local Emmy. [su furgoneta arranca derrapando]  <u>Vagabundo</u>: [sin ningún entusiasmo] Yeah, we're rooting for you, guy.</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / PL / S</p>	<p><u>Kent</u>: Amigos, muchas gracias. Este periodista se está oliendo otro premio Emmy.  <u>Vagabundo</u>: [tono sincero] Sí, apostamos por ti.</p> <p style="text-align: right;">NM / S</p>
A60	<p><i>Los parientes se marchan.</i>  <u>Abuela</u>: I'd say something comforting, but you know... my voice.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Abuela</u>: Os diría algo alentador, pero ya sabéis... mi voz.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A61	<p><u>Abuelo</u>: Let's go! If I'm not back at the home by nine they declare me legally dead and collect my insurance!</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Abuelo</u>: ¡Vámonos! Si no estoy de vuelta a las nueve me declararán oficialmente muerto y cobrarán mi seguro.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
A62	<p><i>En el salón.</i>  <u>Marge</u>: Homer, this is a terrible thing that's happened, but we can't blame ourselves.  <u>Homer</u>: [tono firme. Golpea su puño contra la palma de su otra mano] We can and will!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Marge</u>: Homer, lo que ha ocurrido es algo tremendo, pero no debemos sentirnos culpables.  <u>Homer</u>: ¡Podemos y lo haremos!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
A63	<p><u>Marge</u>: Children need discipline. You can ask any syndicated advice columnist.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Marge</u>: Necesitan disciplina. Lo dicen todos los consultorios de las revistas.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
A64	<p><i>Bart regresa al hogar. Antes de entrar, se plantea si entrar en casa o no. En su imaginación, vemos que lo hace y que le reciben con besos y abrazos. Pide perdón a su hermana, y entonces todo se transforma. Las figuras de Homer, Marge y Lisa se tornan diabólicas, y todos le hablan con ira. Música dramática.</i>  <u>Marge</u>: No, no, no! That won't do at all!  <u>Homer</u>: Yeah, boy. Get down on your knees and beg for forgiveness!  <u>Lisa</u>: Yeah. Beg me, Bart. Beg me!  <i>Bart lo hace, y todos ríen.</i>  <u>Marge</u>: Now we can blame him for everything!  <u>Homer</u>: It's your fault I'm bald!  <u>Bart</u>: [tono sumiso] I'm sorry.  <u>Abuelo</u>: It's your fault I'm old!</p>	<p><u>Marge</u>: ¡No, no, no! ¡Eso no basta!  <u>Homer</u>: ¡Vamos! ¡Ponte de rodillas y suplícale a tu hermana que te perdone!  <u>Lisa</u>: ¡Sí! ¡Vamos, chico! ¡Pide perdón!  <u>Marge</u>: ¡Desde ahora te echaremos la culpa de todo!  <u>Homer</u>: ¡Por tu culpa soy calvo!  <u>Bart</u>: Perdóname.  <u>Abuelo</u>: ¡Por tu culpa soy viejo!  <u>Bart</u>: ¡Lo siento!  <u>Maggie</u>: ¡Po tu cupa no sé habar!  <u>Bart</u>: ¡Lo siento!  <u>Tío Sam</u>: ¡Por tu culpa América ya no es lo que era!  <u>Bart</u>: ¡Lo siento!  <u>Todos</u>: ¡Todo por tu culpa! ¡ Todo por tu</p>



	<p><u>Bart</u>: I'm sorry!  <u>Maggie</u>: [sin quitarse el chupete de la boca y sin mover los labios] It's your fault I can't talk!  <u>Bart</u>: I'm sorry!  <u>Tío Sam</u>: [la bandera de Estados Unidos ondea tras él] It's your fault America has lost its way!  <u>Bart</u>: I'm sorry!  <u>Todos</u>: It's all your fault! It's all your fault! It's all your fault!...  <u>Bart</u>: I'm sorry! I'm sorry! I'm sorry! I'm sorry!...</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / PL / V / S</p>	<p>culpa! ¡ Todo por tu culpa!...  <u>Bart</u>: ¡Lo siento! ¡Lo siento! ¡Lo siento! ¡Lo siento!...</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V / S</p>
A65	<p><i>Bart decide no entrar en casa. Trepa por un árbol al tejado de la misma. Allí descubre un montón de balones, pelotas, discos voladores (Frisbees) y cohetes. Coje un balón de fútbol americano y juega con él.</i>  <u>Bart</u>: [imita la forma de hablar de los locutores de deportes] A sellout crowd at the Super Bowl. Simpson down by six with two seconds left. He's got Simpson in the open. [imita el ruido de la audiencia con la boca. Lanza el balón y corre por el tejado para recojerlo él mismo] Touchdown, Simpson! [agita los brazos y vuelve a imitar el ruido de la audiencia] The boy nobody wanted just won the Super Bowl! [imita una vez más a la audiencia. De repente, para de correr y se queda serio e inmóvil]</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Bart</u>: El público ruge en el estadio. Simpson necesita por lo menos otro tanto. ¡Faltan dos segundos! ¡Se dispone a lanzar! ¡Lo consigue! ¡El chico al que no quiere nadie acaba de ganar la Supercopa!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
A66	<p><i>Bart oye por un conducto cómo Lisa llora en su cuarto. Llama a su hermana, y ésta se reúne con él en el tejado.</i>  <u>Lisa</u>: Bart, what are you doing up here? Everybody's worried!  <u>Bart</u>: [tono curioso] Really? Did they cry?  <u>Lisa</u>: Yes.  <u>Bart</u>: [ríe satisfecho] Whoa! Bulls-eye!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Lisa</u>: Bart, ¿Qué haces aquí arriba? ¡Estamos todos preocupados!  <u>Bart</u>: ¿En serio? ¿Han llorado?  <u>Lisa</u>: Sí.  <u>Bart</u>: ¡Anda! ¡Venga ya!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
A67	<p><i>Lisa le pide a Bart que busque en su interior una mancha que desearía no estuviera.</i>  <u>Bart</u>: Okay, okay. [cantando] Looking for the spot. Still checking.</p> <p style="text-align: right;">PL / V</p>	<p><u>Bart</u>: Está bien, está bien. Busco la mancha, la estoy buscando. Sigo buscando.</p> <p style="text-align: right;">PL / V</p>
A68	<p><i>Finalmente, Bart le pide perdón a Lisa. Ésta se lo agradece con unos sonoros besos.</i></p> <p style="text-align: right;">PL</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">PL</p>
A69	<p><i>En pijama, Homer, Marge y sus hijos se reúnen en la cocina para tomar unos emparedados de pavo y celebrar así la cena de Acción de Gracias juntos y felices.</i>  <u>Homer</u>: Oh Lord, on this blessed day, we thank Thee for giving our family one more crack at togetherness.  <u>Todos</u>: Amen.</p>	<p><u>Homer</u>: Señor, en este día bendito te damos las gracias por tener a esta familia más o menos bien avenida.  <u>Todos</u>: Amén.  <i>No se oye el eructo.</i></p>

	<p><i>Todos empiezan a comer, incluso el perro y el gato, que hasta ese momento habían atendido a la oración de Homer. Escuchamos ruidos diversos producidos por las bocas de los cinco, algún eructo incluido. Suena la misma música que en los chistes 23 y 29.</i></p>	<p>NM / CI / L / PL / V / S</p>
	<p>NM / PL / V / S</p>	

Nº c h i s t e	<b>Beyond Blunderdome (AABF23)</b>	<b>Más allá de la Cúpula del Fracaso</b>
	Versión origen (VO)	Versión meta (VM)
B1	<p><i>Homer está viendo la tele.</i>  <u>Narrador:</u> Is this the kind of air we want to leave for our children?  <i>Vemos la imagen de un parque con niños jugando rodeados de humo y sin parar de toser. A medio camino en su ascenso por las escaleras de un tobogán, un niño cae al suelo ahogado mientras escuchamos una música tenebrosa.</i>  <u>Narrador:</u> Don't they deserve better?  <i>Acto seguido vemos a Homer comiendo snacks y bebiendo cerveza con cara de aburrido. En la tele aparece un coche eléctrico, a cuyo paso el aire se limpia.</i>  <u>Narrador:</u> Electricity. The fuel of the future. Test drive the Elec-Taurus today and get a free gift.  <i>Al escuchar esto, Homer se muestra conmovido y casi suelta una lágrima.</i>  <u>Homer:</u> My children deserve to see me get a free gift.</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V / S</p>	<p><u>Narrador:</u> ¿Es este el tipo de aire que queremos legar a nuestros hijos? ¿No merecen algo mejor? Electricidad, la energía del futuro. Pruebe hoy mismo el Elec-Taurus y recibirá un regalo.  <u>Homer:</u> Mis hijos merecen ver cómo recibo un regalo.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
B2	<p><u>Lisa:</u> [tono de entusiasmo. Homer la mira con sonrisa forzada] I'm proud of you, Dad. Buying an electric car will help clean the air and protect the Earth's supply... [tono de reproche] You're faking this to get the gift, aren't you?  <u>Homer:</u> [cierto tono de culpabilidad] But I liked the nice things you said about me.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Lisa:</u> Estoy orgullosa de ti. Comprar un coche eléctrico ayudará a purificar el aire y a proteger los recursos naturales... ¿o estás fingiendo para que te den el regalo?  <u>Homer:</u> Pero me han gustado esas cosas que has dicho sobre mí.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B3	<p><u>Vendedora:</u> Thinking of saying good-bye to gas?  <u>Bart:</u> You betcha! [eructa]  <u>Marge:</u> Bart! [suelta una flatulencia] Well, that shut me up.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / S</p>	<p><u>Vendedora:</u> ¿Piensan despedirse de la gasolina?  <u>Bart:</u> Mismamente.  <u>Marge:</u> ¡Bart! Vaya, mejor me callo.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / S</p>
B4	<p><u>Homer:</u> Hello, I love your planet deeply and I'm interested in purchasing one of your electronic autos [Homer se ríe al final de esta frase y tras ello guiña un ojo a Lisa, la cual frunce el ceño]</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Homer:</u> Hola, esto... porque amo profundamente su planeta, quiero comprarme uno de sus coches electrónicos.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B5	<p><u>Vendedora:</u> Well, it's always nice to meet people concerned about the environment.  <u>Homer:</u> What kind of "mint"?</p> <p style="text-align: right;">L</p>	<p><u>Vendedora:</u> Siempre es agradable conocer a personas preocupadas por el medio ambiente.  <u>Homer:</u> ¿Sólo medio?</p> <p style="text-align: right;">L</p>

B6	<p><u>Marge</u>: Boy, that quiet engine sure makes conversation a lot easier.  <u>Homer</u>: <i>[con cara y tono de enfado]</i> Yeah. It's got a lot of other problems, too.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Marge</u>: Mira, con un motor tan silencioso conversar resulta mucho más fácil.  <u>Homer</u>: Sí, y ya saldrá algún problema más.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B7	<p><u>Lisa</u>: Oh, Dad! You're headed for the harbor!  <u>Homer</u>: Relax. We're on an electric car.  <i>El coche cae al mar mientras todos, menos Homer, chillan. El automóvil sigue funcionando por debajo del mar.</i>  <u>Homer</u>: See, everything's fine.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Lisa</u>: ¡Papa, que vas derecho al muelle!  <u>Homer</u>: Tranquila. Tenemos un coche eléctrico. Veis, va como la seda.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B8	<p><i>De repente, aparecen unos peces y unos delfines nadando felices al lado del coche.</i>  <u>Homer</u>: <i>[asustado]</i> Dolphins!  <i>Tras esto, el coche suelta una descarga eléctrica que mata a los delfines y a los peces. Escuchamos el sonido de los delfines.</i>  <u>Homer</u>: Oppsie.  <i>Después aparecen unas sirenas, unos peces y unos submarinistas.</i>  <u>Homer</u>: <i>[tono alegre]</i> Hi, girls! <i>[todos reciben una nueva descarga. Se escucha el grito de las sirenas]</i> Aww.</p> <p style="text-align: right;">PL / V / S</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Huy! ¡Por qué poco! ¡Hola, chicas! <i>[no se oye el grito de las sirenas]</i> ¡Huy!</p> <p style="text-align: right;">PL / V / S</p>
B9	<p><i>El coche sale del agua cubierto de algunas algas y soltando un pez.</i>  <u>Homer</u>: Salt water seems to be good for it.  <i>Acto seguido escuchamos una explosión y el coche se llena de humo y de descargas eléctricas. Bart tose.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Homer</u>: Parece que el agua salada le va bien.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
B10	<p><i>Homer regresa al concesionario de coches eléctricos. Entra en la oficina de la vendedora con la ropa manchada y con aspecto de haber sufrido un accidente.</i>  <u>Homer</u>: I'm sorry, the car didn't meet my eco-concerns. Can I have my prize now?  <u>Vendedora</u>: Certainly.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Homer</u>: El coche no está a la altura de mis ambiente-expectativas. ¿Pero me da el regalo?  <u>Vendedora</u>: Desde luego.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
B11	<p><i>Le entrega un sobre, tras lo que Homer sale corriendo. Al arrancar su coche, vemos que detrás estaba escondido el eléctrico, aún cubierto de algunas algas y totalmente destrozado y ardiendo.</i>  <u>Vendedora</u>: What the...  <u>Coche</u>: <i>[con voz de robot]</i> Help! help! It burns.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Vendedora</u>: ¿Qué hace?  <u>Coche</u>: ¡Socorro! ¡Socorro! Me quemo.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>

B12	<p><i>Es ya de noche. Marge y Homer están en la cama.</i></p> <p><u>Marge</u>: Hey, we never opened that envelope to see what our gift is.</p> <p><u>Homer</u>: We didn't? That's odd! Seems like we'd do that just after we left the car place.</p> <p><u>Marge</u>: I know. But we didn't.</p> <p><u>Homer</u>: Well, here it is. So we can open and find out now.</p> <p><u>Marge</u>: Perfect.</p>	<p><u>Marge</u>: ¡Eh! No abriste el sobre. No sabemos qué regalo era.</p> <p><u>Homer</u>: ¿No lo abrimos? ¡Qué extraño! Lo normal hubiera sido abrirlo justo al irnos de la cochería.</p> <p><u>Marge</u>: Sí claro, pero no lo hiciste.</p> <p><u>Homer</u>: Bueno, aquí está. Con abrirlo ahora lo averiguaremos.</p> <p><u>Marge</u>: Perfecto.</p>
	NM	NM
B13	<p><u>Homer</u>: Oh, movie tickets? It hardly seems worth destroying a car.</p>	<p><u>Homer</u>: Oh, entradas para el cine. Esperaba más a cambio de exponerme a su coche.</p>
	NM	NM
B14	<p><i>Marge comprueba que el sobre contiene invitaciones para ver el preestreno de una película de Mel Gibson, lo que le produce alegría.</i></p> <p><u>Homer</u>: Who else is in it?</p> <p><u>Marge</u>: Who cares? Mel Gibson!</p> <p><u>Homer</u>: Mel Gibson is just a guy, Marge. No different than me or Lenny.</p> <p><u>Marge</u>: Were you or Lenny ever named "Sexiest Man Alive"?</p> <p><u>Homer</u>: [tono pensativo] I'm not certain about Lenny.</p>	<p><u>Homer</u>: ¿Quién más sale?</p> <p><u>Marge</u>: ¿Qué más da? ¡Mel Gibson!</p> <p><u>Homer</u>: Mel Gibson no es más que un tío, Marge. Es como yo o como Lenny.</p> <p><u>Marge</u>: ¿Os han nombrado a Lenny o a ti "Hombre más sexy del mundo"?</p> <p><u>Homer</u>: Bueno, no sé si a Lenny...</p>
	NM / PL	NM / PL
B15	<p><u>Marge</u>: Besides, it's not just the chiseled good looks. <i>People</i> magazine says he's a devoted father, goes to church every week, and likes to fix things around. [agarra con pasión a Homer por el pijama] Homer, let's make love.</p> <p><u>Homer</u>: [algo dubitativo] Okay.</p>	<p><u>Marge</u>: Además, no es sólo su atractivo físico. La revista <i>People</i> dice que es un padre sacrificado, que es asiduo a la iglesia y que le gusta reparar sus... ¡Hagamos el amor!</p> <p><u>Homer</u>: Vale.</p>
	NM / SHC / PL / V	NM / PL / V
B16	<p><i>La luz se apaga y se oyen sus besos. A los pocos segundos, Homer enciende la luz.</i></p> <p><u>Homer</u>: You're thinking about me, right?</p> <p><u>Marge</u>: Of course, Homie. Aren't you thinking about me?</p> <p><u>Homer</u>: [aliviado] I will now!</p>	<p><u>Homer</u>: Estarás pensando en mí, ¿verdad?</p> <p><u>Marge</u>: Pues claro, Homie. ¿Tú no pensabas en mí?</p> <p><u>Homer</u>: ¡Ahora lo hago!</p>
	NM / PL	NM / PL
B17	<p><i>En la entrada del cine podemos leer:</i></p> <p>Test screening No internet spies allowed.</p>	<p><i>Subtítulo</i></p> <p>PRUEBA - NO SE PERMITEN ESPÍAS INTERNAUTAS</p>
	NM / G	NM / G
B18	<p><i>Vemos cómo dos acomodadores del cine expulsan a la calle al encargado de la tienda de cómics.</i></p> <p><u>Encargado</u>: Easy! Easy there, buster!</p> <p><i>Le lanzan al suelo, desde donde el encargado se pregunta a sí mismo:</i></p> <p><u>Encargado</u>: But, how did they know?</p>	<p><u>Encargado</u>: ¡Eh, cuidado! ¡Me hacen daño! ¿Cómo lo han detectado? ¡Falta el ratón! Gracias.</p>

	<p><i>Acto seguido vemos cómo, a su lado, cae con estruendo un ordenador personal de sobremesa: CPU, pantalla y teclado.</i>  <u>Encargado:</u> I had a mouse!  <i>Tras ello le lanzan el ratón.</i>  <u>Encargado:</u> Thank you.</p> <p style="text-align: center;">NM / CI / PL / V / S</p>	
B19	<p><i>En el interior del cine, un hombre vestido con un traje sale al escenario y dice:</i>  <u>Christian:</u> [se aclara la voz] Good evening, I'm Edward Christian, Assistant V.P. of Finance and Distribution at Polystar Pictures.  <i>El público rompe en aplausos y vítores.</i>  <u>Flanders:</u> [tono de lamento] I should've brought the camera.</p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL</p>	<p><u>Christian:</u> Hola, soy Edward Christian, vicepresidente de finanzas y distribución de Polystar Pictures.  <u>Flanders:</u> Oh, debí traer la cámara de video.</p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL</p>
B20	<p><u>Christian:</u> Also with me tonight are the dynamic duo, William Milo y Robin Hannah, who green-lighted all of Shaquille O'Neall's movies including "Kazaam".  <i>Se oyen exclamaciones de asombro y vemos a un hombre y una mujer saludando mientras sostiene cada uno un bote de palomitas.</i>  <u>Christian:</u> How's the popcorn, guys?  <u>Milo y Hannah:</u> Needs salt!  <i>Toda la sala ríe a carcajadas.</i></p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V</p>	<p><u>Christian:</u> Esta noche me acompaña un dinámico dúo, William Milo y Robin Hannan, que aprobaron las películas de Shaquille O'Neall incluyendo "Kazaam". ¿Qué tal esas palomitas?  <u>Milo y Hannah:</u> ¡Están sosas!</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V</p>
B21	<p><i>Christian explica a la audiencia que van a ver una película dirigida por Mel Gibson. Se trata de una nueva versión de un clásico de Jimmy Stewart: "Mr. Smith Goes to Washington". Todos aplauden.</i>  <u>Krusty:</u> [tono de lamento] I knew I shouldn't have passed on that!</p> <p style="text-align: center;">NM / PL</p>	<p><i>El título de la película se traduce por "Caballero sin espada"</i>  <u>Krusty:</u> Ay, ¡no debí rechazar aquel papel!</p> <p style="text-align: center;">NM / PL</p>
B22	<p><u>Christian:</u> Now, after the film, I'll be handing out these cards for your opinion. We then take your cards to Hollywood, California... [todos se muestran asombrados] and change the movie based on your suggestions.</p> <p style="text-align: center;">NM / SHC / PL / V</p>	<p><u>Christian:</u> Después de la película repartiré estas tarjetas para que escriban su opinión, y más tarde las llevaremos a Hollywood, California, y según lo que nos digan haremos cambios.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V</p>
B23	<p><i>Christian dice si alguien tiene alguna pregunta.</i>  <u>Profesor Frink:</u> Will be there any flubber in this movie?  <u>Christian:</u> [riendo] No, I'm afraid not.  <u>Profesor Frink:</u> [apesadumbrado] Oh, for crying out...</p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL</p>	<p><u>Profesor Frink:</u> ¿Habrá algo de flubber en esta película que vamos a ver?  <u>Christian:</u> No, me temo que no.  <u>Profesor Frink:</u> Oh, cómo se les ocurre...</p> <p style="text-align: center;">NM / PL</p>
B24	<p><u>Marge:</u> Is Mel Gibson here?  <u>Christian:</u> No, sorry, but like all celebrities he's in Hollywood attending benefits for various diseases.  <i>Todos aplauden.</i></p> <p style="text-align: center;">NM / SHC / V / S</p>	<p><u>Marge:</u> ¿Mel Gibson va a venir?  <u>Christian:</u> No, como buen famoso está en Hollywood asistiendo a galas en beneficio de diversas enfermedades.</p> <p style="text-align: center;">NM / V / S</p>

B25	<p><i>Mel Gibson accede a escondidas a la parte trasera de la sala. Se sitúa junto a Milo, quien aún sostiene el bote de palomitas, y Hannah.</i></p> <p><u>Hannah</u>: How did you get here from L.A. so fast?</p> <p><u>Gibson</u>: John Travolta flew me in his jet. Now I have to help him move next weekend. He deliberately waited until we were in the air to ask me.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Hannah</u>: ¡Qué poco has tardado desde Los Ángeles!</p> <p><u>Gibson</u>: Me ha traído John Travolta en su jet. Ahora tendré que ayudarlo el sábado a hacer la mudanza. Esperó a haber despegado para pedírmelo.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
B26	<p><i>Gibson expresa sus dudas sobre si la película ha sido un acierto.</i></p> <p><u>Gibson</u>: All I do is talk for two hours. I don't shoot anybody. What was I thinking?</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Gibson</u>: No hago más que hablar. No mato a nadie. ¿Cómo se me pudo ocurrir?</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B27	<p><i>Milo and Hannah le dicen a Gibson que no se preocupe. Creen que todo irá bien, y le piden que confíe en su criterio ya que presumen de conocer el negocio del cine. Tras ello, comentan con entusiasmo:</i></p> <p><u>Milo</u>: Robin, you've gotta see the director's cut of "Booty Call". It's fabulous!</p> <p><u>Hannah</u>: Well, even better than the original? 'Cause that was pretty fabulous, too.</p> <p><i>Tras esto, vemos a Gibson con gesto de preocupación, a la vez que escuchamos una música de violín que nos sugiere dicho estado de ánimo.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Milo</u>: Robin, tienes que ver el montaje de "Sexo sí, pero seguro". ¡Es fabuloso!</p> <p><u>Hannah</u>: ¿Mejor incluso que el original? También fue bastante famoso.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
B28	<p><i>En una escena final de la película, vemos la versión que Mel Gibson hace del conmovedor discurso que en la película original pronuncia el personaje interpretado por Jimmy Stewart. Con cara de aburrido, Homer se queja.</i></p> <p><u>Homer</u>: Boring!</p> <p><u>Marge</u>: It's not boring. He's passionate about government.</p> <p><u>Homer</u>: Pse, at least the Jimmy Stewart version had a giant rabbit who ran the savings and loans.</p> <p><i>Acto seguido, alguien sentado detrás de Homer le hace un gesto para que se calle.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Me aburro!</p> <p><u>Marge</u>: No es aburrida, Homer. El argumento es apasionante.</p> <p><u>Homer</u>: Pse, al menos en la de Jimmy Stewart salía un conejo gigante que dirigía las cajas de ahorros.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B29	<p><i>A la salida de la proyección todo el mundo se muestra encantado.</i></p> <p><u>Sr. Burns</u>: Excellent.</p> <p><u>Alcalde Quimby</u>: That man knows how to filibuster.</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC</p>	<p><u>Sr. Burns</u>: Excelente.</p> <p><u>Alcalde Quimby</u>: Él sí que es un obstruccionista.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>

B30	<p><i>Todos menos Homer.</i>  <u>Homer</u>: Well, that was a stinker.  <u>Marge</u>: I liked it. It was nice to see a movie where people solved their problems with words instead of bullets and chasing.  <u>Homer</u>: Oh, you're just saying that because your boyfriend was in it. I bet you would have hated it if me and Lenny were Mr. Smith.  <u>Marge</u>: Will you stop acting so jealous?</p>	<p><u>Homer</u>: Menudo petardazo.  <u>Marge</u>: Me ha gustado. Es alentador ver una película en la que la gente resuelve sus problemas hablando y no a base de balazos.  <u>Homer</u>: A ti te ha gustado porque sale ese novio tuyo. Te hubiera espantado si Lenny o yo hubiéramos sido el Sr. Smith.  <u>Marge</u>: Eso no son más que celos.</p>
	NM	NM
B31	<p><i>Gibson necesita ir al baño pero quiere evitar ser visto, por lo que opta por salir por una puerta trasera a un callejón. Al abrirla, suena una alarma antiincendios.</i>  <u>Jefe Wiggum</u>: [tono emocionado] Look! It's Mel Gibson! Hey, everybody, rush over there!</p>	<p><u>Jefe Wiggum</u>: ¡Eh! ¡Es Mel Gibson! ¡Corran todos hacia él!</p>
	NM / PL / V / S	NM / PL / V / S
B32	<p><i>Todos corren hacia la estrella. Podemos ver en primera fila al Jefe Wiggum con una amplia sonrisa de felicidad mientras se acerca al actor diciendo "Hi, Mel" repetidamente.</i></p>	<p><u>Jefe Wiggum</u>: Hola, Mel.</p>
	PL / V	PL / V
B33	<p><i>Todos se quedan parados frente a Mel Gibson.</i>  <u>Gibson</u>: Hi, everybody!  <i>Asombro general. Tras un par de segundos de silencio, el Dr. Nick agita su mano y devuelve el saludo.</i>  <u>Dr. Nick</u>: Hi, Mr. Gibson.</p>	<p><u>Gibson</u>: Hola, buena gente.  <u>Dr. Nick</u>: Ciao, Sr. Gibson.</p>
	PL / V	PL / V
B34	<p><u>Gibson</u>: [tras él hay dos carteles de películas colgados de la pared: "Space Mutants XII" y "McBain IV"] Thanks for coming, folks, and don't be afraid to be completely truthful when you fill out your opinion cards. Honesty is the foundation of the movie business.  <u>Moe</u>: [con ademanes y risitas de enamorado] We'll be honest! We could never lie to you, Mel.</p>	<p><u>Gibson</u>: Gracias por venir. Y no teman ser completamente sinceros cuando escriban su opinión en la tarjeta. La sinceridad es la base de la industria del cine.  <u>Moe</u>: ¡Seremos sinceros! Jamás te mentiría yo, Mel.</p>
	NM / SHC / PL / V / G	NM / PL / V / G
B35	<p><u>Marge</u>: Um, will you be reading the cards yourself, Mel?  <u>Gibson</u>: Well, I'll be reading yours personally  <i>Le besa la mano y ruge coqueteando. Marge emite una risita sofocada y casi se hiperventila. La gente ríe también.</i></p>	<p><u>Marge</u>: Eh, ¿leerá usted las tarjetas personalmente?  <u>Gibson</u>: Bueno, la suya sí. Se lo prometo.</p>
	NM / PL / V	NM / PL / V
B36	<p><i>Homer se abre camino a empujones hasta estar en primera línea de la multitud.</i>  <u>Homer</u>: That's it! I'm telling "Mr. Stupidest Man Alive" what I really thought of his movie!                  Hey, Gibson!  <u>Gibson</u>: Uh, yes, sir?</p>	<p><u>Homer</u>: Se acabó. Voy a decirle a "Mr. más estúpido del mundo" lo que yo pienso. ¡Eh, Gibson!  <u>Gibson</u>: Sí, señor.  <u>Homer</u>: ¿Tiene un lápiz?  <u>Gibson</u>: Tenga usted.</p>



	<p><u>Homer</u>: You got a pencil?  <u>Gibson</u>: There you go.  <u>Homer</u>: Thanks. Waste my time in front of his stupid... [le devuelve el lápiz] Appreciate it! [refunfuñando, introduce la tarjeta en el bolsillo de la chaqueta de Christian]</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Homer</u>: Gracias. Perder el tiempo delante de un estúp... Ahí tiene. Se va a enterar ahora...</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B37	<p>A bordo de un avión, Christian, Milo, Hannah y Gibson evalúan los comentarios del público.  <u>Christian</u>: The movie tested through the roof, Mel! The Sea Captain gave it four “Arrrrs”. Bumblebee Man says “Muy bueno”. [a Milo] And we were worried about the Latino market, huh?  <u>Milo</u>: Yeah.  <u>Christian</u>: Huh?  <u>Milo</u>: Yeah.  <u>Christian</u>: Huh?  <u>Milo</u>: Yeah.  <u>Christian</u>: Huh?</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / SHC / L / PL / V</p>	<p><u>Christian</u>: ¡La prueba ha resultado un éxito, Mel! El Capitán Ahr te ha dado cuatro. El Hombre Abeja dice [con acento mejicano] “Muy bueno”. Y el mercado hispano nos preocupa, ¿eh?  <u>Milo</u>: Sí.  <u>Christian</u>: ¿Eh?  <u>Milo</u>: Sí.  <u>Christian</u>: ¿Eh?  <u>Milo</u>: Sí  <u>Christian</u>: ¿Eh?</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>
B38	<p>Gibson no se cree que todo sean buenas críticas, y decide leerlas él mismo. Todas son favorables, entre ellas:  <u>Gibson</u>: [lee una tarjeta] “Loved it despite absence of flubber-glaven”?</p> <p style="text-align: right;">NM / L</p>	<p><u>Gibson</u>: ¡“Me encantó a pesar de la ausencia de flubber”!</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B39	<p>Pero, entre las muchas alabanzas, Gibson encuentra una crítica negativa.  <u>Gibson</u>: [lee la tarjeta] “Your movie was more boring than church. All you did was yak, yak, yak. You didn’t even shoot anybody”. Damn! I knew it!  <u>Christian</u>: Aw, don’t do this to yourself, Mel. The guy’s obviously a nut.  <u>Gibson</u>: Maybe. Maybe he’s the only person with the guts to tell me the truth.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Gibson</u>: “Su peli es más aburrida que ir a la iglesia. Se pasó todo el rato blah, blah, blah y ni siquiera mató a alguien”. ¡Lo sabía!  <u>Christian</u>: Ah, no seas tan duro contigo, Mel. Eso es de algún pirado.  <u>Gibson</u>: Tal vez. O quizá sea el único que ha tenido el valor de decir la verdad.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B40	<p>Tras esto, Gibson se dirige a la cabina del piloto.  <u>Gibson</u>: [tono serio] Turn the plane around! I want to go to 742 Evergreen Terrace.  Tras lo que vemos a John Travolta pilotando el avión.  <u>Travolta</u>: [apesadumbrado y con un cierto aire infantil] But you promise to help me move. Ah, geez!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Gibson</u>: ¡Da media vuelta! A Evergreen Terrace 742.  <u>Travolta</u>: Pero tú prometiste ayudarme a hacer la mudanza. ¡Jo!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B41	<p>Vemos la casa de la familia Simpson y, de pronto, se percibe el sonido de un avión que se acerca. Homer, Marge y Maggie están sentados en el sofá y comienzan a vibrar. De repente, se oye un frenazo, el ruido de motor cesa y suena el timbre de la puerta. Homer, que en todo momento permanece con rostro</p>	<p>Ídem.</p>

	<p><i>imposible, le dice a Marge que abra. Marge remuga.</i></p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V / S</p>	
B42	<p><i>Al abrir, ve a Gibson con una sonrisa en la cara. Marge se sorprende.</i></p> <p><u>Gibson</u>: I'm looking for [<i>lee la tarjeta</i>] Homer Simpson.</p> <p><u>Homer</u>: [<i>golpeando su puño contra la palma de su otra mano en actitud amenazante</i>] And I've been looking for you too, pal.</p> <p><u>Bart</u>: Pound him, Dad!</p> <p><u>Lisa</u>: Bart, don't!</p> <p><u>Bart</u>: [<i>a Lisa en voz baja</i>] Quiet! Dad's going to get his butt kicked by Mel Gibson. [<i>a Homer en voz alta</i>] Knock his teeth out, Homer!</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V</p>	<p><u>Gibson</u>: Estoy buscando a Homer Simpson.</p> <p><u>Homer</u>: Yo también le estaba buscando a usted.</p> <p><u>Bart</u>: ¡Atízale, papá!</p> <p><u>Lisa</u>: ¡Bart, no!</p> <p><u>Bart</u>: ¡Calla! Qué papá está a punto de recibir un gibsonazo. ¡Rómpele el morro, papá!</p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL / V</p>
B43	<p><u>Homer</u>: Listen, Gibson. I'm tired of Hollywood pretty boys like you and Jack Valenti thinking you can have any woman you want. You see this? [<i>coge la mano de Marge y se la acerca a Gibson para que aprecie el anillo de boda</i>] It symbolizes that she's my property, and I own her!</p> <p style="text-align: center;">NM / CI / L / V</p>	<p><u>Homer</u>: Oiga, Gibson. Estoy harto de que los guaperas de Hollywood como usted y Jack Valenti crean que pueden ligarse a quienes se les antoje. ¿Ve esto? Esto simboliza que es de mi propiedad, y que me pertenece.</p> <p style="text-align: center;">NM / L / V</p>
B44	<p><u>Gibson</u>: Mr. Simpson, I need your help.</p> <p><u>Homer</u>: Duh?</p> <p><u>Gibson</u>: I think you're right about my movie, and I want you to help me make it better.</p> <p><u>Homer</u>: Really? You want my help? [<i>emocionado</i>] Marge, did you hear that? Mel Gibson wants my help. Mel Gibson!</p> <p><u>Lisa</u>: But, Dad, I thought you hated ...</p> <p><u>Homer</u>: [<i>la interrumpe en voz baja y en tono de complicidad</i>] Shut up.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL</p>	<p><u>Gibson</u>: Sr. Simpson, necesito su ayuda.</p> <p><u>Homer</u>: ¿Eh?</p> <p><u>Gibson</u>: Lleva razón sobre mi película, y quiero que me ayude a mejorarla.</p> <p><u>Homer</u>: ¿De veras? ¿Quiere que le ayude? Marge, ¿has oído? Mel Gibson quiere que le ayude. ¡Mel Gibson!</p> <p><u>Lisa</u>: Pero papá, ¿no decías que odiabas...?</p> <p><u>Homer</u>: Cállate.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL</p>
B45	<p><u>Marge</u>: Homer doesn't know anything about making movies.</p> <p><u>Gibson</u>: Don't sell your husband short, Mrs. Simpson.</p> <p><u>Homer</u>: She's always doing that, Mel.</p> <p><u>Marge</u>: Mmmm.</p> <p style="text-align: center;">NM</p>	<p><u>Marge</u>: Homer no entiende absolutamente nada de cine.</p> <p><u>Gibson</u>: No subestime a su marido, Sra. Simpson.</p> <p><u>Homer</u>: Siempre hace lo mismo.</p> <p><u>Marge</u>: ¡Oh!</p> <p style="text-align: center;">NM</p>
B46	<p><u>Gibson</u>: Homer is a brutally honest man. Completely tactless and insensitive.</p> <p><u>Homer</u>: [<i>ruborizándose</i>] Hee, hee. Guilty as charged.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V</p>	<p><u>Gibson</u>: Homer es un hombre brutalmente sincero, falto de tacto e insensible.</p> <p><u>Homer</u>: ¡Ay! Me dice unas cosas.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V</p>
B47	<p><u>Gibson</u>: The problem I have is people love me so much they never criticize me. I speed all the time, but the cops never give me a ticket. If I don't pay my taxes, the IRS pays them for me.</p>	<p><u>Gibson</u>: Mi problema es que la gente me quiere tanto que jamás me critica. Conduzco a toda velocidad y la poli nunca me multa. Si no pago mis impuestos hacienda los paga por mí.</p>

	<p><u>Marge</u>: [<i>compadeciéndose</i>] Oh, you poor thing.  <u>Gibson</u>: It's hell being Mel.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Marge</u>: Ay, pobre hombre.  <u>Gibson</u>: Ser Mel es un infierno.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
B48	<p><i>Escuchamos un pito de automóvil pequeño, tras lo que vemos que, en realidad, es Travolta haciendo sonar el pito de su avión.</i>  <u>Travolta</u>: C' mon, geez!</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>	<p><u>Travolta</u>: ¡Venga, tú!</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>
B49	<p><u>Gibson</u>: I don't have much time, Homer. Will you come to Hollywood with me?  <u>Homer</u>: [<i>emocionado</i>] You had me at "hello".  <u>Gibson</u>: I didn't say "hello".  <i>Homer pone cara de no entender.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Gibson</u>: No dispongo de tiempo, Homer. ¿Quieres venir conmigo a Hollywood?  <u>Homer</u>: Soy tuyo desde el primer "hola".  <u>Gibson</u>: Pero si yo no he dicho "hola".</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B50	<p><i>Vemos cómo el avión despega por la calle en la que la familia Simpson vive.</i>  <u>Marge</u>: Hollywood, here we come!  <i>El avión aterriza en Los Angeles. Podemos ver un cartel que dice: "George Kennedy Airport".</i>  <u>Marge</u>: Hollywood, here we are!  <u>Lisa</u>: Stop doing that, mom.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / G</p>	<p><u>Marge</u>: ¡Hollywood, allá vamos! ¡Hollywood, aquí estamos!  <i>Subtítulo</i>  AEROPUERTO GEORGE KENNEDY  <u>Lisa</u>: ¡Estás eufórica, mamá!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / G</p>
B51	<p><i>El mismo Gibson conduce en su vehículo a los Simpson a los estudios de Polystar Pictures. En el control de seguridad de la entrada al recinto, vemos un cartel que dice: "No artistic integrity beyond this point".</i></p> <p style="text-align: right;">NM / CI / V / G</p>	<p><i>Subtítulo</i>  DEJE SU INTEGRIDAD ARTÍSTICA FUERA</p> <p style="text-align: right;">NM / G</p>
B52	<p><u>Homer</u>: [<i>refiriéndose al vehículo en el que viajan</i>] A minivan! Oh boy! You celebrities sure know how to live. What is this, a Toyota Previa?  <u>Gibson</u>: Dodge Caravan.  <u>Homer</u>: [<i>silva con admiración</i>] Sweet.</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Un monovolumen! Caray los famosos, ¡cómo sabéis vivir! ¿Qué es? ¿Un Toyota Previa?  <u>Gibson</u>: Un Dodge Caravan.  <u>Homer</u>: Toma.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B53	<p><u>Marge</u>: Look, they're making a movie! Robert Downey, Jr. is shooting it out with the police. [<i>vemos a un escuadrón de policías enzarzados en un tiroteo con el actor, quien aparece disparando desde la ventana de un edificio</i>]  <u>Bart</u>: I don't see any cameras.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V / S</p>	<p><u>Marge</u>: ¡Mirad! ¡Ahí están rodando! Robert Downey, Jr. mantiene un tiroteo con la poli.  <u>Bart</u>: No veo las cámaras.</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>
B54	<p><i>Homer propone a su familia que den una vuelta por la ciudad mientras él y Gibson trabajan.</i>  <u>Homer</u>: I hear all the stars eat at a place called [<i>tono sugerente</i>] Planet Hollywood.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Homer</u>: Creo que los famosos comen en un sitio llamado Planet Hollywood.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>

B55	<p><i>Bart pide a su padre poder quedarse con ellos.</i>  <u>Homer</u>: Sorry, son. But we're gonna be very busy. <i>[en voz baja a Bart]</i> Mel's movie really stinks.  <i>Gibson lo oye y pone cara de pena.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Homer</u>: No, hijo. Vamos a estar muy ocupados. No hay por donde coger su película.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B56	<p><i>Homer y Gibson comienzan a trabajar sobre los cambios de la película. Homer propone pasar una escena a cámara rápida porque resulta divertido. Vemos dicha escena a cámara rápida y escuchamos un diálogo, que apenas se entiende debido a la velocidad con la que hablan los dos personajes, el claxon de un coche y las pisadas de un grupo de soldados. Tras ello, Homer ríe, pero a Gibson no le gusta.</i>  <u>Homer</u>: <i>[riendo]</i> Look at that!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><i>El diálogo de la escena a cámara rápida no ha sido doblado.</i>  <u>Homer</u>: ¡Qué bueno!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
B57	<p><i>Homer propone otra posibilidad.</i>  <u>Homer</u>: OK. Here you need a musical montage where you try on lots of funny hats. It'll let us see your playful side.  <u>Gibson</u>: No.  <u>Homer</u>: Yeah, but...  <u>Gibson</u>: <i>[tono firme]</i> Just no.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Homer</u>: Vale. Aquí le iría bien un fondo musical mientras te pruebas un montón de gorritas. Se vería tu faceta juguetona.  <u>Gibson</u>: No.  <u>Homer</u>: Pero hombre si...  <u>Gibson</u>: ¡Que no!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
B58	<p><i>En el autobús turístico, en cuyo lado podemos leer: "Hollywood / Glamour bus".</i>  <u>Guía</u>: Uh, for those of you who always wanted to see the famous Brown Derby restaurant...  <u>Marge</u>: <i>[tono de asombro]</i> Ooh!  <u>Guía</u>: ... that's where it used to be. <i>[señala un solar por el que deambulan algunos vagabundos]</i>  <u>Marge</u>: <i>[tono decepcionado]</i> Oh.</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V / G</p>	<p><i>Subtítulo</i>                  HOLLYWOOD – Autobús del Glamour  <u>Guía</u>: ¡Eh! Si alguno de ustedes ha querido conocer alguna vez el famoso restaurante Brown Derby...  <u>Marge</u>: ¡Oh!  <u>Guía</u>: ... ahí es donde estaba.  <u>Marge</u>: ¡Oh!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / G</p>
B59	<p><u>Guía</u>: And on your left is the notorious spot where Hugh Grant ...  <u>Marge</u>: <i>[con adversión]</i> Ew.  <u>Guía</u>: ... filmed the movie "Nine Months".  <u>Marge</u>: <i>[con mayor adversión]</i> Eww!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Guía</u>: A su izquierda está el conocido lugar donde Hugh Grant...  <u>Marge</u>: <i>[tono intrigado]</i> ¡Oh!  <u>Guía</u>: ... rodó la película "Nueve meses".  <u>Marge</u>: <i>[tono frustrado]</i> ¡Oh!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>

B60	<p><i>Homer y Gibson siguen con los cambios.</i>  <u>Gibson</u>: You want me to replace the villain with a dog? I mean, nobody will know what's going on.  <u>Homer</u>: They will if you set up that the dog is evil. All you have to do is show him doing this. <i>[entrecierra los párpados y mueve sus ojos de una lado a otro de forma furtiva mientras tararea una melodía amenazadora]</i> The people will suspect the dog.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Gibson</u>: ¿Quieres que sustituya al malo por un perro? El público no lo entenderá.  <u>Homer</u>: Lo entenderá si demuestras que el perro es malo. Sólo tienes que sacarlo haciendo esto. Y la gente empezará a sospechar de él.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B61	<p><u>Gibson</u>: Maybe this wasn't a good idea, Homer. I'm sorry I dragged you out here. Let me pay your bus fare home.  <u>Homer</u>: Uh, uh, uh. Now, here's your biggest problem of all.  <u>Gibson</u>: The filibuster scene? That was Jimmy Stewart's favourite.  <u>Homer</u>: And it was fine for the 1930s. The country was doing great back then. Everyone was into talking. But now, in whatever year this is, the audience wants action. And seats with beverage holders. But mainly action.</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC</p>	<p><u>Gibson</u>: Tal vez no haya sido buena idea, Homer. Lamento haberte arrastrado aquí. Te pagaré el autobús de vuelta.  <u>Homer</u>: Eh, eh. Aquí es donde veo yo el mayor problema.  <u>Gibson</u>: ¿Los obstruccionistas? Era la escena favorita de Stewart.  <u>Homer</u>: Y estaba bien para los años treinta, cuando el país estaba en pleno progreso. La gente no paraba de rajar. Pero ahora, en el año no sé cuántos, el público quiere acción, y butacas con reposavasos. Pero sobre todo acción.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B62	<p><u>Gibson</u>: You really think it's boring?  <u>Homer</u>: Oh, Mel, it's the most boring piece of garbage I've ever seen. And it's not easy for me to say that.  <u>Gibson</u>: Hmm. I guess it is a little flat. Okay, let's reshoot the ending. I'll call the hair and makeup ladies, and you see if the teamsters will work for free.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Gibson</u>: ¿El final te parece aburrido?  <u>Homer</u>: Oh, Mel. Es el pedazo de mierda más aburrido que yo haya visto. Y me duele decírtelo a la cara.  <u>Gibson</u>: Ahm, quizá el final sea algo lineal. De acuerdo, volveremos a rodarlo. Se lo diré a las maquilladoras. Tú habla con los técnicos para que lo hagan gratis.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B63	<p><u>Homer</u>: <i>[tono estirado]</i> Piece of cake. Now, where's that kid with my latte?</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>	<p><u>Homer</u>: Eso está hecho. ¿Pero dónde está el chico de mi capuchino?</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>
B64	<p><i>Marge y los niños hacen el recorrido de las mansiones de los famosos. Delante de una de ellas, Marge dice:</i>  <u>Marge</u>: According to the map, this house is owned by the dog from "Frasier". <i>[se oye el ladrido de un perro]</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>	<p><u>Marge</u>: Según el mapa, el propietario de esta casa es el perro de "Frasier".</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>
B65	<p><u>Marge</u>: And that's where Ellen Degeneres and Anne Heche live!  <u>Degeneres y Heche</u>: <i>[cogidas de la mano y sentadas en un balancín en el porche de su casa]</i> We're lesbians! <i>[un perro ladra]</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>	<p><u>Marge</u>: Y allí es donde viven Ellen Degeneres y Anne Heche.  <u>Degeneres y Heche</u>: ¡Somos lesbianas!</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>
B66	<p><i>Homer, Gibson, Christian, Milo y Hannah se disponen a ver el nuevo final de la película.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>	<p><u>Gibson</u>: Bien, este es el nuevo final...  <u>Homer</u>: ... que rodamos anoche...</p>

	<p><i>Están en una sala de proyección.</i>  <u>Gibson:</u> [a Christian, Milo y Hannah] Ok, this new ending...  <u>Homer:</u> [asoma su cabeza por la parte derecha del plano y dice con tono alegre]... that we shot last night...</p>	
	NM / PL / V	NM / PL / V
B67	<p><u>Gibson:</u> ... is little different than what we had, but I think you'll like it. It's missing some sound effects, and the computer guys haven't added the twinkle in my eye.  <u>Homer:</u> Mel, you're coming off desperate. Roll it, Louie!</p>	<p><u>Gibson:</u> ... es un poco distinto, pero creo que os gustará. Los informáticos aún no han añadido la chispita de luz a mis ojos.  <u>Homer:</u> Mel, se te está viendo el plumero. Motor, Louie.</p>
	NM	NM
B68	<p><i>Vemos cómo aparecen en la pantalla los numeros de la cuenta atrás del 4 al 1. Tras el 3, Homer dice:</i>  <u>Homer:</u> [tono de júbilo] Here comes two!</p>	<p><u>Homer:</u> ¿A que ahora viene el dos?</p>
	NM / PL / V	NM / PL / V
B69	<p><i>Vemos una escena llena de dramatismo en la que Mr. Smith (Gibson) dirige un discurso a los miembros del senado. De repente, cae inerte al suelo.</i>  <u>Senador Payne:</u> I believe the Senator has yielded the floor. [todos los presentes ríen]</p>	<p><u>Senador Payne:</u> Creo que el senador al fin se ha rendido a la moqueta.</p>
	NM / V / S	NM / V / S
B70	<p><i>Mr. Smith abre los ojos.</i>  <u>Mr. Smith:</u> Yield this, Senator Payne. [coge una bandera de Estados Unidos y la lanza como una jabalina hacia el senador Payne, quien muere atravesado por el mástil, el cual queda vertical con la bandera ondeando. Homer sonrío emocionado]</p>	<p><u>Sr. Smith:</u> Se rendirá usted, senador Payne.</p>
	NM / CI / V	NM / V
B71	<p><i>Mr. Smith comienza a atacar a otros senadores golpeando sus cabezas contra unos pupitres.</i>  <u>Mr. Smith:</u> I move we impose some serious term limits.  <u>Periodista (Homer):</u> [desde la tribuna de prensa. Lleva un sombrero con un papelito en el que pone "Press"] I second that motion... with a vengeance! [saca un rifle y se lo lanza a Gibson]</p>	<p><u>Sr. Smith:</u> Propongo imponer un estricto límite de tiempo.  <u>Periodista:</u> Y yo secundo la moción, pero con violencia.</p>
	NM / V / G	NM / V
B72	<p><i>En la película, el periodista (Homer) y el Sr. Smith (Gibson) se guñan el ojo el uno al otro y hacen el típico gesto del pulgar al tiempo que chasquean la lengua. Seguidamente, vemos cómo ambos (Homer y Gibson) repiten ese gesto en la sala de proyección.</i></p>	<p>Ídem.</p>
	CI / PL / V	NM / PL / V

B73	<p><i>En el filme, Mr. Smith se sube a una mesa dando un salto mortal hacia atrás.</i></p> <p><u>Mr. Smith</u>: All in favor, say die.</p> <p><i>Tras ello se golpea la cara con sus manos al tiempo que emite sonidos similares a los de un mono.</i></p>	<p><u>Sr. Smith</u>: Los que estén a favor, gritad muerte.</p>
	NM / PL / V	NM / PL / V
B74	<p><i>Mr. Smith comienza a gritar y a disparar a discreción. Incluso lo hace dando vueltas tumbado sobre la mesa.</i></p> <p><u>Presidente de la sala</u>: [golpeando su mesa con un martillo mientras las balas le pasan muy cerca e incluso impactan en su sillón] Mr. Smith, this is highly unorthodox!</p>	<p><u>Presidente de la sala</u>: Sr. Smith, esto es altamente irregular.</p>
	NM / V / S	NM / V / S
B75	<p><i>Mr. Smith coge un extintor de incendios y lo lanza sobre la mesa del presidente de la sala. Al golpear éste el extintor con el martillo, se produce una explosión que no sólo destruye la sala, sino incluso la cúpula del Capitolio. Vemos volar por los aires la estatua de la justicia.</i></p>	<p>Ídem.</p>
	V / S	V / S
B76	<p><i>En ese momento, un personaje de aspecto aristocrático con traje, sombrero de copa y monóculo, irrumpe en la sala tras abrir la puerta de una patada.</i></p> <p><u>Aristócrata</u>: I'm the President of the United States, and I demand to know what's going on here.</p> <p><i>Mr. Smith arranca una placa con el sello nacional de la mesa de la presidencia de la sala. Lo arroja como un frisbie y le arranca la cabeza al presidente de Estados Unidos. Su cabeza rueda por el suelo hasta los pies de Mr. Smith, quien la agarra por el pelo, la levanta a la altura de sus ojos y le dice:</i></p> <p><u>Mr. Smith</u>: Happy birthday, Mr. President.</p>	<p><u>Aristócrata</u>: Como Presidente de los Estados Unidos exijo saber qué está pasando aquí.</p> <p><u>Sr. Smith</u>: Feliz cumpleaños, Sr. Presidente.</p>
	NM / V	NM / V
B77	<p><i>En ese momento, entra un grupo de niños muy felices, los cuales levantan a Mr. Smith a hombros mientras se oye una música de corte patriótico.</i></p>	<p>Ídem.</p>
	PL / V / S	PL / V / S
B78	<p><i>A hombros de los niños, Mr. Smith saca su placa de un bolsillo y la lanza sobre la palma de la mano del senador empalado por la bandera. En la placa podemos leer "U.S. Senator". El senador cierra la mano, y al abrirla de nuevo en la placa leemos "The End".</i></p>	<p><u>Subtítulos</u> SENADOR DE LOS EE.UU. FIN</p>
	NM / V / G	NM / V / G

B79	<p><i>Al terminar la película, las luces de la sala se encienden. Vemos a Christian, Milo y Hannan con cara estupefacta.</i></p> <p><u>Gibson</u>: Pretty cool, huh?</p> <p><u>Christian</u>: You, uh, you chopped off the President's head!</p> <p><u>Gibson</u>: Bet you didn't see that coming.</p> <p><u>Hannah</u>: You impaled a United States Senator with the American flag.</p> <p><u>Milo</u>: Why did Mr. Smith kill everybody?</p> <p><u>Homer</u>: It was symbolism. He was mad.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Gibson</u>: No está mal, ¿eh?</p> <p><u>Christian</u>: Le has... pero le has cortado la cabeza al Presidente.</p> <p><u>Gibson</u>: ¿No dirás que era previsible?</p> <p><u>Hannah</u>: ¡Has atravesado a un senador de los Estados Unidos con la bandera americana!</p> <p><u>Milo</u>: ¿Por qué el Sr. Smith mata a tanta gente?</p> <p><u>Homer</u>: Es puro simbolismo. Demuestra su ira.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B80	<p><u>Christian</u>: But this was going to be the studio's prestige picture, like "Howards End" or "Sophie's Choice".</p> <p><u>Homer</u>: Ugh. Those movies sucked. I only saw them to get Marge into the sack. <i>[en voz baja a Gibson]</i> P. S.: Mission accomplished. <i>[Homer y Gibson chocan los cinco de forma sonora]</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Christian</u>: Iba a ser la película más prestigiosa del estudio, como "Regreso a Howard's End" y "La decisión de Sophie".</p> <p><u>Homer</u>: Agg, ¡qué par de bodrios! Sólo las vi para llevarme a Marge al catre. Posdata: misión cumplida.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
B81	<p><u>Christian</u>: But we already bought five Golden Globe awards.</p> <p><u>Gibson</u>: I don't make movies to win awards. <i>[muestra dos estatuillas Oscar, una en cada mano, y dice en voz baja]</i> Especially now that I have two Oscars. <i>[en ese momento, las dos estatuillas brillan y podemos oír un tintineo]</i></p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / V / S</p>	<p><u>Christian</u>: Pero Mel, ya hemos comprado cinco Golden Globe.</p> <p><u>Gibson</u>: Yo no hago películas para ganar premios, y menos cuando tengo dos Oscar.</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>
B82	<p><u>Gibson</u>: I make movies for guys like him.</p> <p><u>Homer</u>: <i>[tono firme]</i> Yeah, guys like me.</p> <p><u>Christian</u>: Who are you, anyway?</p> <p><u>Homer</u>: Do the words "Executive Producer" mean anything to you?</p> <p><u>Gibson</u>: Executive Producer?</p> <p><u>Homer</u>: We'll talk.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Gibson</u>: Las hago para tipos como él.</p> <p><u>Homer</u>: Sí, como el menda.</p> <p><u>Christian</u>: Por cierto, ¿quién es usted?</p> <p><u>Homer</u>: ¿Significan algo para usted las palabras "productor ejecutivo"?</p> <p><u>Gibson</u>: ¿Productor ejecutivo?</p> <p><u>Homer</u>: Luego hablamos.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
B83	<p><u>Christian</u>: <i>[quita la cinta del proyector]</i> You desecrated a classic film. This is worse than "Godfather III".</p> <p><u>Gibson</u>: Whoa, whoa, hey, whoa! Let's not say things we can't take back.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Christian</u>: Has profanado una cinta clásica. Es aún peor que "El Padrino III".</p> <p><u>Gibson</u>: ¡Eh! No digamos cosas de las que podamos arrepentirnos.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
B84	<p><u>Christian</u>: All right, all right, I'm sorry. But this film is never going to see the light of day. <i>[enciende un mechero con intención de quemar la cinta. Gibson y Homer emiten un pequeño grito sofocado]</i></p> <p><u>Gibson</u>: <i>[señalando por la ventana]</i> Look, they're towing away a Range Rover. <i>[Christian, Milo y Hannah corren hacia la ventana]</i></p> <p><u>Hannah</u>: There's no...</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Christian</u>: De acuerdo, vale, perdona. Pero este filme nunca jamás verá la luz del día.</p> <p><u>Gibson</u>: Mirad, la grúa se lleva un Range Rover.</p> <p><u>Hannah</u>: Oh, no hay derecho...</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>



B85	<p><u>Gibson</u>: [le arrebató la cinta a Christian] Yoink! C'mon Homer, we've got a movie to premiere. <u>Homer</u>: Woo hoo! [Gibson y Homer escapan corriendo]</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Gibson</u>: ¡Ya! Vamos Homer, tenemos algo que estrenar. <u>Homer</u>: ¡Yu-hu!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B86	<p><u>Christian</u>: We've got to get that film back or we'll all be fired, you know what I mean? <u>Milo</u>: Yeah. <u>Christian</u>: Huh? <u>Milo</u>: Yeah. <u>Christian</u>: Huh? <u>Milo</u>: Yeah. <u>Christian</u>: Huh? <u>Milo</u>: Fired.</p> <p style="text-align: right;">NM / CI</p>	<p><u>Christian</u>: Como no la recuperemos nos pondrán en la calle. ¿Sabéis lo que es eso? <u>Milo</u>: Sí. <u>Christian</u>: ¿Eh? <u>Milo</u>: Sí. <u>Christian</u>: ¿Eh? <u>Milo</u>: Sí. <u>Christian</u>: ¿Eh? <u>Milo</u>: En la calle.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B87	<p><i>Comienza una persecución. Homer y Gibson escapan en un cochecito de golf. Al arrancar, el cochecito derrapa. Christian, Milo, y Hannah les siguen en un coche.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>
B88	<p><i>Vemos un trenecito turístico. Una guía anuncia a los turistas que pueden contemplar el rodaje de una película en directo.</i> <u>Guía</u>: And, on your left, you'll see Rainer Wolfcastle filming his latest movie, "Saving Irene Ryan". <i>Vemos al actor corriendo por una zona de conflicto con una anciana a sus hombros mientras esquiva explosiones. La anciana golpea con sus pies la entropierna del actor.</i> <u>Ryan</u>: You put me down, you big lummo! Jed! <u>Wolfcastle</u>: [con acento austriaco] Shut up, old lady! And stop kicking me there!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V / S</p>	<p><u>Guía</u>: Y a su izquierda verán a Rainer Wolfcastle rodando su última película "Salvad a Irene Ryan". <u>Ryan</u>: ¡Suéltame de una vez, cacho idiota! [grita] <u>Wolfcastle</u>: ¡Cállese ancianita! ¡Y deje de darme patadas ahí!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V / S</p>
B89	<p><i>El actor se detiene de golpe y observa con asombro cómo por delante de él pasa el vehículo de Homer y Gibson seguido del de sus perseguidores. En este momento podemos distinguir que el coche que conducen los ejecutivos es un Mercedes Benz, el cual contrasta con el vehículo en el que huyen Homer y Gibson. En su huida, Homer atropella a algunos actores vestidos de soldados, a la vez que da voces de aviso.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>
B90	<p><u>Gibson</u>: Homer, land mine! <u>Homer</u>: I'm on it! [gira el volante para pisarla]</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Gibson</u>: ¡Homer, una mina! <u>Homer</u>: ¡Tranquilo!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B91	<p><i>El coche vuela por los aires dando vueltas mientras ambos gritan.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>

B92	<p><i>Un viejo guarda de seguridad apostado en la puerta de los estudios saluda a Gibson, todavía por los aires, de modo afable.</i></p> <p><u>Guarda</u>: Goognight, Mr. Gibson. <u>Gibson</u> : Goodnight, Gus!</p>	<p><u>Guarda</u>: Adiós, Sr. Gibson. <u>Gibson</u>: Adiós, Gus.</p>
	NM / PL / V	NM / PL / V
B93	<p><i>Vemos una vaya publicitaria cuyo cartel promociona una película titulada “She’s having a baby... Again!” En dicho cartel podemos ver a una mujer embarazada que está tumbada en una cama de paritorio y flanqueada por dos médicos con cierta cara de sorpresa. La imagen está tomada desde los pies de la cama, mostrando a la mujer con la piernas separadas y apoyadas en sendos soportes. La imagen sugiere un parto inmediato. De repente, el vehículo de Homer atraviesa el cartel de atrás hacia adelante justo por la parte de la imagen que corresponde a la zona en la que estaría situada la vagina de la mujer. Tras ello, el cochecito se estrella contra el suelo.</i></p>	<p><i>Subtítulo</i> ¡LA LOCA AVENTURA DEL MATRIMONIO... OTRA VEZ!</p>
	NM / V / G / S	NM / V / G / S
B94	<p><u>Gibson</u>: I’m getting too old for this crap. <u>Homer</u>: How old are you, anyway? <u>Gibson</u>: Well, I’ve been told I can play anywhere from 28 to... <u>Homer</u>: [le interrumpe y dice con tono incrédulo] Sorry I asked.</p>	<p><u>Gibson</u>: Oh, ya soy mayor para estas movidas. <u>Homer</u>: ¿Qué años tienes?, con perdón. <u>Gibson</u>: Dicen que puedo hacer papeles desde los 28 años a... <u>Homer</u>: Para qué preguntaría.</p>
	NM / PL	NM / PL
B95	<p><u>Homer</u>: Aw, crap! Here they come. <u>Gibson</u>: Well, that’s it, Homer. We should have known better than to match wits with studio executives. <u>Homer</u>: Hey, come on. Turn that down-under frown upside down. We’re not finished yet!</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Oh, cuernos! No desisten. <u>Gibson</u>: Se acabó Homer. Nunca podremos ser tan listos como los ejecutivos de un estudio. <u>Homer</u>: Oh, vamos. Desfrunce ese fruncido ceño de las Antípodas. ¡Aún no estamos acabados!</p>
	NM / L	NM / L
B96	<p><i>Al ver que sus perseguidores llegan, Gibson se muestra dispuesto a rendirse. Sin embargo, Homer no. Señala un museo del automóvil. En su interior, vemos algunos coches célebres, como el de la familia Monster o el Monkee Mobile. Junto a cada uno hay un cartel que dice de qué coche se trata. Marge y los niños están también dentro, junto al Bat Mobile.</i></p> <p><u>Bart</u>: Wow, these dummies look pretty good. <u>Batman</u>: Well, I’ve had a lot of surgery, old chum. <u>Robin</u>: Shh. Mr. Lamato said he’d fire us if you didn’t stop bothering the customers.</p>	<p><i>Subtítulos</i> MUSEO DE COCHES DE HOLLYWOOD MONKEE MÓVIL BAT MÓVIL <u>Bart</u>: ¡Jo! Estos maniqués son muy buenos. <u>Batman</u>: Gracias a la cirugía estética, chaval. <u>Robin</u>: Shh. El Sr. Lamato nos despedirá si no dejas de molestar a las visitas.</p>
	NM / CI / V / G	NM / V / G

B97	<p><i>Homer y Gibson entran corriendo.</i>  <u>Marge:</u> Homer, what are you doing here?  <u>Homer:</u> No time talk. Need steal car. Must save powerful but controversial movie!</p> <p style="text-align: right;">NM / L</p>	<p><u>Marge:</u> Homer, ¿qué estás haciendo aquí?  <u>Homer:</u> No charlar ahora. Urge robar coche para salvar polémica película.</p> <p style="text-align: right;">NM / L</p>
B98	<p><i>Homer aprecia por una ventana que sus perseguidores han llegado. Mira a su alrededor y, tras ver el coche de los Picapiedra, el de Herbie The Love Bug y el de Dukes of Hazzard “General Lee”, descubre uno de los coches de la película “Mad Max”, “The Road Warrior Car”.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V / G</p>	<p><i>Subtítulo</i>  COCHE DE MAD MAX</p> <p style="text-align: right;">NM / V / G</p>
B99	<p><u>Homer:</u> Hello! Quick, Mel, get in!  <u>Gibson:</u> [<i>suspira</i>] Forget it, Homer. Let’s just give them the stupid movie.  <u>Homer:</u> Movies aren’t stupid. They fill us with romance and hatred and revenge fantasies. “Lethal Weapon” showed us that suicide is funny.  <u>Gibson:</u> That really wasn’t my intention.  <u>Homer:</u> Before “Lethal Weapon 2” I never thought there could be a bomb in my toilet, but now I check every time.  <u>Marge:</u> It’s true, he does.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Homer:</u> ¡Hola! ¡Vamos, corre, sube!  <u>Gibson:</u> Déjalo Homer. Démosles la estúpida película.  <u>Homer:</u> Las pelis no son estúpidas. Nos llenan de romanticismo, odio y deseos de venganza. “Arma Letal” nos enseñó que suicidarse tiene su gracia.  <u>Gibson:</u> Te juro que esa no fue mi intención.  <u>Homer:</u> Y antes de “Arma Letal 2” jamás me imaginé que podía haber una bomba en el retrete. Desde entonces siempre miro antes.  <u>Marge:</u> Es verdad que lo hace.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B100	<p><u>Gibson:</u> Do movies mean that much to you, Homer?  <u>Homer:</u> They’re my only escape from the drudgery of work and family. [<i>a su familia, la cual muestra un rostro triste</i>] No offense.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Gibson:</u> ¿Tanto significa para ti el cine, Homer?  <u>Homer:</u> Es mi única válvula de escape ante la pesadez del trabajo y la familia. Sin ofender.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
B101	<p><u>Gibson:</u> Aw, what the heck! Let’s hit the road! Shove over, junior! [<i>aparta el muñeco de Mad Max del asiento del conductor. Todos suben y atraviesan la puerta de cristal</i>]  <u>Batman:</u> [<i>con cierto tono dramático</i>] That thoughtless destruction will surely bankrupt the museum, old chum.  <u>Robin:</u> [<i>al tiempo que le da un puñetazo en el hombro</i>] Shut up!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Gibson:</u> ¡Oh, al cuerno! ¡Larguémonos de aquí! ¡Aparta, momia!  <u>Batman:</u> Ese irreflexivo destrozo provocará la bancarrota del museo, chaval.  <u>Robin:</u> ¡Calla!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
B102	<p><i>Una señal de tráfico reza:</i>  Hollywood Bl  Vine Av</p> <p style="text-align: right;">CI / G</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">--</p>
B103	<p><i>Todos escapan en el coche por las calles de Hollywood. Pasan por delante de un teatro de fachada lujosa y con aires orientales. Su nombre es “Mann’s Chinese Theater”. Justo a su lado, vemos otro, de tamaño inferior y sin</i></p>	<p><i>Subtítulos</i>  TEATRO CHINO  TEATRO DEL CHINO</p>

	<p>ninguna decoración en su fachada, cuyo nombre es "Chinese Man's Theater".</p> <p style="text-align: right;">L / G</p>	<p style="text-align: right;">L / G</p>
B104	<p><u>Bart</u>: Mum, you gotta take my picture in this car so I can show Milhouse. <u>Marge</u>: I'm sorry, honey. I used up the last roll on that man I though was Judge Judy.</p> <p style="text-align: right;">CI</p>	<p><u>Bart</u>: Mamá, hazme una foto en el coche para que se la enseñe a Milhouse. <u>Marge</u>: Lo siento, cielo. Gasté el último rollo en aquel hombre que tomé por el Juez Judy.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B105	<p><u>Homer</u>: [tono de alivio] Well, I think we lost them. [justo en ese momento alguien golpea su vehículo por detrás. Es el coche de los ejecutivos. Homer dice con toda normalidad] Oh, wait. There they are.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Homer</u>: Bueno, lo hemos despista... ¡Ay! [tono de sorpresa] ¡Pero si son ellos! [en este momento les golpea el coche de los ejecutivos] ¡Oh!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
B106	<p><u>Gibson</u>: Let me try something. Take the wheel, Lisa. <u>Lisa</u>: But my Dad... <u>Gibson</u>: [tono firme] I said you.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Gibson</u>: Voy a probar una cosa. Ponte al volante, Lisa. <u>Lisa</u>: Mi padre conduce. <u>Gibson</u>: He dicho tú.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
B107	<p>Desde el interior del coche de los ejecutivos, vemos cómo Gibson cae sobre el cristal delantero. Al frenar en seco, su cuerpo sale disparado unos metros y cae al suelo, donde varios coches le pasan por encima. <u>Hannah</u>: Oh, no! We killed Mel Gibson! <u>Christian</u>: [al volante y con tono angustiado] You all saw it! He came at me with a knife, right?</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Hannah</u>: ¡Oh, no! ¡Hemos matado a Mel Gibson! <u>Christian</u>: Sois testigos. Venía hacia mí con un cuchillo, ¿no?</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
B108	<p>Detienen el coche. Milo recoge el cuerpo y descubre que, en realidad, se trata de un muñeco. <u>Milo</u>: Wait a minute. He's just a dummy! <u>Christian</u>: I know, but he sells tickets. Milo y Hannah miran con rostro serio a Christian, quien sonrío. Tras unos segundos de silencio, Christian borra la sonrisa de su cara y dice: <u>Christian</u>: Let's go.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Milo</u>: ¡ Ahí va! ¡Si sólo es un pelele! <u>Christian</u>: Lo sé, pero vende en taquilla. Vámonos.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
B109	<p>Homer detiene el coche en seco tirando del freno de mano. Dice estar cansado de huir. <u>Homer</u>: Did Braveheart run away? Did Payback run away? It's time we showed those suits what we're made of.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Homer</u>: ¿Acaso huyó Braveheart? ¿Acaso huyó Payback? Demostremos a esos ejecutivos de qué pasta somos.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B110	<p>Al girar una esquina, los ejecutivos se encuentran a Gibson y Homer en medio de la calle con los pantalones bajados mostrando y agitando su trasero.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>

B111	<p><u>Milo</u>: What the heck is that? <i>Vemos cómo Homer y Gibson agitan su trasero de un lado a otro.</i></p> <p><u>Hannah</u>: Well, the one on the left is Mel Gibson. I don't know who the other two guys are.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Milo</u>: ¿Qué puñetas es eso? <u>Hannah</u>: El de la izquierda es Mel Gibson. No sé quiénes son los otros dos.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
B112	<p><i>Mientras siguen agitando su trasero.</i></p> <p><u>Gibson</u>: Will you please tell me the rest of the plan? <u>Homer</u>: It was your plan, from "Braveheart". Your army mooned the enemy until they could take no more and surrendered.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Gibson</u>: ¿Y ahora quieres decirme el resto de tu plan? <u>Homer</u>: De tu plan, que es el plan de "Braveheart". Tu ejército le enseñó el culo al enemigo hasta que no aguantó más y tuvo que rendirse.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
B113	<p><i>Siguen agitando el trasero.</i></p> <p><u>Gibson</u>: No! They didn't! They attacked us in a horribly bloody battle. Remember? <u>Homer</u>: Actually, I didn't see it, but on the poster it...</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Gibson</u>: ¡No! ¡Te equivocas! Nos atacaron en una cruenta batalla. ¿No te acuerdas? <u>Homer</u>: La verdad es que no la vi, pero como en el cartel salía...</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
B114	<p><u>Gibson</u>: [al advertir que el coche de los ejecutivos se aproxima a ellos] Jump! <i>El coche impacta en el trasero de Homer.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p><u>Gibson</u>: ¡Salta!</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>
B115	<p><u>Gibson</u>: Homer, are you OK? <u>Homer</u>: [tono dubitativo] I think so. <i>El morro del coche ha quedado incrustado en el trasero de Homer. Homer da un par de pasos, y arrastra el coche tras él.</i> <u>Homer</u>: [tono afligido]No.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Gibson</u>: Homer, ¿estás bien? <u>Homer</u>: Creo que sí. No</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
B116	<p><i>Finalmente, la película se estrena. Vemos la entrada del cine. En la parte superior, un cartel.</i></p> <p>Mr. Smith Goes to Washington A Gibson / Simpson Joint</p> <p style="text-align: right;">CI / G</p>	<p><i>Subtítulo</i></p> <p>MR. SMITH GOES TO WASHINGTON POR GIBSON Y SIMPSON</p> <p style="text-align: right;">--</p>
B117	<p><i>Homer y Gibson observan la escena del tiroteo desde el exterior de la sala a través de una puerta.</i></p> <p><u>Gibson</u>: That digital sound really lets you hear the blood splatter!</p> <p style="text-align: right;">NM / S</p>	<p><u>Gibson</u>: ¡Oh! ¡El sonido digital te permite oír hasta las salpicaduras de sangre!</p> <p style="text-align: right;">NM / S</p>
B118	<p><u>Homer</u>: I don't get it, Mel. How can you be so calm and cool? My stomach's full of vomiting butterflies.</p> <p style="text-align: right;">L</p>	<p><u>Homer</u>: No lo entiendo, Mel. ¿Cómo puedes estar tan tranquilo. Yo tengo nausi-cosquilleos en el estómago.</p> <p style="text-align: right;">L</p>

B119	<p><i>Al terminar la proyección, Homer se acicala para recibir las alabanzas. Por el contrario, la película no ha gustado en absoluto. Incluso la nieta de Stewart, tras amenazarles con tomar medidas legales, abofetea a los dos de una vez.</i></p> <p><u>Homer</u>: We should've put in the dog with the shifty eyes.  <i>Tras esto, alguien arroja un vaso de refresco a Gibson.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>	<p><u>Homer</u>: Oh, debimos sacar el perro avieso de mirada malvada.</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>
B120	<p><u>Homer</u>: Aw, I'm sorry I ruined your career, Mel.</p> <p><u>Gibson</u>: It's not your fault, Homer. I guess there's just no room in today's crazy, gentle America for violent dinosaurs like us.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Homer</u>: Lamento haber arruinado tu carrera, Mel.</p> <p><u>Gibson</u>: No es culpa tuya, Homer. Me temo que en la blandengue América de hoy no hay hueco para violentos dinosaurios como nosotros.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B121	<p><u>Homer</u>: How did the country lose its way, Mel? When did we stop rooting for the man with a flame-thrower or an acid-spraying gun of some kind?</p> <p><u>Gibson</u>: I blame the Internet. And the return of swing music.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Homer</u>: ¿Cómo perdimos nuestro camino, Mel? ¿Cuándo dejamos de identificarnos con el hombre del lanzallamas o la escopeta antiácido de alguna clase?</p> <p><u>Gibson</u>: Lo achaco a Internet y al regreso del swing.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
B122	<p><u>Homer</u>: Well, whatever it is, we gotta get rolling on our next picture. Hey, what about a prequel of something? Everybody loves prequels.</p> <p><u>Gibson</u>: I don't.</p> <p style="text-align: right;">NM / L</p>	<p><u>Homer</u>: Bueno, debemos ponernos a trabajar en nuestra próxima película. ¿Qué me dices de una precuela de algo? A todo el mundo le gustan las precuelas.</p> <p><u>Gibson</u>: A mí no.</p> <p style="text-align: right;">NM / L</p>
B123	<p><u>Homer</u>: [<i>algo irritado</i>] OK, Mr. Difficult. How about a teen sex romp, where you and your buddies are always trying to get some. No, wait! A ghost who wins the lottery. [<i>entran en una limusina que les espera</i>] You can be the ghost, or the lottery commissioner. [<i>la limusina arranca</i>] Ooh! What about Indiana Jones? Does anyone own the rights to that? [<i>se abre una puerta y Homer es arrojado a la calle</i>] Hey Mel! I fell out!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Ay! Está bien, Mr. Difícil. ¿Qué me dices de un güateque calentorro en el que intentas ligarte a un pimpollín. ¡No, espera! Un fantasma al que le toca la lotería. Tú podrías ser el fantasma, o el vendedor de lotería. Y, y, ¿y qué tal Indiana Jones? ¿Tiene alguien los derechos de eso? ¡Eh, Mel! ¡Qué me he caído!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
B124	<p><i>La cámara nos muestra de nuevo la entrada al cine, donde hay un perro. La cámara se acerca al animal hasta mostrar un primer plano de sus ojos. Escuchamos una música siniestra y dramática y, en dichos ojos, distinguimos una mirada furtiva y algo malvada. La pantalla se oscurece para dar paso a los créditos. En ese momento, se escucha el aullido del perro.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>

Nº c h i s t e	Cape Feare (9F22)	El Cabo del Miedo
	Versión origen (VO)	Versión meta (VM)
C1	<p><i>En un programa de televisión.</i>  <u>Voz en off:</u> [con acento alemán] Ladies and gentlemen, it's "Up Late with McBain". I'm your announcer [vemos al locutor vestido con un uniforme nazi], Corporal Obergruppenfuehrer Wolfcastle. And here's McBain!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V</p>	<p><u>Voz en off:</u> A continuación, señoras y señores, "Hasta las tantas con McBain". Soy su presentador Corporal Obergruppenfuehrer Wolfcastle. ¡Y aquí está McBain!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V</p>
C2	<p><u>McBain:</u> [con acento austriaco] Ja, thank you, ja, that's nice. Let's say hello to my music guy, Scoey. [Scoey, el director de la banda, hace una reverencia. Va vestido con un traje colorido] That is some outfit, Scoey. It makes you look like a homosexual. [el público abuchea] Whoa, maybe you all are homosexuals, too!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>McBain:</u> Ja, gracias, ja. Muy amables. Aplauso chicos banda música. Scoey. Vaya vestimenta Scoey. Con esa pinta pareces un homosexual. Ja, ja. Tal vez todos ustedes sean homosexuales.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V</p>
C3	<p><i>Viendo la tele.</i>  <u>Bart:</u> This is horrible.  <u>Lisa:</u> The Fox network has sunk to a new low.</p> <p style="text-align: right;">NM / CI</p>	<p><u>Bart:</u> Anda y multiplícate por cero.  <u>Lisa:</u> Me parece que la Fox está cayendo más bajo cada vez.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
C4	<p><i>Marge entra con el correo.</i>  <u>Marge:</u> Lisa, you got a letter.  <u>Lisa:</u> It's from my pen-pal Anya! [la lee]  <u>Anya:</u> [voz en off y con acento extranjero] Dear Lisa, as I write this, I am very sad. Our president has been overthrown and... [la voz cambia a la de un hombre, también con acento extranjero] replaced by the benevolent general Krull. All hail Krull and his glorious new regime! Sincerely, Little Girl.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Marge:</u> Tienes una carta.  <u>Lisa:</u> ¡De Anya! ¡Mi amiga por correspondencia!  <u>Anya:</u> Lisa, mientras te escribo estas líneas me siento muy triste. Nuestro presidente ha sido derrotado... y sustituido por el magnánimo general Krull. Aclamad a Krull y a su glorioso nuevo régimen. Atentamente, niña pequeña.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
C5	<p><i>Bart recibe también una carta que contiene tan sólo el mensaje "I'M GOING TO KILL YOU" escrito con una gruesa tinta roja. Bart se estremece. En la escena siguiente, vemos un par de manos, una de las cuales sostiene un cuchillo con el que pincha un dedo de la otra. Con la sangre que brota, escribe el mensaje "DIE BART DIE". Después coge una hoja en la que ya hay algo escrito. Se trata de una lista de cosas pendientes.</i>  Things to do  Threaten Bart  Do laundry  Estas dos primeras están ya marcadas como hechas.</p>	<p><u>Bart:</u> [lee el mensaje] Voy a matarte.  Subtítulos  MUERE, BART, MUERE  AMENAZAR A BART  HACER LA COLADA  COMPRAR PALITOS  PARA LAS MAZORCAS DE MAÍZ</p>

	<p>Con el dedo añade a la lista: Buy corn holder</p> <p style="text-align: center;">NM / SHC / V / G</p>	<p style="text-align: center;">NM / V / G</p>
C6	<p><i>Vemos un corto de Rasca y Pica en la televisión. El título del episodio es “Spay Anything”. Un cartel nos dice que nos encontramos en la puerta de entrada al “Itchy’s Cat Hospital”. En dicha puerta vemos a Itchy de pie junto a otro cartel que lee “WE PAY YOUR PETS \$75”. Scratchy pasa por delante y ve el cartel. Atraído por la posibilidad de ganar algo de dinero, entra en el supuesto hospital. Itchy le sigue, y al hacerlo vemos que una de sus orejas tapaba parte del texto, que en realidad dice “SPAY” en lugar de “PAY”. Vemos cómo dos grandes perros vestidos de asistentes agarran al gato y le atan sobre una mesa de operaciones. El Dr. Itchy conecta el rayo extractor de ovarios. En ese momento escuchamos una música parecida a la de James Bond. La escena en sí recuerda a una de sus películas. Poco a poco el rayo se acerca a la entrepierna de Scratchy. Al localizar el enchufe del aparato, éste va alargando su lengua de forma exagerada hasta que logra alcanzarlo y desenchufarlo, con lo que la máquina se detiene justo a tiempo. Pero cuando se cree salvado, aparece de nuevo el Dr. Itchy, el cual vuelve a conectar el enchufe. El rayo reduce al gato a trocitos que caen al suelo.</i></p> <p style="text-align: center;">NM / L / V / G / S</p>	<p><u>Voz en off en la tele</u>: El show de Rasca y Pica. Extráeme lo que quieras. <u>Subtítulos</u> HOSPITAL PARA GATOS DE PICA PAGAMOS 75 DÓLARES A SU MASCOTA CASTRAMOS POR 75 DÓLARES A SU MASCOTA</p> <p style="text-align: center;">NM / V / G / S</p>
C7	<p><i>Homer lee otra carta amenazadora llegada por correo.</i> <u>Homer</u>: [horrorizado] Oh, my God! Someone’s going to kill me! [aliviado] Oh, wait. It’s for Bart. Vemos de forma clara la carta, en la que aparecen escritas tres palabras: “DIE BART DIE”. Las palabras tienen un tamaño grande y están escritas con sangre.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / G</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Ay, madre! ¡Alguien quiere matarme! Ah, no. Espera. Esto es para Bart. <u>Subtítulo</u> MUERE, BART, MUERE</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / G</p>
C8	<p><i>Vemos un montón de cartas amenazadoras sobre una mesa. Todas están escritas con sangre menos una, que lo está con tinta negra y que dice: “I KILL YOU SCUM”.</i> <u>Marge</u>: This one’s done in different handwriting. <u>Homer</u>: Oh, uh, I wrote that one after Bart somehow put that tattoo on my butt. <i>Homer enseña su trasero, donde vemos escrito “WIDE LOAD”. Todos, menos Homer, ríen. Incluso Nelson se asoma por una ventana y se carcajea.</i></p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL / G</p>	<p><u>Subtítulo</u> VOY A MATARTE, ESCORIA <u>Marge</u>: Me parece que esta nota la ha escrito otra persona. <u>Homer</u>: A ver. Creo que esta la escribí yo cuando Bart me tatuó esto en el trasero. <u>Subtítulo</u> CARGA ANCHA</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / G</p>
C9	<p><u>Bart</u>: But who’d want to hurt me? I’m this century’s Dennis the Menace. <u>Homer</u>: [suena como si lo que dijera fuera algo inteligente] It’s probably the person you least</p>	<p><u>Bart</u>: ¿Quién puede querer matarme? Soy el Daniel el Travieso de esta centuria. <u>Homer</u>: Pues probablemente la persona de quien menos sospechas.</p>



	<p>suspect. <u>Lisa</u>: [nada entusiasta] That's good, Dad.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Lisa</u>: Je, je. Qué listo, papá.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
C10	<p><u>Abuelo</u>: I say we call Matlock. He'll find the culprit. It's probably that evil Gavin MacLeod or George "Goober" Lindsay.</p> <p style="text-align: right;">NM / CI</p>	<p><u>Abuelo</u>: Deberíamos llamar a Matlock. Él encontrará al culpable. Seguro que es ese malvado Gavin MacLeod o George "Goober" Lindsey.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
C11	<p><u>Bart</u>: [sin tomarle en serio] Grampa, Matlock's not real. <u>Abuelo</u>: Neither are my teeth, but I can still eat corn on the cob, if someone cuts it off and smushes it into a fine paste. Now that's good eatin'!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p><u>Bart</u>: Matlock no es de verdad. <u>Abuelo</u>: Tampoco mis dientes, y mira cómo masco el maíz, que si pillo un grano pelao lo hacen papilla. ¡Y qué ricos están!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
C12	<p><i>En el patio de la escuela.</i> <u>Milhouse</u>: Um, I checked around. The girls are calling you "fatty-fat fat fat", and Nelson's planning to pull down your pants, but...nobody's trying to kill ya. <i>Justo en ese momento, aparece Nelson y le baja los pantalones a Bart. Aparece también un grupo de niñas que corean "Fatty-fat fat fat!"</i></p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V</p>	<p><u>Milhouse</u>: He estado investigando. Sé que las niñas te laman "Bartolo gordito" y que Nelson pretende bajarte los pantalones, pero nadie quiere matarte. <u>Niñas</u>: ¡Bartolo gordito!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V</p>
C13	<p><i>Bart está durmiendo. Suena el radiodespertador.</i> <u>Locutor</u>: All right, this is dedicated to Bart Simpson, with the message "I am coming to kill you slowly and painfully". <i>Oímos una risa terrorífica y comienza a sonar la canción "Wipeout" del grupo The Surfaris.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / S</p>	<p><u>Locutor</u>: Este es un mensaje para Bart Simpson. Voy a matarte lenta y dolorosamente.</p> <p style="text-align: right;">NM / S</p>
C14	<p><i>Marge está en la cocina. Está recortando un trozo de papel en el que vemos la palabra "DIE". Bart entra.</i> <u>Marge</u>: [amenazante] Bart, I am going to get you... [blandiendo unas tijeras. Bart boquea. Marge suaviza el tono] some ice cream at the store, since I'm saving so much money on Diet Cola! [muestra el cupón]</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / G</p>	<p><i>Subtítulo</i> MUERE <u>Marge</u>: Estoy pensando que te voy a... canjear por un helado los vales que te dieron por comprar refrescos sin azúcar.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / G</p>
C15	<p><i>Ned Flanders se encuentra en la acera frente a su casa. Bart pasa por su lado.</i> <u>Flanders</u>: [amenazante] Say your prayers, Simpson... [muestra su mano, en la que lleva un guante con cuchillas en los dedos. Bart boquea. Flanders continúa en tono alegre] because the schools can't force you like they should!</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / PL / V</p>	<p><u>Flanders</u>: Simpson, aprende a rezar... porque seguro que en tu colegio no te enseñan como es debido.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C16	<p><i>Comienza a recortar un seto con el guante de cuchillas.</i> <u>Flanders</u>: Maude, these new finger razors make</p>	<p><u>Flanders</u>: Mamá, podar el seto con estas nuevas cuchillas es casi tan divertido como ir a los oficios.</p>

	<p>hedge trimming as much fun as sitting through church [vemos que le ha dado forma de ángel al seto]</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p style="text-align: right;">NM / V</p>
C17	<p><i>En clase.</i>  <u>Sta. Krabappel</u>: [amenazante] You're going to be my murder victim, Bart... [Bart boquea. La profesora continúa en tono normal] in our school production of "Lizzie Borden", starring Martin Prince as Lizzie. [vemos a Martin vestido de mujer y con un hacha en las manos. Mientras la agita en el aire, dice]  <u>Martin</u>: Forty whacks with a wet noodle, Bart!</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V</p>	<p><u>Sta. Krabappel</u>: Te advierto que tú serás mi próxima víctima, Bart... en nuestra representación de Lizzie Borden, con Martin Prince en el papel de Lizzie.  <u>Martin</u>: ¡Te vas a enterar de lo que es bueno, Bart!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C18	<p><i>Marge recurre a la policía en busca de protección.</i>  <u>Wiggum</u>: I'd like to help you ma'am, but, heh heh, I'm afraid there's no law against mailing threatening letters.  <u>Marge</u>: [indignada] I'm pretty sure there is.  <u>Wiggum</u>: Hah! The day I take cop lessons from Ma Kettle.</p> <p style="text-align: right;">NM / CI</p>	<p><u>Wiggum</u>: Me gustaría ayudarla señora, pero no creo que haya una ley que prohíba escribir cartas amenazadoras.  <u>Marge</u>: ¡Pues yo creo que sí que la hay!  <u>Wiggum</u>: Cuando quiera recibir lecciones de derecho...</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
C19	<p><u>Lou</u>: Hey, she's right, Chief. [le muestra un volumen de "Springfield Law"]  <u>Wiggum</u>: [leyendo el código] Well, shut my mouth. It's also illegal to put squirrels down your pants for the purposes of gambling. [vemos al oficial Eddie con unas ardillas correteando por el interior de sus pantalones mientras otros agentes rien a su alrededor y apuestan dinero] Boys, knock it off!  <u>Agentes</u>: [lamentándose] Oh!</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V / G</p>	<p><u>Lou</u>: Jefe, ella tiene razón.  <u>Wiggum</u>: Pues mira qué gracia. Claro, que también está prohibido meterse ardillas en los pantalones para hacer pruebas de resistencia. ¡Silencio, ya está bien!  <u>Agentes</u>: ¡Oh!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C20	<p><u>Lisa</u>: Bart, I figured it out! Who's someone you've been making irritating phone calls to for years?  <u>Bart</u>: Linda Lavin?  <u>Lisa</u>: No, someone who didn't deserve it.</p> <p style="text-align: right;">CI</p>	<p><u>Lisa</u>: Bart, creo que lo he resuelto. Dime, ¿a quién llevas años gastándole bromitas por teléfono?  <u>Bart</u>: ¿A Linda Lavin?  <u>Lisa</u>: No, alguien que se lo merezca menos que ella.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
C21	<p><i>Lisa piensa que Moe está detrás de las cartas. Le llama por teléfono.</i>  <u>Lisa</u>: Hello, Moe. We know that you're the one behind this, so knock it off or we're going to the cops.  <u>Moe</u>: No, no. I'll take care of it.  <i>Acto seguido, Moe se dirige al almacén de su bar. En él mantiene cautivos en cajas a algunos osos panda. Les libera, y al salir éstos a la calle, Moe les espanta con los brazos mientras dice:</i>  <u>Moe</u>: Ándale, ándale!</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / V</p>	<p><u>Lisa</u>: Oiga, Moe. Sabemos que está detrás de este asunto. Así que siga con su plan y llamamos a la poli.  <u>Moe</u>: No, no. Descuide. ¡Venga, venga, a correr!</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>

C22	<p><i>Bart se pregunta dónde puede estar escondido el autor de las cartas. Se nos muestra la prisión de Springfield, en una de cuyas celdas el actor secundario Bob escribe una nueva misiva con la sangre de su dedo. El texto dice “SEE YOU SOON BART”. Tras terminarla, chupa el dedo como si se tratara de la punta de un lápiz y comienza a escribir con él.</i></p> <p><b>Bob:</b> Dear “Life in these United States”, a funny thing happened to me... [se desmaya]</p> <p><b>Snake:</b> [está leyendo el “Playdude”] Use a pen, Sideshow Bob.</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / V / G</p>	<p><i>Subtítulo</i>  <b>NOS VEREMOS PRONTO, BART</b>  <b>Bob:</b> Querida “Vida en los Estados Unidos”, me ha ocurrido una cosa curiosa...  <b>Snake:</b> Pero usa un boli, actor secundario Bob.</p> <p style="text-align: right;">NM / V / G</p>
C23	<p><i>Vemos el cartel de la cárcel. “Springfield Penitentiary – America’s fastest growing prison”. En su interior se está celebrando una evaluación para la concesión de libertad condicional. El tribunal acaba de evaluar a Snake.</i></p> <p><b>Presidente del tribunal:</b> [golpea con su maza y dice con un tono un tanto peculiar] Parole granted! Next up for parole is Bob Terwilliger, a. k. a. Sideshow Bob.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / G / S</p>	<p><b>Presidente del tribunal:</b> ¡Concedida la condicional! Siguiendo caso, Bob Terwilliger, alias actor secundario Bob.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
C24	<p><i>Al entrar Bob se cruza con Snake.</i></p> <p><b>Bob:</b> Take care, Snake. May the next time we meet be under more... felicitous circumstances.</p> <p><b>Snake:</b> [sin entender] Guh?</p> <p><b>Bob:</b> Take care.</p> <p><b>Snake:</b> Buh.</p> <p style="text-align: right;">NM / L</p>	<p><b>Bob:</b> Cuídate, Snake. Espero que nuestro próximo encuentro tenga lugar en circunstancias más propicias.</p> <p><b>Snake:</b> ¿Eh?</p> <p><b>Bob:</b> Cuídate.</p> <p><b>Snake:</b> Bah.</p> <p style="text-align: right;">NM / L</p>
C25	<p><i>Comienza la evaluación de Bob. Hay público en la sala.</i></p> <p><b>Wiggum:</b> [ofendido] Sideshow Bob has no decency. He called me “Chief Piggum!” [todos ríen] Heh, now I get it. That’s good.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>	<p><b>Wiggum:</b> El actor secundario Bob no tiene vergüenza. Me llamó “jefe ligón”. Je, je, ahora lo entiendo. Es bueno.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
C26	<p><i>Selma declara que Bob trató de matarla en su luna de miel. Todos murmuran con asombro.</i></p> <p><b>Abogado de Bob:</b> How many people in this court are thinking of killing her right now? [algunas personas de la sala levantan el brazo de forma sombría] Be honest. [vemos cómo se levantan más brazos. Un hombre da un condazo al que está sentado a su lado para que levante también el suyo. Éste mira a su alrededor y con gesto de disculpa por su despiste lo hace. También alzan sus brazos un cura y Patty]</p> <p><b>Patty:</b> [ante la mirada de sorpresa de la persona sentada junto a ella y con tono de reproche] Aw, she’s always leaving the toilet seat up.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><b>Abogado de Bob:</b> Veamos. ¿Cuántos de los aquí presentes desearían matarla ahora mismo? Sean sinceros.</p> <p><b>Patty:</b> Siempre se deja la tapa del retrete levantada.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C27	<p><b>Abogado de Bob:</b> Robert, if released, would you pose any threat to one Bart Simpson?</p> <p><b>Bob:</b> [tratando de no perder el control] Bart</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><b>Abogado de Bob:</b> Robert, si le soltáramos ahora sería usted una amenaza para ese tal Bart Simpson.</p>

	<p>Simpson? Ha! The spirited little scamp who twice foiled my evil schemes and [su tono se vuelve malicioso, su imagen se torna diabólica y se escucha una breve música de tensión] sent me to this dank, urine-soaked hellhole?  <u>Miembro del tribunal</u>: Uh, we object to the term “urine-soaked hellhole” when you could have said “peepee-soaked heckhole”.  <u>Bob</u>: [tono e imagen de total normalidad, incluso alegre] Cheerfully withdrawn.</p>	<p><u>Bob</u>: ¿Bart Simpson? Bah, ¿ese diablillo pícaro que desbarató dos veces mis malvados planes enviándome a este húmedo e infernal agujero chorreante de meados?  <u>Miembro del tribunal</u>: ¡Eh! Ha dicho “infernal agujero chorreante de meados”, pudiendo decir “incomoda estancia llena de pipi”.  <u>Bob</u>: Lo retiro alegremente.</p>
	NM / L / PL / V / S	NM / L / PL / V / S
C28	<p><u>Abogado de Bob</u>: But what about that tattoo on your chest? Doesn't it say, “Die Bart, Die?”  <u>Bob</u>: [en tono conciliador] No, that's German for [muestra el tatuaje] “The Bart, The”. [el público ríe y murmulla dando muestras de comprender]  <u>Miembro del tribunal</u>: No one who speaks German could be an evil man.  <u>Presidente del tribunal</u>: [con entusiasmo y cara sonriente] Parole granted! [golpea con su maza]</p>	<p><u>Abogado de Bob</u>: ¿Qué nos dice del tatuaje que lleva en el pecho? ¿No pone ahí “Muere, Bart, muere”?  <u>Bob</u>: No, es alemán. Significa “Él, Bart, él.”  <u>Hombre en el público</u>: Sabe idiomas.  <u>Miembro del tribunal</u>: Si habla alemán no puede ser mala persona.  <u>Presidente del tribunal</u>: ¡Condicional concedida!</p>
	NM / SHC / L / PL / V / G / S	NM / PL / V / G / S
C29	<p>En un cine se proyecta la película “Ernest Goes Somewhere Cheap”. <i>Bob ríe a carcajadas mientras fuma un puro. Tras él está sentada la familia Simpson.</i>  <u>Marge</u>: [molesta] That man is so rude.  <u>Homer</u>: Yeah. [tiene un puro en la boca aún mayor que el de Bob. Es tan grande que incluso lleva una inscripción: “Knoxville World's Fair 1983”. Da una palmada en el hombro a Bob y le dice] If you don't mind, we're trying to watch the movie! [se calla y se queda atento a la pantalla]  <u>Voz de hombre</u>: Hey, Vern! How do I get my head out of this toilet? [se escucha el sonido de una cisterna. Homer estalla en carcajadas]</p>	<p><i>Subtítulo</i>  ERNEST VA AL ALGÚN SITIO CUTRE  <u>Marge</u>: ¡Qué tipo tan grosero!  <u>Homer</u>: Sí. Si no le importa estamos intentando ver la película.  <u>Voz de hombre</u>: Eh, Vern, ayúdame a sacar la cabeza del retrete.</p>
	NM / CI / PL / V / G / S	NM / PL / V / G / S
C30	<p><i>Bob se enfada y se gira.</i>  <u>Bart y Lisa</u>: Aah! Sideshow Bob!  <u>Bart</u>: You wrote me those letters.  <u>Marge</u>: You awful man! Stay away from my son!  <u>Bob</u>: Oh, I'll stay away from your son, all right. [con maldad] Stay away... forever!  <u>Homer</u>: [se estremece] No!  <u>Bob</u>: Wait a minute, that's no good. [se marcha, pero a los pocos pasos da la vuelta] Wait! I've got a good one now. Marge, say “Stay away from my son” again.  <u>Marge</u>: [furiosa] No!  <u>Bob</u>: [remugando] Oh...</p>	<p><u>Bart y Lisa</u>: ¡Bob, el actor secundario!  <u>Bart</u>: Tú me escribes los anónimos.  <u>Marge</u>: ¡Es un bicho desalmado! ¡Apártese de mi hijo!  <u>Bob</u>: Sí, señora. Me apartaré de su hijo y lo haré para siempre.  <u>Homer</u>: ¡No!  <u>Bob</u>: Un momento, eso no vale. Sí, este es mejor. Marge, repita lo de “Apártese de mi hijo”.  <u>Marge</u>: ¡No!  <u>Bob</u>: Oish...</p>
	NM / PL	NM / PL
C31	<p>Vemos a Bob haciendo ejercicio y levantando pesas en una habitación. Al no llevar camiseta, podemos apreciar un tatuaje en su espalda con la cabeza arrancada de Bart sobre un monopatín y diciendo “Ouch, man!”. En los nudillos de uno de</p>	<p><i>Subtítulos</i>  ¡AY, TÍO!  AMOR  ODIO</p>

	<p><i>sus puños observamos tatuada la palabra “LUV” y en los del otro la palabra “HAT”. De repente, Bob deja las pesas y se pone a hacer aerobic siguiendo las instrucciones de un programa que en ese momento se emite por televisión.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V / G</p>	
C32	<p><i>El Jefe Wiggum ha acudido al hogar de los Simpson para instalar un sistema de alerta. Dicho sistema consiste en un cordel atado alrededor de distintos picaportes y de un muñeco del payaso Krusty.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p>Ídem.</p> <p>NM / V</p>
C33	<p><b>Wiggum:</b> <i>[a Homer]</i> Now Sideshow Bob can't get in without me knowing. And once a man is in your home, anything you do to him is nice and legal. <i>[guiña un ojo al decir esto último]</i></p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / V</p>	<p><b>Wiggum:</b> El actor secundario Bob no podrá entrar sin que yo me entere. Y si un intruso se cuela en su casa cualquier cosa que usted le haga es perfectamente legal.</p> <p>NM / V</p>
C34	<p><b>Homer:</b> <i>[vilmente]</i> Is that so? <i>[se asoma a la ventana]</i> Oh, Flanders! Won't you join me in my kitchen? Heh, heh, heh...</p> <p><b>Wiggum:</b> Er, it doesn't work if you invite him.</p> <p><b>Flanders:</b> <i>[de forma efusiva]</i> Heidily hey!</p> <p><b>Homer:</b> <i>[secamente]</i> Go home!</p> <p><b>Flanders:</b> <i>[de forma agradable]</i> Toodily doo!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>	<p><b>Homer:</b> Oiga, eso es muy bueno. ¡Eh, Flanders! ¿Por qué no te reúnes conmigo en la cocina? Je, je, je...</p> <p><b>Wiggum:</b> Si usted le invita no es un intruso.</p> <p><b>Flanders:</b> Hola, ¿qué tal?</p> <p><b>Homer:</b> Vete.</p> <p><b>Flanders:</b> Hasta luegoito.</p> <p>NM / L / PL</p>
C35	<p><i>Homer contrata los servicios de un supuesto matón.</i></p> <p><b>Matón:</b> Now, don't you fret. When I'm through, he won't set foot in this town again. I can be very, very persuasive. <i>[amartilla su pistola]</i></p> <p><i>En un bar</i></p> <p><b>Matón:</b> <i>[gimoteando]</i> C'mon, leave town!</p> <p><b>Bob:</b> No.</p> <p><b>Matón:</b> <i>[gimoteando y con ademanes de niño pequeño]</i> I'll be your friend.</p> <p><b>Bob:</b> No.</p> <p><b>Matón:</b> <i>[gimoteando y con ademanes de niño pequeño]</i> Aw, you're mean!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><b>Matón:</b> No se preocupe. Cuando acabe con él no volverá a poner un pie en esta ciudad. Puedo ser muy, muy persuasivo.</p> <p><b>Matón:</b> Pero hombre, ¡vete!</p> <p><b>Bob:</b> No.</p> <p><b>Matón:</b> Seremos amigos.</p> <p><b>Bob:</b> No.</p> <p><b>Matón:</b> ¡Mira que eres malo!</p> <p>NM / PL / V / S</p>
C36	<p><i>Bob recorre el vecindario al volante de un camión de helados. Por un megáfono dice:</i></p> <p><b>Bob:</b> The following neighborhood residents will no be killed by me. Ned Flanders. Maude Flanders...</p> <p><b>Flanders:</b> <i>[leyendo una biblia y a Maude]</i> Ain't that nice?</p> <p><b>Bob:</b> Homer Simpson <i>[vemos cómo éste sonrío]</i>, Marge Simpson, Lisa Simpson, little baby Simpson... That's all.</p> <p><i>Vemos la cara de preocupación de Bart. Homer entra corriendo en su habitación.</i></p> <p><b>Homer:</b> <i>[alegre]</i> Wow! Did you hear, Bart? <i>[al ver la cara de su hijo]</i> Oh!</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / PL / V</p>	<p><b>Bob:</b> A los siguientes residentes de este barrio no pienso asesinarlos. Ned Flanders, Maude Flanders...</p> <p><b>Flanders:</b> ¡Oye! ¿No es bonito?</p> <p><b>Bob:</b> Homer Simpson, Marge Simpson, Lisa Simpson y el pequeño bebé de los Simpson. Eso es todo.</p> <p><b>Homer:</b> ¡Yu-hu! ¿Has oído, Bart? ¡Oh!</p> <p>NM / PL / V</p>

C37	<p><i>Los Simpson recurren al Programa de Protección de Testigos (Witness Relocation Program) del FBI. Les atienden dos agentes.</i></p> <p><u>Agente:</u> Don't worry. We've got hundreds of people in danger.</p> <p style="text-align: right;">SHC / L</p>	<p><u>Agente:</u> No se apure, Sra. Simpson. Ya hemos ayudado a otros en peligro.</p> <p style="text-align: center;">--</p>
C38	<p><i>Un agente les informa de que les facilitarán una nueva identidad.</i></p> <p><u>Homer:</u> I want to be John Elway. <i>En su fantasía, vemos a Homer jugando un partido de fútbol americano. Lleva una correa atada a la cintura y un casco nada convencional.</i></p> <p><u>Locutor del partido:</u> Elway takes the snap and runs it in for a touchdown. Thanks to Elway's patented last-second magic, the final score of Super Bowl XXX: Denver 7 San Francisco 56. <i>Como fondo a todo esto, vemos una serie de pancartas ("Hi mom", "Go Elway", "I like football", "John 3: 16" y "Go Denver") y de anuncios publicitarios ("Laramie", "KBBL", "KNBO" y "Duff Beer").</i></p> <p><u>Homer:</u> [levantándose de la silla] Yoo-hoo!</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V / G</p>	<p><u>Homer:</u> Yo quiero llamarme John Elway. <u>Locutor del partido:</u> [imitando a José María García] Elway atrapa el balón y marca un tanto impresionante. Gracias a la mágica intervención de Elway en el último segundo, el resultado final de la Super Liga es: Denver 7 San Francisco 56.</p> <p><u>Homer:</u> ¡Yu-hu!</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V / G</p>
C39	<p><i>Marge no está muy convencida con la idea de una nueva vida.</i></p> <p><u>Homer:</u> This isn't just because of Sideshow Bob. It's a chance to turn around all our stinking life.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Homer:</u> No lo hacemos sólo por ese tal Bob. Es la oportunidad de cambiar nuestras repugnantes vidas.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
C40	<p><u>Bart:</u> [tono alegre] I'll be Gus, the lovable chimney-sweep. Clean as a whistle, sharp as a thistle, best in all Westminster. Yeah!</p> <p><u>Homer:</u> [tono abrupto] Shut up, boy.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>	<p><u>Bart:</u> Yo seré Gus, el adorable deshollinador. Limpio como una patena, astuto como un zorro. El mejor de Westminster.</p> <p><u>Homer:</u> Tú te callas.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
C41	<p><i>Un agente les sugiere algunos posibles nuevos lugares donde vivir.</i></p> <p><u>Agente:</u> We have places your family can hide in peace and security: Cape Fear, Terror Lake, New Horrorfield, Screamville...</p> <p><u>Homer:</u> [entusiasmado] Ooh, Ice Creamville!</p> <p><u>Agente:</u> Er, no, Screamville.</p> <p><u>Homer:</u> [asustado] Aah!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>	<p><u>Agente:</u> Existen ciertos lugares en donde podrían vivir seguros: el Cabo del Miedo, el Lago del Terror, Nuevos Horrores, Sangreville.</p> <p><u>Homer:</u> ¡Oh, Sangrriaville!</p> <p><u>Agente:</u> No, Sangreville.</p> <p><u>Homer:</u> ¡Aah!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>
C42	<p><i>Un agente le sugiere a Homer su nueva identidad.</i></p> <p><u>Agente:</u> Tell you what, sir. From now on, you'll be, uh, Homer Thompson at Terror Lake. Let's just practise a bit, hmm? When I say "Hello, Mr. Thompson", you'll say "Hi".</p> <p><u>Homer:</u> Check.</p> <p><u>Agente:</u> Hello, Mr. Thompson. <i>Homer le mira fijamente en silencio.</i></p> <p><u>Agente:</u> Remember, now your name is Homer Thompson.</p>	<p><u>Agente:</u> Mire, a partir de ahora usted será Homer Thompson, del Lago del Terror. Practiquemos un poco, ¿eh? Cuando le diga "Hola Sr. Thompson", usted conteste "Hola".</p> <p><u>Homer:</u> Vale.</p> <p><u>Agente:</u> Hola, Sr. Thompson. Recuerde, ahora su nombre es Homer Thompson.</p> <p><u>Homer:</u> Entendido.</p> <p><u>Agente:</u> Hola, Sr. Thompson.</p>

	<p><u>Homer</u>: I gotcha.  <u>Agente</u>: Hello, Mr. Thompson.  <i>Homer le mira fijamente en silencio.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	
C43	<p><i>Pasado un buen rato, vemos que el ensayo prosigue. Marge, Bart, Lisa y Maggie están aburridos y medio dormidos. Al otro lado de la mesa, vemos a uno de los agentes sentado junto a Homer fumando y con una taza de café a su lado con la inscripción "WRP". El cenicero está repleto de colillas. El otro agente, de pie, sigue intentándolo. Ambos agentes están en mangas de camisa y con la corbata aflojada.</i></p> <p><u>Agente</u>: [con tono frustrado] Now, when I say "Hello, Mr. Thompson" and press down on your foot, you smile and nod.  <u>Homer</u>: No problem.  <u>Agente</u>: Hello, Mr. Thompson! [pisotea el pie de Homer varias veces]  <u>Homer</u>: [le mira fijamente en silencio. Tras unos segundos, susurra al agente sentado junto a él] I think he's talking to you.  <i>El agente que está de pie se golpea la cara con frustración.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / G</p>	<p><u>Agente</u>: Bueno, verás. Cuando yo le diga "Hola Sr. Thompson" y a la vez le pise el pie, usted sonría y diga "Hola".  <u>Homer</u>: Vale.  <u>Agente</u>: Hola, Sr. Thompson.  <u>Homer</u>: Me parece que le dice algo a usted.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C44	<p><i>En la calle, un agente le entrega las llaves de un descapotable a Homer para que se trasladen a su nuevo hogar. Toda la familia está dentro del coche. Marge se muestra complacida con el vehículo.</i></p> <p><u>Lisa</u>: [entusiasmada] Hey, look! [mostrando un estuche con seis cassettes] The FBI Light Opera Society Sings the Complete Gilbert and Sullivan.</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / PL / V</p>	<p><u>Lisa</u>: ¡Eh, mirad! La Orquesta de Ópera Ligera del FBI canta las obras completas de Gilbert y Sullivan.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C45	<p><i>Ya en la carretera, la familia canta con alegría la canción "Three Little Maids".</i></p> <p><u>Homer, Marge, Bart y Lisa</u>: [cantando] Three little maids from school are we / Pert as a school-girl well can be / Filled to the brim with girlish glee / Three little maids from school!  <u>Homer</u>: Everything is a source of fun.  <u>Homer, Marge, Bart y Lisa</u>: Ha, ha, ha, ha...</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / PL / V / S</p>	<p><u>Homer, Marge, Bart y Lisa</u>: Tres colegialas van aquí / y yo soy la más feliz. / Somos tres colegialitas que van a ver quién...  <u>Homer</u>: [cantando] Yo voy a ver quién se ríe más.  <u>Homer, Marge, Bart y Lisa</u>: Ja, ja, ja, ja...</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
C46	<p><i>Ignoran que Bob viaja con ellos atado a los bajos del coche. De repente, algunos baches le golpean la cabeza. Homer se queja de que su café está muy caliente y lo arroja por un lado del coche. Escuchamos un quejido de Bob. El coche arrastra un remolque de mudanzas, a uno de cuyos lados podemos leer "U-TOW".</i></p> <p style="text-align: right;">NM / CI / L / PL / V / G / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>

C47	<p><u>Homer</u>: Hey kids, wanna drive through that cactus patch?  <u>Bart</u>: Yeah!  <u>Lisa</u>: Yeah!  <u>Bob</u>: [desde los bajos del coche] No!  <u>Homer</u>: Well, two against one!  <i>Escuchamos los quejidos de dolor de Bob conforme el coche atraviesa un campo de cactus.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Eh, chicos! ¿Atravesamos ese campo de cactus?  <u>Bart</u>: ¡Sí!  <u>Lisa</u>: ¡Sí!  <u>Bob</u>: ¡No!  <u>Homer</u>: Bueno, dos contra uno.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C48	<p><i>Vemos una secuencia de inicio similar a la con la que arranca cada capítulo, pero, en vez de “The Simpsons”, el show se llama ahora “The Thompsons”. En lugar de una panorámica del pueblo de Springfield se nos muestra un muelle con algunos botes-vivienda amarrados y un cartel en primer término que nos dice “Welcome to Terror Lake”. El descapotable rojo en el que viaja la familia llega al muelle y frena en seco derrapando. De él salen los miembros de la familia, los cuales se apresuran al interior de uno de los botes-vivienda. En el interior, todos corren hasta el sofá, se sientan en él y, al hacerlo, quedan cubiertos por un montón de pescado que cae sobre sus cabezas.</i></p> <p style="text-align: right;">V / G / S</p>	<p><i>Subtítulo</i>  BIENVENIDOS AL LAGO DEL TERROR</p> <p style="text-align: right;">V / G / S</p>
C49	<p><i>De nuevo en el muelle, de pie mirando al bote-vivienda. Homer lleva una gorra con las iniciales “WRP” y una camiseta con el texto “Witness Relocation Program”.</i>  <u>Homer</u>: Wow, a houseboat! You know, the great thing is, if you don’t like your neighbors, you can just pull out the anchor and sail somewhere else.  <i>Homer comienza a reír. Al él se une Marge. Tras ella, Maggie y Lisa. Y, finalmente, Bart. Mientras todos ríen, los botes-vivienda amarrados al lado del suyo, arrancan sus motores y se marchan.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / G / S</p>	<p><i>Subtítulo</i>  PROGRAMA DE PROTECCIÓN  AL TESTIGO  <u>Homer</u>: ¡Vaya! ¡Una casa flotante! ¿Y sabéis qué es lo mejor? Que si los vecinos no te gustan, izas tranquilamente el ancla y te das el bote.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL / V / G / S</p>
C50	<p><i>La familia entra en el bote. Bob sale de su escondite en los bajos del coche. Presenta el aspecto de haber sufrido un accidente. Comienza a andar, pero tropieza con un rastrillo que alguien ha dejado en el suelo, con tal mala suerte que, al hacerlo, eleva el mango de la herramienta que a su vez le golpea en el rostro. Con cara de irritación y gruñendo sigue caminado y pisando otros rastrillos cuyos mangos le golpean también en la cara. En un plano más general, vemos que Bob se encuentra rodeado de rastrillos tirados por el suelo. Se llega a golpear con sus mangos hasta un total de nueve veces.</i></p> <p style="text-align: right;">PL / V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">PL / V / S</p>
C51	<p><i>Homer está sentado en el sofá bebiendo una cerveza con cara ausente. Marge se pregunta dónde está el perro.</i></p>	<p><u>Marge</u>: Homer, ¿dónde está el perro?  <u>Homer</u>: Ahí fuera atado a un palo.</p>



	<p><u>Marge</u>: Homer, where is the dog?  <u>Homer</u>: I tied him up out back.  <i>Vemos al perro atado a un poste de amarre y nadando a su alrededor.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	
C52	<p><u>Marge</u>: [en tono triste] We've left it all behind. How can you make a clean break with your life?  <u>Homer</u>: Relax, Marge, I tied up all the loose ends before we left.  <i>Vemos al abuelo Simpson llamando a la puerta de su antigua casa y asomándose a una ventana desde el exterior.</i>  <u>Abuelo</u>: Hello-o? Hello-o! You have my pills! Hello-o? [en tono lastimoso] I'm cold, and there are wolves after me. [se escucha el aullido de algunos lobos en la distancia]</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Marge</u>: Dejamos toda una vida atrás. No sé cómo hemos podido hacer borrón y cuenta nueva.  <u>Homer</u>: Relájate Marge. Lo dejé todo atado y bien atado antes de marcharnos.  <u>Abuelo</u>: ¿Hijo-o? ¡Hola! ¡Qué tenéis mis pastillas! ¿Hijo-o? Tengo frío y me persigue un lobo.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
C53	<p><i>Bart pasea por una de las calles de su nuevo pueblo. De repente, vemos el brazo del conductor de un coche que se detiene a su lado. Oímos la voz de Bob.</i>  <u>Bob</u>: [fríamente] Hello, Bart.  <i>Bart se gira asustado hacia el coche para descubrir que éste lo conduce una anciana que le mira con gesto dulce.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Bob</u>: Hola Bart.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C54	<p><u>Bob</u>: Down here, Bart.  <i>La cámara desciende y nos permite descubrir a Bob atado a los bajos del coche. Se libera justo antes de que el coche prosiga su camino. El tubo de escape golpea su cara al pasarle por encima.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Bob</u>: Aquí abajo.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
C55	<p><i>Bart le pregunta qué es lo que quiere.</i>  <u>Bob</u>: [todavía tumbado en medio de la calle] Surely there's no harm in laying the middle of a public street.  <i>De repente, entra en escena un desfile que marcha por encima de Bob. Tras una banda de música, varios elefantes pisotean a Bob, el cual no cesa de emitir sonidos de dolor. Los animales desfilan en fila india, y cada uno lleva un peto con una palabra escrita. Vemos que dichas palabras forman el mensaje "Terror Lake celebrates Hannibal crossing the Alps". El último elefante aplasta con una de sus patas la cabeza de Bob, la cual se deforma de manera grotesca.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / G / S</p>	<p><u>Bob</u>: No tiene nada de malo tumbarse en medio de una calle pública.  <i>Subtítulo</i>  EL LAGO DEL TERROR SALUDA  A ANÍBAL CRUZANDO LOS ALPES</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / G / S</p>
C56	<p><i>En casa.</i>  <u>Homer</u>: [abre una lata de cerveza con satisfacción] Ahh!  <u>Bart</u>: Mom, Dad, I saw Sideshow Bob and he threatened to kill me!  <u>Homer</u>: Bart, don't interrupt!</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Ahh!  <u>Bart</u>: Papá, mamá, he visto al actor secundario Bob y me ha amenazado.  <u>Homer</u>: ¡Bart, no molestes!  <u>Marge</u>: ¡Homer, esto es serio!  <u>Homer</u>: ¿Pero qué ha dicho?</p>

	<p><u>Marge</u>: Homer, this is serious!  <u>Homer</u>: Oh, it is not.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>	<p>NM / PL</p>
C57	<p><i>Vemos a Bob planeando su venganza sentado en la habitación de su motel. Tras su cabeza, se observan dos aves disecadas colgadas en la pared. En un plano previo hemos visto el cartel del motel: "Bates Motel Vacancy"</i>  <u>Bob</u>: [con gafas. Escribe] Roman numeral three: surprise boy in bed... [sorbe su taza de té con aire exquisito] and, er, disembowel him! No, I don't like that "bowel" in there. [borra la palabra con la goma de su lápiz] Gut him! Ah, le mot juste.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V / G</p>	<p>Subtítulo  MOTEL BATES  HABITACIONES LIBRES  <u>Bob</u>: Número romano tres: sorprender al chico en la cama... y ¡destriparlo! ¡Ja! No, no me gusta ver tripas. Desollarlo. Ah, le mot juste.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V / G</p>
C58	<p><i>Bart trata de conciliar el sueño. De repente, se abre la puerta de su habitación y vemos que aparece un cuchillo. Entra una figura chillando en un tono lunático y amenazante. Resulta ser Homer, que dice:</i>  <u>Homer</u>: Bart, you want some brownie before you go to bed?  <i>Vemos que Homer sostiene sobre una mano cubierta por un guante de cocina una bandeja de horno que contiene el dulce, mientras que en la otra blande un cuchillo con el que comienza a cortar el postre.</i>  <u>Bart</u>: I'd appreciate you not coming in my room screaming and brandishing a butcher's knife.  <u>Homer</u>: Why? Oh, right, the Sideshow Bob thing. <i>Se disculpa por haberle asustado y besa a su hijo en la frente. Tras ello sale de la habitación.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Homer</u>: ¿Un trozo de bizcocho antes de dormirte?  <u>Bart</u>: ¡No vuelvas a entrar en mi habitación chillando y esgrimiendo un cuchillo de carnicero!  <u>Homer</u>: ¿Por qué? Je, je. ¡Ah, ya! Por lo de ese actor secundario.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C59	<p><i>Pasados apenas unos segundos Homer irrumpe de nuevo en la habitación. Rompe la puerta de una patada, mientras agita en el aire como un loco una motosierra en marcha. Lleva puesta una máscara de hockey.</i>  <u>Homer</u>: Bart, you wanna see my new chainsaw and hockey mask?  <i>Bart está horrorizado.</i>  <u>Homer</u>: Oh, sorry. What am I thinking?  <i>Besa de nuevo a Bart en la frente y se marcha.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Homer</u>: ¿Has visto mi nueva motosierra y mi máscara de hockey? Perdona, ¿en qué estaría pensando?</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C60	<p><i>Las luces del bote se apagan. Tras ello, Bob sube a la embarcación. Su pelo mojado cubre todo su cuerpo de arriba a bajo. Al agitarlo, éste vuelve a su posición normal. Tras ello, comienza a andar y, al hacerlo, pisa un rastrillo cuyo mago le golpea en la cara. Gruñendo, lo aparta y después corta con un machete la cuerda de amarre, de forma que el barco queda a la deriva.</i></p> <p style="text-align: right;">PL / V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">PL / V / S</p>

C61	<p><i>Bob entra en la habitación de Bart. Éste llama a sus padres. Bob le dice que es inútil.</i>  <u>Bob</u>: Your family can't help you now.  <i>Vemos a Homer, Marge, Lisa, Maggie e incluso al gato y al perro de la familia, atados y tumbados sobre la cubierta del bote.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Bob</u>: Tu familia no puede ayudarte.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
C62	<p><i>Lisa ve a Homer dormido, roncando y babeando.</i>  <u>Lisa</u>: Oh, no! Dad's been drugged!  <u>Marge</u>: [algo irritada] No, he hasn't!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Lisa</u>: ¡Oh, no! ¡Ha drogado a papá!  <u>Marge</u>: ¡Qué va a drogarlo!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
C63	<p><i>Ante el peligro de Bob, Bart escapa por una ventana. Corre hacia un extremo del bote, se asoma por la barandilla y ve cómo del agua emerge amenazante un cocodrilo. Corre hacia la parte opuesta. Al asomarse de nuevo, descubre que el agua está infectada de anguilas eléctricas. Al verlas, se escucha el sonido de una descarga eléctrica, a la vez que se ilumina la parte superior de sus cuerpos. Vuelve al primer punto, para ver de nuevo al cocodrilo. Se ve atrapado.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>
C64	<p><u>Bob</u>: Well, Bart... any last requests?  <u>Bart</u>: Well, there is one, but... [en ese momento ve un cartel en la orilla del río que dice "Springfield 15 MI"] nah.  <u>Bob</u>: [curioso] No, go on.  <u>Bart</u>: Well, you have such a beautiful voice.  <u>Bob</u>: [arrogante] Guilty as charged.  <u>Bart</u>: Uh huh. Anyway, I was wondering if you could sing the entire score of the "H.M.S. Pinafore".  <u>Bob</u>: Very well, Bart. I shall send you to heaven before I send you to hell.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / G</p>	<p><u>Bob</u>: Bien, Bart. ¿Tienes un último deseo?  <u>Bart</u>: Bueno, pues, la verdad es que... bah.  <u>Bob</u>: No, dime.  <u>Bart</u>: Verás, es que tienes una voz tan bonita...  <u>Bob</u>: Sí, bueno, eso es verdad.  <u>Bart</u>: Ajá. En fin. No sé si podrías cantarme la banda sonora del HMS Pinafore.  <u>Bob</u>: De acuerdo. Haré que esto sea el paraíso, antes de enviarte al infierno.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / G</p>
C65	<p><i>Bob agarra a Bart y le sienta. Comienza a cantar.</i>  <u>Bob</u>: And, two, and three... We sail the ocean blue / And our saucy ship's a beauty / We are sober men, and true / And attentive to our duty...</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / PL</p>	<p><u>Bob</u>: Y uno, y dos... Voy surcando el mal azul / en un barco de prestado / y aunque no lo creas tú / soy un hombre muy honrado...</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>
C66	<p><i>Vemos a Bob con una bata y un mocho en la cabeza simulando cabello. Sigue cantando acompañado de música. Mientras, Bart come palomitas alegremente. Podemos oír cómo éstas crujen en su boca.</i>  <u>Bob</u>: I'm called little Buttercup / poor little Buttercup / no I could never tell why...</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / PL / V / S</p>	<p><u>Bob</u>: Pobrecita Buttercup / ay, pobre Buttercup / yo nunca supe por qué...</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
C67	<p><i>Bob aparece ahora vestido de marinero. Sigue cantando acompañado de música. Detrás de él vemos un rudimentario decorado y algunos palos con atuendos marineros con objeto de simular una tripulación.</i></p>	<p><u>Bob</u>: ¿Y nunca? No nunca. ¿Y nunca?  <u>Bob y Bart</u>: ¡Jamás! Me he mareado en alta mar...</p>

	<p><u>Bob</u>: [cantando] What, never? No, never. What, never?  <i>Bart se une a Bob y ambos cantan a dúo.</i>  <u>Bob y Bart</u>: Hardly ever! He's hardly ever sick at sea...</p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / PL / V / S</p>	
C68	<p><i>Ahora vemos a Bob con un uniforme de oficial de la marina. Mientras canta acompañado de música la letra de "For He Is an Englishman", Bart lee un libreto en cuya portada hay una foto del actor.</i>  <u>Bob</u>: For he himself has said it / and it's clearly to his credit / that he is an Englishman / he remains an Englishman.  <i>La representación termina con la caída de una bandera enorme de Inglaterra a espaldas de Bob. Tras ello, podemos escuchar una gran ovación. Vemos incluso una mano que ofrece un ramo de flores al actor, que acepta emocionado.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / SHC / PL / V / G / S</p>	<p><u>Bob</u>: Él mismo lo ha declarado / con modales muy educados / que es un ciudadano inglés / que es un ciudadano inglés.  <i>Subtítulo</i>                  PROGRAMA</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
C69	<p><i>Bob cambia el tono.</i>  <u>Bob</u>: And now [blande su espada] the final curtain... [camina hacia Bart, pero en ese momento el bote choca contra una roca. Bob sale despedido y cae sobre tierra firme]</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Bob</u>: Y ahora, que caiga el telón.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
C70	<p><i>Allí le esperan el Jefe Wiggum y dos de sus hombres. Los tres están vestidos con batines.</i>  <u>Wiggum</u>: [amartilla su pistola] Hold it right there, Sideshow Bob. You're under arrest.  <u>Bob</u>: By Lucifer's beard!  <u>Wiggum</u>: Uh, yeah. It's a good thing you drifted by this brothel.</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>	<p><u>Wiggum</u>: ¡Alto! Actor secundario Bob, queda detenido.  <u>Bob</u>: ¡Por las barbas de Belcebú!  <u>Wiggum</u>: Eh, sí. Fue suerte que la corriente les trajera a este burdel.</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>
C71	<p><i>Bart explica cómo engañó a Bob.</i>  <u>Bart</u>: I knew I had to buy some time. So I asked him to sing the score from the "H.M.S. Pinafore".  <u>Homer</u>: Ooh, a plan fiendishly clever in its intricacies.</p> <p style="text-align: right;">NM / L</p>	<p><u>Bart</u>: Sabía que tenía que hacer tiempo, así que le pedí que me cantara las canciones del "H.M.S. Pinafore".  <u>Homer</u>: Ooh, tengo un hijo que es la astucia personificada.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
C72	<p><u>Bart</u>: [a los agentes de policía] Take him away, boys.  <u>Wiggum</u>: Hey, I'm the chief here! Bake him away, toys.  <u>Lou</u>: What'd you say, chief?  <u>Wiggum</u>: [en voz más baja] Do what the kid says.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>	<p><u>Bart</u>: Llévoslo, muchachos.  <u>Wiggum</u>: ¡Eh, aquí soy yo el que manda! Llévoslo, sumachos.  <u>Lou</u>: ¿Qué ha dicho, jefe?  <u>Wiggum</u>: [tono de insistencia] Lo que ha dicho éste.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>
C73	<p><i>La familia vuelve a casa. Al hacerlo, se encuentran con el abuelo Simpson. Le ha crecido el pelo hasta la espalda y le han salido unos prominentes pechos femeninos. Lleva los labios pintados.</i>  <u>Abuelo</u>: Look what happened without my pills!</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Abuelo</u>: Estoy así por no tomarme las pastillas.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>

C74	<p><i>Marge le dice a Bart que entre en la casa a por la medicina del abuelo. Otro anciano, Jasper, aparece con un ramo de flores y vistiendo sus mejores galas.</i></p> <p><u>Jasper</u>: Not so fast. I want to court this fair young maiden [<i>al oír esto, el abuelo actúa como una jovencita tímida</i>]</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Jasper</u>: No tan deprisa. Antes déjenme que la corteje un poco.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
C75	<p><i>Una cortina en forma de corazón oscurece la pantalla. Comienzan a aparecer los créditos.</i></p> <p><u>Abuelo</u>: There is something you should know about me.</p> <p><u>Jasper</u>: I got Steve and Eydie tickets.</p> <p><u>Abuelo</u>: [<i>entusiasmado</i>] I'm all yours! Podemos escuchar cómo el abuelo Simpson besa a su acompañante.</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V</p>	<p><u>Abuelo</u>: Hay algo de mí que debería saber.</p> <p><u>Jasper</u>: Tengo entradas para un concierto de Steve y Eydie.</p> <p><u>Abuelo</u>: ¡Soy toda suya!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>

Nº c h i s t e	<b>Treehouse of Horror VII (4F02)</b>	<b>Especial Halloween VII</b>
	Versión origen (VO)	Versión meta (VM)
	<b>The Thing and I</b>	<b>La cosa y yo</b>
1D	<p><i>Es de noche. Todo parece tranquilo, pero unos extraños gemidos y ruidos despiertan a Bart y a Lisa.</i></p> <p><u>Lisa</u>: Did you hear that, Bart?  <u>Bart</u>: Maybe it was just the cat.  <u>Lisa</u>: No, she's sleeping with me.  <i>En ese momento aparece el animal vestido con un gorrito y unos peucos de bebé. Maulla.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Lisa</u>: ¿Has oído eso, Bart?  <u>Bart</u>: Puede que haya sido el gato.  <u>Lisa</u>: No, está durmiendo conmigo.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
2D	<p><i>Los ruidos parecían provenir del desván. Al día siguiente, durante el desayuno:</i></p> <p><u>Bart</u>: Did you guys hear something moving around in the attic last night?  <u>Homer</u>: Attic? Oh, that's silly. <i>[ríe de forma nerviosa durante unos segundos mientras que Marge, sentada a su lado, pone cara de disimulo. Homer termina de reír y dice en tono serio]</i> Seriously though, don't ever go up there.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Bart</u>: ¿Oísteis anoche algo como moviéndose en el desván?  <u>Homer</u>: ¿En el desván? ¡Qué bobada! En serio, no subáis nunca ahí.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
3D	<p><u>Marge</u>: Homer, isn't it about time for the... you know?  <u>Homer</u>: <i>[con tono desganado]</i> Yeah, yeah, I'll go feed it.  <i>Homer se levanta de la mesa, abre la nevera y coge un cubo lleno de cabezas de pescado. Abandona la sala y sube las escaleras mientras canta y silba alegremente.</i>  <u>Homer</u>: <i>[cantando]</i> Fish heads, fish heads, doo doo doo doo doo...  <i>Sube al desván. Desde la trampilla abierta, vemos cómo Bart y Lisa asisten intrigados y asustados a todo esto. Podemos oír a Homer vaciando el cubo de cabezas de pescado, tras lo que se oye el ruido de alguien o algo devorándolas y el del cubo al caer al suelo. Homer ríe.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V / S</p>	<p><u>Marge</u>: Homer, ¿no crees que ya es hora de... ya sabes?  <u>Homer</u>: Sí, sí, la comida. <i>[cantando]</i> Cabezas de sardina, ti ri ri ri ri...</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
4D	<p><i>Esa noche, Bart y Lisa vuelven a escuchar los ruidos. Bart incluso advierte una figura que se asoma a la rejilla de ventilación y que después huye por los conductos. Durante el desayuno, los niños insisten en saber qué ocurre.</i></p> <p><u>Lisa</u>: What's up there?  <u>Bart</u>: Is it a monster?</p>	<p><u>Lisa</u>: ¿Qué hay arriba?  <u>Bart</u>: ¿Es un monstruo?  <u>Lisa</u>: Tenemos que saberlo.  <u>Bart</u>: ¿Por qué tanto secreto?  <u>Homer</u>: ¡Basta de preguntas! Me parto el espinazo para dar de comer a mis cuatro hijos y... ¿qué?</p>

	<p><u>Lisa</u>: We have to know.  <u>Bart</u>: Tell us, what's the secret?  <u>Homer</u>: No more questions! I work my butt off to feed you four kids and all you do is... [<i>Marge le mira fijamente</i>] What?  <u>Marge</u>: Three. We have three kids, Homer.  <u>Homer</u>: [<i>tono algo enojado. Se levanta de la silla</i>] Yeah, three nosey kids. And you know what happens to nosey kids who ask too many questions?  <u>Bart y Lisa</u>: [<i>se levantan y se acercan a Homer mientras preguntan muy rápidamente</i>] No, what? Does something happen? Does something happen to nosey kids who ask questions? What happens? [<i>Homer se sienta abrumado por las preguntas</i>]</p>	<p><u>Marge</u>: Tres, tenemos tres hijos, Homer.  <u>Homer</u>: Sí, tres hijos entrometidos. ¿Y sabéis qué les pasa a los hijos entrometidos que hacen preguntas?  <u>Bart y Lisa</u>: No. ¿Qué? ¿Qué les pasa? ¿Les pasa algo? ¿Qué les pasa? ¿Eh, papá?</p>
	NM / PL	NM / PL
5D	<p><i>Dado que no consiguen una explicación, los niños deciden averiguar qué ocurre. Aprovechando que los padres han salido, forman una escalera humana para intentar llegar a la cuerda que baja la escalera de acceso al desván. Maggie se sitúa en el extremo superior. Una vez consiguen abrir la trampilla, suben. Desde el interior del desván vemos que, por el hueco de la puerta, aparece en primer lugar Maggie sujetando una lámpara. Tras ella accede Bart, el cual sujeta a Maggie como si ésta fuera una lámpara también.</i></p>	Ídem.
	NM / V	NM / V
6D	<p><i>Bart mueve a Maggie de lado a lado, la cual, a su vez, mueve consigo la lámpara. Ven muchos objetos amontonados. De repente, Bart se detiene frente a un montón de libros.</i>  <u>Bart</u>: The unsold copies of Dad's autobiography!  <i>En la portada de unos de estos libros podemos ver la foto de Homer y el título "Homer, I hardly knew me".</i></p>	<p><u>Bart</u>: ¡Las copias no vendidas de la autobiografía de papá!  Subtítulo  HOMER, CASI NI ME CONOCÍA</p>
	NM / V / G	NM / V / G
7D	<p><i>Los niños descubren una figura terrorífica que anda suelta por el desván tras haber roto las cadenas que la sujetaban. Huyen despavoridos del desván. En la siguiente imagen, vemos tres jarrones de altura similar a la de Bart, Lisa y Maggie, respectivamente.</i>  <u>Lisa</u>: [<i>con voz sofocada</i>] Bart, do you think it's safe?  <u>Bart</u>: [<i>con voz sofocada</i>] I don't care. I can't breathe in here!  <i>Tras esto, los tres salen por la puerta del armario empotrado situado a la izquierda de los jarrones luchando por conseguir aire.</i></p>	<p><u>Lisa</u>: Bart, ¿estaremos aquí a salvo?  <u>Bart</u>: Yo me salgo. No hay quien respire.</p>
	NM / PL / V	NM / PL / V
8D	<p><i>De repente, la puerta de casa se abre a la vez que estalla un trueno. Son Homer y Marge que regresan a casa. Está lloviendo.</i>  <u>Homer</u>: See, Marge, who needs a car-wash when</p>	<p><u>Homer</u>: ¿Te das cuenta? ¿Para qué lavar el coche pudiendo dar vueltas bajo la lluvia?</p>

	you can just drive around in the rain?  NM / V / S	NM / V / S
9D	<u>Bart y Lisa</u> : [ <i>muy rápido mientras Maggie, a su lado, señala con un dedo hacia arriba</i> ] Mom! Dad! We saw something in the attic! We saw something in the attic! <u>Marge</u> : You went into the attic? [ <i>suspira</i> ] I'm very disappointed and terrified.  NM / PL / V	<u>Bart y Lisa</u> : ¡Mamá, papá! ¡Hemos visto algo en el desván! ¡Hemos visto algo en el...! <u>Marge</u> : ¿Habéis entrado en el desván? Ay, eso me disgusta y a la vez me aterra.  NM / PL / V
10D	<i>Homer y Marge suben al desván y comprueban con preocupación que lo que fuera que allí había ha escapado. Por el suelo vemos cadenas y restos de huesos. Marge telefona al doctor Hibbert y le dice que Hugo ha escapado. Los niños lo oyen y le pregunta quién o qué es Hugo. Ante la imposibilidad de seguir ocultándolo, Homer y Marge deciden contarles la verdad. Hugo es el hermano de Bart.</i> <u>Bart</u> : Who or what is Hugo? <u>Marge</u> : Hmm. I'm afraid we haven't been entirely honest with you, Bart. You see... you have a brother. <u>Lisa</u> : So I have two brothers? <u>Homer</u> : Lisa, please. [ <i>empuja a su hija a un lado</i> ]  NM / V	<u>Bart</u> : ¿Qué o quién es Hugo? <u>Marge</u> : Hmm. Me temo que no hemos sido totalmente sinceros contigo Bart. Verás, tienes un hermano. <u>Lisa</u> : Luego yo dos hermanos entonces. <u>Homer</u> : Lisa, calla.  NM / V
11D	<i>Homer precisa que se trata de un hermano gemelo.</i> <u>Homer</u> : You see, when you were born, there was an irregularity. <i>En ese momento, una voz replica:</i> <u>Voz</u> : A monstrous irregularity. <i>La cámara se desplaza hasta llegar a la puerta principal, donde vemos al doctor Hibbert vestido con una bata blanca. Justo en ese momento estalla un trueno. Marge grita sobresaltada, a lo que el doctor responde a su vez con un grito similar.</i>  NM / PL / V / S	<u>Homer</u> : Verás, cuando tú naciste hubo cierta irregularidad. <u>Voz</u> : Una monstruosa irregularidad.  NM / PL / V / S
12D	<u>Hibbert</u> : Yes, I remember Bart's birth well. You don't forget a thing like... [ <i>con tono dramático</i> ] Siamese twins! [ <i>se oye una breve música de efecto dramático</i> ]  NM / PL / S	<u>Hibbert</u> : Sí, recuerdo el nacimiento de Bart. No se olvida fácilmente a... unos siameses.  NM / PL / S
13D	<u>Lisa</u> : I believe they prefer to be called "conjoined twins". <u>Hibbert</u> : And Hillbillies prefer to be called "sons of the soil". But it ain't gonna happen.  NM / CI	<u>Lisa</u> : Creo que prefieren ser llamados "gemelos unidos". <u>Hibbert</u> : Y los de pueblo prefieren ser llamados "hijos de la tierra", pero de eso nada.  NM
14D	<u>Hibbert</u> : Now, normally the birth of Siamese twins is a joyous occasion. But, unfortunately, [ <i>comenzamos a oír una música de fondo de tono intrigante</i> ] one of them was pure evil.  NM / S	<u>Hibbert</u> : Bueno, normalmente el nacimiento de gemelos siameses es motivo de alegría. Pero, por desgracia, uno de ellos era la personificación del mal.  NM / S



15D	<p><i>Hibbert rememora el momento del nacimiento de los gemelos. Una música de intriga acompaña a su recuerdo. Vemos al doctor con pelo a lo afro y a Marge tumbada en una cama del hospital. Hibbert le muestra los dos bebés aún unidos por un costado. De repente, la música cesa y uno de ellos comienza a dar mordiscos al otro. Podemos oír el ruido de los dientes al morder la carne y algunos gruñidos.</i></p> <p><u>Marge:</u> [protegiéndose los senos con sus manos] I think I'll bottle-feed that one.</p>	<p><u>Marge:</u> [asustada] Doctor, a ese le daré biberón, ¿verdad?</p>
	NM / PL / V / S	NM / PL / V / S
16D	<p><u>Hibbert:</u> [vuelve la música de intriga] The routine soul smear confirmed the presence of pure evil. It was then I knew the only option was to separate you two immediately. [la música cesa. Vemos cómo Hibbert usa una guillotina para cortar algo. Tras ello, descubrimos que lo que ha cortado es un formulario que los padres deben firmar] You'll both need to sign these. [suelta una risita]</p>	<p><u>Hibbert:</u> Un cultivo de almas rutinario confirmó la presencia del mal. No tuve más remedio que separaros inmediatamente. [tono más agudo] Necesitan firmar aquí.</p>
	NM / PL / V / S	NM / PL / V / S
17D	<p><u>Hibbert:</u> But what to do with poor Hugo? Too crazy for Boys Town, too much of a boy for Crazy Town. The child was an outcast. [mientras dice esto, observamos a Hugo tumbado en su cuna, afectado de una serie de tics nerviosos. Volvemos a casa de los Simpson] So, we did the only humane thing.</p> <p><u>Homer:</u> We chained Hugo up in the attic like an animal and fed him a bucket of fish heads once a week.</p> <p><u>Marge:</u> [complacida] It's saved our marriage.</p>	<p><u>Hibbert:</u> Pero, ¿qué hacer con el pobre Hugo? Demasiado loco para la ciudad de los niños. Demasiado niño para la ciudad de los locos. Sería un marginado. Nos decidimos por lo más humano.</p> <p><u>Homer:</u> Así que encadenamos a Hugo en el desván como un animal y le damos un cubo de pescado una vez a la semana.</p> <p><u>Marge:</u> Salvamos el matrimonio.</p>
	NM / CI / PL / V	NM / PL / V
18D	<p><u>Bart:</u> You expect me to believe all this? If any of it was true, wouldn't I have a big hideous scar right... [al levantarse la camiseta comprueba que, efectivamente, tiene una cicatriz en un costado. Grita ante la sorpresa a la vez que se escucha una breve música dramática]</p>	<p><u>Bart:</u> ¿Esperáis que me crea ese rollo? Si fuera eso verdad tendría yo una cicatriz que...</p>
	NM / PL / V / S	NM / PL / V / S
19D	<p><u>Hibbert:</u> [tono serio] We've got to find Hugo.</p> <p><u>Homer:</u> [tono decidido. Incluso levanta un dedo con gesto de determinación] We'll search out every place a sick, twisted, solitary misfit might run to.</p> <p><u>Lisa:</u> I'll start with Radio Shack.</p> <p><u>Homer:</u> Right.</p>	<p><u>Hibbert:</u> Hemos de encontrar a Hugo.</p> <p><u>Homer:</u> Iremos allí donde pueda ir un enfermo inadaptado, retorcido y solitario.</p> <p><u>Lisa:</u> Yo empezaré por el cuarto inglés.</p> <p><u>Homer:</u> Bien.</p>
	NM / CI / PL / V	NM / PL / V
20D	<p><u>Homer:</u> Bart, you stay home and tape the hockey game.</p>	<p><u>Homer:</u> Bart, tú quédate y graba el hockey.</p>
	NM	NM
21D	<p><i>Bart se queda solo en casa. Corre a cerrar con llave todas las puertas y ventanas. Pero llega tarde. Escucha un ruido y un gemido dentro de la casa.</i></p> <p><u>Bart:</u> [asustado] You're here, aren't you?</p>	<p><u>Bart:</u> Andas por aquí. ¿A que sí, Hugo?</p> <p><u>Hugo:</u> Sí, Bart. Nunca te abandoné.</p>

	<p><u>Hugo</u>: Yes, Bart. I never left you.  <i>En ese momento, Hugo emerge de las sombras. Se trata de una figura de grotesco parecido a Bart. Presenta un aspecto sucio y andrajoso. Aún lleva un grillete sujeto a la pierna, el ruido de cuya cadena podemos oír mientras se acerca a Bart. En una mano sujeta un vaso de leche, y en la otra un plato con cabezas de pescado.</i></p>	
	NM / PL / V / S	NM / PL / V / S
22D	<p><i>Hugo lleva a Bart al desván, donde le ata a una mesa de ping-pong. Allí le explica que se volvió loco cuando les separaron, pero que todo volverá a estar bien una vez estén de nuevo unidos. Le muestra una aguja de coser y un ovillo de hilo grueso. La aguja emite un destello y escuchamos un tintineo.</i>  <u>Bart</u>: But you'll kill both of us!  <u>Hugo</u>: No, it's easy. Look, I've been practising: I made a pigeon-rat.  <i>Levanta una caja de zapatos que ocultaba una paloma y una rata cosidas por la espalda. La paloma inicia el vuelo y trata de escapar por la ventana, pero la rata se golpea con su cabeza en el marco. Ambas caen al suelo. Se dan la vuelta, y esta vez es la rata la que trata de huir por un hueco de la pared. La paloma golpea su cabeza contra la pared. Todo esto lo presenciamos mientras escuchamos los sonidos que ambos animales emiten.</i></p>	<p><u>Bart</u>: ¡Moriremos los dos!  <u>Hugo</u>: ¡No, no lo creas! Mira, he estado practicando. Una paloma-rata.</p>
	NM / V / S	NM / V / S
23D	<p><u>Hugo</u>: Well, let's get started: you want to be on the right or the left?</p>	<p><u>Hugo</u>: Manos a la obra. ¿Quieres izquierda o derecha?</p>
	NM	NM
24D	<p><i>En ese momento llega Hibbert, quien grita a Hugo que pare.</i>  <u>Hibbert</u>: [suelta una risita] There, there, Hugo. I understand. All those years caged up in here, why, you've probably never ever seen your own face in the mirror, have you? Here.  <i>Hibbert acerca lo que parece un espejo a Hugo.</i>  <u>Hugo</u>: Mmm? [se mira con curiosidad esbozando una sonrisa pero, en vez de ver su reflejo, descubre la cara de Hibbert, quien le da un sonoro puñetazo a través del marco hueco. Hugo queda inconsciente]</p>	<p><u>Hibbert</u>: Vamos, vamos, Hugo. Yo te entiendo. Tantos años enjaulado... Seguro que ni siquiera has visto nunca tu rostro en un espejo. Ven, mira.  <u>Hugo</u>: Mmm?</p>
	NM / PL / V / S	NM / PL / V / S
25D	<p><i>En ese momento llegan Homer y Marge.</i>  <u>Homer</u>: [apresurado] We think we saw Hugo at the airport. He was boarding a plane to Switzerland and... [ve a Hugo. Expresa en tono decepcionado] Oh.</p>	<p><u>Homer</u>: Me ha parecido ver a Hugo en el aeropuerto. Iba a embarcar en un avión para Suiza... [tono de extrañeza] ¿Eh?</p>
	NM / PL	NM / PL

26D	<p><u>Hibbert</u>: You know, isn't it interesting how the left or sinister twin is invariably the evil one? I had this theory that... <i>[música de intriga]</i> Wait a minute. Hugo's scar is on the wrong side. He couldn't have been the evil left twin. That means the evil twin is, and always has been... Bart!</p> <p><i>Todos miran a Bart en silencio durante unos segundos.</i></p> <p><u>Bart</u>: <i>[restándole importancia]</i> Oh, don't look so shocked.</p> <p><u>Hibbert</u>: Well, chalk this one up to carelessness on my part.</p>	<p><u>Hibbert</u>: ¿Saben? Es interesante que el gemelo izquierdo o siniestro sea invariablemente el gemelo malo. Yo he establecido la teorí... Un momento. Si la cicatriz de Hugo está en ese lado, él no pudo ser el gemelo izquierdo malo. Eso significa que el gemelo malo es y ha sido siempre... Bart.</p> <p><u>Bart</u>: Bah, ¿de qué os sorprendéis?</p> <p><u>Hibbert</u>: En fin, esto habría que achacarlo a un descuido por mi parte.</p>
	NM / L / PL / S	NM / L / PL / S
27D	<p><u>Hibbert</u>: But I think there's a way to set everything right.</p> <p><i>Comienza a reír. La imagen cambia y vemos a Hibbert sin su bata y todavía riendo. Está en la cocina, y tiene un cuchillo en la mano.</i></p> <p><u>Hibbert</u>: Care for a drumstick, Hugo?</p> <p><i>Hibbert corta un muslo de pavo y se lo da a Hugo, quien todavía presenta un aspecto grotesco. Éste lo devora en pocos segundos. Se limpia la boca con la servilleta en lo que parece ser un intento de mostrar buenas maneras, pero acaba comiéndosela también. Podemos escuchar el ruido que hace su boca al masticar.</i></p> <p><u>Lisa</u>: Mom, Hugo's eating his napkin.</p> <p><i>Todos ríen. Vemos que, a la mesa, están todos menos Bart, quien contempla la escena a través de la rejilla del conducto de aire.</i></p> <p><u>Marge</u>: He's so cute!</p> <p><u>Bart</u>: Hey, can I have some turkey?</p> <p><u>Marge</u>: No, you finish your fish heads. Then we'll talk. <i>[cierra la rejilla]</i></p>	<p><u>Hibbert</u>: Pero creo que hay una manera de deshacer el entuerto. ¿Un muslito, Hugo?</p> <p><u>Lisa</u>: Mamá, Hugo se come la servilleta.</p> <p><u>Marge</u>: ¿No es un cielo?</p> <p><u>Bart</u>: <i>[tono lastimoso]</i> ¿Eh? ¿Puedo tomar pavo?</p> <p><u>Marge</u>: No, primero acábate esas cabezas y luego hablamos.</p>
	NM / PL / V	NM / PL / V
	<b>The Genesis Tub</b>	<b>El bote de la Génesis</b>
28D	<p><i>Lisa observa frente al espejo el hueco que le ha dejado en la boca un diente que se le ha caído.</i></p> <p><u>Lisa</u>: This tooth will be perfect for my science project.</p> <p><i>Vemos el panel que prepara, en el que podemos leer "Will cola dissolve a tooth?". Junto al panel, hay una lata de cola Buzz y una tarrina vacía.</i></p>	<p><u>Lisa</u>: Este diente será perfecto para mi proyecto de ciencias.</p> <p><i>Subtítulo</i></p> <p>¿PUEDE LA COLA DISOLVER UN DIENTE?</p>
	NM / L / V / G	NM / V / G
29D	<p><u>Lisa</u>: Science has already proven the dangers of smoking, alcohol and Chinese food, but I can still ruin soft drinks for everyone! <i>[coloca el diente en la tarrina y después la llena con cola]</i></p>	<p><u>Lisa</u>: La ciencia ya ha demostrado los peligros del tabaco, el alcohol y la comida china, pero aún puede dejaros a todos sin refrescos.</p>
	NM / V	NM / V
30D	<p><i>Entra Bart con un globo inflado sujeto a la cabeza.</i></p> <p><u>Bart</u>: Hey, Lis. Check out my science project. <i>[frota el globo con la mano. Después toca a Lisa, que recibe una pequeña descarga de electricidad]</i></p>	<p><u>Bart</u>: ¡Eh, Lis! Mira mi proyecto de ciencias.</p> <p><u>Lisa</u>: ¡Au! ¿Qué pretendes demostrar con eso?</p> <p><u>Bart</u>: Que el empollón lleva electricidad.</p> <p><u>Lisa</u>: ¡Au!</p>

	<p><i>estática. Podemos oír el ruido de la electricidad]</i>  <u>Lisa</u>: Ow! What's that's supposed to prove?  <u>Bart</u>: That nerds conduct electricity. [<i>vuelve a tocarla</i>]  <u>Lisa</u>: Ow!  <i>Bart sale de la habitación riéndose.</i></p>	
	NM / PL / V / S	NM / PL / V / S
31D	<p><i>Lisa se centra de nuevo en su proyecto. Al tocar el diente con su dedo, se produce una descarga eléctrica.</i>  <u>Lisa</u>: Ow! Stupid Bart.</p>	<p><u>Lisa</u>: ¡Au! Estúpido Bart.</p>
	PL / V / S	PL / V / S
32D	<p><i>Es de noche. Mientras Lisa duerme, el diente y la cola experimentan algún tipo de reacción eléctrica. Ya por la mañana,</i>  <u>Lisa</u>: Oh boy, mold! That's Science Fair pay dirt.  <i>Lleva la tarrina al microscopio para observar el moho de cerca.</i>  <u>Lisa</u>: Mmm. Looks about the same.  <i>En ese momento se da cuenta que el microscopio tenía un aumento de 1x. Aumenta a 10x y luego a 100x. En ese momento, descubre que el moho esconde en realidad un minimundo prehistórico.</i>  <u>Lisa</u>: [<i>asombrada</i>] Tiny little people! [<i>música dramática</i>] My God! I've created life!  <u>Marge</u>: [<i>desde la cocina</i>] Lisa! Breakfast! We're having waffles!  <u>Lisa</u>: Ooh! Waffles! [<i>corre hacia la cocina</i>]</p>	<p><u>Lisa</u>: ¡Zambomba, moho! Es ideal para el concurso de ciencias.  <u>Lisa</u>: Mmm. No veo nada extraordinario. ¡Seres diminutos! ¡Ay, madre! ¡He creado vida!  <u>Marge</u>: ¡Lisa, el desayuno! ¡Hay tortitas!  <u>Lisa</u>: ¡Tortitas!</p>
	NM / PL / V / G / S	NM / PL / V / G / S
33D	<p><i>En la cocina.</i>  <u>Lisa</u>: Hey! These aren't waffles. These are just square pancakes. [<i>vemos cómo levanta con el tenedor una especie de tortita cuadrada chorreante de lo que parece mantequilla fundida</i>]  <u>Marge</u>: I'm sorry, honey. The waffle iron is in the shop.</p>	<p><u>Lisa</u>: ¡Eh! Esto no son tortitas. Sólo son tortas cuadradas.  <u>Marge</u>: Lo siento, cariño. Se nos ha averiado la plancha.</p>
	NM / V	NM / V
34D	<p><i>Lisa regresa a su habitación para seguir observando su pequeño mundo por el microscopio. Comprueba que su ritmo evolutivo es muy rápido. De hecho, ya han llegado al Renacimiento. Observa que uno de los habitantes pega un cartel en la puerta de la catedral, para la construcción de la cual han usado el diente de Lisa.</i>  <u>Lisa</u>: Wait. One of them is nailing something to the door of the cathedral. [<i>emite un suspiro de asombro</i>] I've created Lutherans!</p>	<p><u>Lisa</u>: Espera. Uno de ellos está clavando un cartel en la puerta de la catedral. ¡He creado protestantes!</p>
	NM / PL / V	NM / PL / V
35D	<p><i>Por la noche, Lisa duerme. Vemos una toma aérea de la tarrina. Es un plano que recuerda a una toma de la Tierra desde las alturas. De repente, un montón de luces eléctricas empiezan a encenderse. La luz es tan fuerte que la tarrina ilumina la</i></p>	<p>Ídem.</p>

	<p><i>habitación como si fuera un linterna. Todo esto lo presenciamos con una música de intriga de fondo.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	V / S
36D	<p><i>Por la mañana, Lisa observa la tarrina por el microscopio y comprueba que su diminuto mundo ha evolucionado a un nivel incluso superior al humano. Observamos una estampa totalmente futurista. Vemos pasar un coche de ciencia ficción a la vez que escuchamos un ruido de motor también de tinte futurista.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>
37D	<p><i>Bart entra en la habitación y coje la tarrina con sus manos.</i>  <u>Bart</u>: Hey! What is this goo? Are you trying to grow a friend?</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Bart</u>: ¿Qué intentas con este moco? ¿Cultivar un amigo?</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
38D	<p><i>Bart cree que Lisa ha construido una maqueta.</i>  <u>Bart</u>: Is that the school? [estruja con su dedo el interior de la tarrina. Oímos cómo algo se aplasta]  Oops, my finger slipped. [lo aplasta de nuevo]  Oops, my finger slipped. [una vez más, mientras Lisa intenta recuperar la tarrina] Oops, my finger slipped. [Lisa consigue recuperarla y Bart abandona corriendo y riendo la habitación]</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Bart</u>: ¿Es esta la escuela? Huy, se me fue el dedo. Huy, se me fue el dedo. Huy, se me fue el dedo.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
39D	<p><i>Al mirar por el microscopio, Lisa constata la destrucción que el dedo de Bart ha causado.</i>  <u>Lisa</u>: Oh, my poor little guys! [tono estirado] That Bart is so rude!</p> <p style="text-align: right;">PL</p>	<p><u>Lisa</u>: ¡Oh, mis pobres chiquitines! [tono de reproche] ¡Ese Bart es un gamberro!</p> <p style="text-align: right;">--</p>
40D	<p><i>Ya por la noche, Bart ronca mientras duerme. Un escuadrón de diminutas naves abandona la tarrina para volar a través de la casa hasta la habitación de Bart. Una vez allí, le atacan con pequeños rayos láser. La escena va acompañada del sonido de las naves y de la batalla. Al terminar el ataque, las naves regresan a la tarrina.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><i>Escuchamos unos ronquidos de Bart mucho más fuertes.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
41D	<p><i>Bart corre furioso a la habitación de Lisa. Su cara está llena de erupciones causadas por los rayos. Su intención es destruir el mundo de Lisa, pero ésta le detiene a tiempo.</i>  <u>Bart</u>: Your micro-jerks attacked me!  <u>Lisa</u>: Well, you practically destroyed their whole world.  <u>Bart</u>: You can't protect them every second. Sooner or later, you'll let your guard down, and then flush: it's toilet time for Tinytown.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Bart</u>: ¡Tus microgilis me han atacado!  <u>Lisa</u>: Bueno, y tú prácticamente destruiste su mundo.  <u>Bart</u>: No puedes protegerlos todo el tiempo. Tarde o temprano bajarás la guardia y entonces ¡zas! Tu minimundo se irá por el sumidero.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>

42D	<p><i>Una vez Bart se marcha, vemos cómo salen de la tarrina unos anillos de energía que atrapan a Lisa, reducen su tamaño y la transportan al pequeño mundo hasta dejarla sentada en un trono con forma de diente. Escuchamos el sonido que producen los anillos.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>
43D	<p><u>Científico</u>: [se parece al profesor Frink] It worked! The de-bigulator worked!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V</p>	<p><u>Científico</u>: ¡Eureka! ¡El encogelador ha funcionado!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V</p>
44D	<p><i>Una multitud aclama a Lisa. Un anciano con un bastón de mando le da la bienvenida.</i></p> <p><u>Líder</u>: Welcome to our world, most gracious Lisa. <u>Lisa</u>: Your world is incredible. And you speak English. <u>Líder</u>: We have listened to you speak since the dawn of time, oh Creator. And we have learned to imatoot you exarktly.</p> <p style="text-align: right;">SHC / L</p>	<p><u>Líder</u>: Bienvenida a nuestro mundo, su graciosidad Lisa. <u>Lisa</u>: Vuestro mundo es increíble. Y habláis mi idioma. <u>Líder</u>: Te estamos oyendo hablar desde el amanecer de los tiempos, creadora. Y hemos aprendido a imitarte perfectamente.</p> <p style="text-align: right;">NM / L</p>
45D	<p><i>Lisa comprueba que los habitantes del pequeño mundo la consideran un Dios. El líder le pide ayuda para derrotar al demonio, que no es otro que Bart. Al pronunciar su nombre, los asistentes se llevan las manos a los oídos mientras agitan sus cabezas y emiten gemidos de temor y rechazo.</i></p> <p style="text-align: right;">PL / V</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">PL / V</p>
46D	<p><i>Ante el asombro general, Lisa admite que Bart es su hermano.</i></p> <p><u>Ciudadano 1</u>: [levanta su brazo para pedir permiso para hablar] Eh, God? Hi, Bill Watson. I live in the Clark Building. I have a question. If you're so good, why do you allow bad things to happen? <u>Ciudadano 2</u>: [vemos a un hombre con cierto sobrepeso] Why am I so fat? <i>Todos los ciudadanos reunidos comienzan a hacer preguntas.</i> <u>Ciudadano 3</u>: [tono de voz agudo] Why do bad things happen to good people?</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / L / PL / V</p>	<p><u>Ciudadano 1</u>: Eh, Dios, hola. Bill Watson, del edificio Clark. Una preguntita: si eres tan bueno, ¿por qué permites que ocurran cosas malas? <u>Ciudadano 2</u>: Y, ¿por qué yo soy tan gordo? <u>Ciudadano 3</u>: [tono normal] ¿Por qué les pasan cosas malas a las personas buenas?</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V</p>
47D	<p><u>Lisa</u>: Listen, I can take care of everything. All you have to do is unshrink me. <u>Científico</u>: Unshrink you? Well, that would require some sort of a re-bigulator, which is a concept so ridiculous it makes me want to laugh out loud and chortle, and... [Lisa le mira con enfado] uh... but not at you, oh holiest of gods, with the wrathfulness and the vengeance and the blood rain and the "hey-hey-hey-it-hurts-me"...</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V</p>	<p><u>Lisa</u>: Está bien, quizá yo pueda ocuparme de todo. Pero antes tenéis que desencogerme. <u>Científico</u>: ¿Desencogerte? Para eso sería preciso un desencogelador, lo cual es un concepto tan ridículo que me entran ganas de reírme a carcajadas, francamente... aunque no de ti, sagrada Diosa, con tu ira, tu venganza, tus lluvias de sangre, tus "¡eh, eh, eh, chupaos esa!".</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V</p>

48D	<p><i>En ese momento, el líder da la voz de alarma ante la llegada de Bart. Vemos cómo la gente huye despavorida ante la gigante amenaza. Lisa grita a su hermano desde su diminuta situación. Bart coloca una tapa a la tarrina, con lo que el mundo se queda completamente a oscuras.</i></p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V</p>
49D	<p><i>Alguien retira la tapa y se hace la luz. Se trata del director Skinner, quien observa el interior de la tarrina. Están en la feria de ciencias del colegio.</i>  <u>Skinner:</u> First-rate work, Bart. <i>[vemos a Bart mientras sonríe orgulloso frente a la tarrina. Junto a éste, hay un papel en el que podemos leer escrito a mano “the Little Universe By Bart Simpson”]</i>  This universe you’ve created is even more impressive than Martin’s milk-carton ukulele. <i>[vemos a un sonriente Martin vestido de Hawaiano mientras toca un ukulele hecho con un cartón de leche. A su espalda hay un póster de una playa y a sus pies algo de arena. Al saberse no ganador, deja de tocar y su expresión se torna triste]</i></p> <p style="text-align: center;">NM / V / G / S</p>	<p><u>Skinner:</u> Mmm, esto es de primera, Bart. El universo que has creado es incluso más impresionante que el ukelele tetra-brick de Martin.  <u>Subtítulo</u>  EL UNIVERSO DE BART</p> <p style="text-align: center;">NM / V / G / S</p>
50D	<p><u>Skinner:</u> Willie, you can throw out the other projects. We have a winner. <i>[Willie arroja uno a uno los distintos proyectos a un cubo de basura con ruedas ante la mirada y expresiones de decepción de los alumnos. Se escucha el chirrido de las ruedas y el ruido que hacen los proyectos al caer dentro del cubo]</i></p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Skinner:</u> ¡Willie! Puede ir tirando los demás proyectos. Ya tenemos ganador.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V / S</p>
51D	<p><i>Desde el interior de la tarrina, Lisa grita sin que nadie la escuche.</i>  <u>Lisa:</u> Principal Skinner, wait! I created the universe! Give me the gift certificate!</p> <p style="text-align: center;">NM / PL</p>	<p><u>Lisa:</u> ¡Director Skinner, espere! ¡Yo creé este universo! ¡Deme el cheque regalo a mí!</p> <p style="text-align: center;">NM / PL</p>
52D	<p><u>Lisa:</u> <i>[resignada]</i> Oh, great! I’m stuck in this lousy tub for the rest of my life. <i>[todos la miran en silencio. Lisa prosigue con un tono de cierto enfado y reproche]</i> Shouldn’t you people be grovelling? <i>[todos se arrodillan a la vez que emiten un pequeño grito de temor o respeto]</i> And bring me some shoes! Nice ones! <i>[dos ciudadanos se levantan y se apresuran a buscar unos zapatos]</i>  <u>Ciudadano:</u> She’ll want socks, too. <i>[tartamudea un poco]</i> I’ll get socks.</p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL / V</p>	<p><u>Lisa:</u> ¡Qué faena! Voy a quedarme atrapada en este tazón el resto de mi vida. ¿No deberíais humillaros un poco? ¡Y traedme unos zapatos! ¡Que sean bonitos!  <u>Ciudadano:</u> <i>[tartamudea un poco]</i> También querrá calcetines. Voy por unos.</p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL / V</p>
	<b>Citizen Kang</b>	<b>Ciudadano Kang</b>
53D	<p><i>Es de noche. Homer está de pesca. Se encuentra tumbado en un bote en la mitad de un lago.</i>  <u>Homer:</u> <i>[relajado]</i> Ah... The old fishing hole. So peaceful and relaxing, doesn’t even matter if I catch a single fish. <i>[suspira relajado. Tras una pausa, se</i></p>	<p><u>Homer:</u> Oh, qué agradable salir de pesca. Tan sumamente relajante... No importa que sólo haya pescado un solitario pez. ¡Vamos, estúpidos peces! ¡Picad de una vez! ¡No me obliguéis a bajar ahí!</p>

	<p><i>incorpora hacia el extremo del bote donde está situada la caña y, mientras amenaza con el puño, grita con enfado] Come on, you stupid fish! Take the bait! Don't make me come down there!</i></p>	
	NM / PL / V	NM / PL / V
54D	<p><i>De repente, un platillo volante se sitúa sobre él. Ante el asombro de Homer, vemos que, de la parte inferior del platillo, emerge una pinza similar a la de una popular atracción de feria. Los brazos de la pinza se cierran alrededor de la cabeza de Homer. Uno le tapa la boca. La pinza comienza su ascenso pero, a mitad de camino, pierde a Homer, que cae al agua. La pinza vuelve a por él, le sujeta por el pantalón y consigue subirlo. Homer pone cara de asombro. El platillo se va. Todo esto lo vemos a la vez que escuchamos distintos sonidos, como los gritos de asombro de Homer, el ruido del mecanismo que activa la pinza o el del motor del platillo.</i></p>	Ídem.
	PL / V / S	PL / V / S
55D	<p><i>En el interior del platillo, la pinza suelta a Homer de forma brusca. Éste se golpea contra el suelo. Se escucha el ruido de la pinza y el del cuerpo de Homer al golpear el suelo.</i></p>	Ídem.
	V / S	V / S
56D	<p><i>Homer descubre a dos extraterrestres – Kang y Kodos – delante de él. Homer: [temeroso y suplicante] Oh, my God! Space aliens! Don't eat me! I have a wife and kids! Eat them!</i></p>	<u>Homer</u> : ¡Oh, dios mío! ¡Extraterrestres, no me comáis! ¡Tengo esposa e hijos! ¡Comeos a ellos!
	NM / L / PL	NM / L / PL
57D	<p><u>Kang</u>: Silence! We are travellers from a certain nearby ringed planet whose name we'd prefer not to mention.</p>	<u>Kang</u> : [en sus intervenciones, la voz de los extraterrestres tiene un tono monstruoso, y emiten de vez en cuando ciertos sonidos semejantes a los que alguien haría al sorber la comida] ¡Silencio! Somos viajeros de cierto planeta vecino de cuyo nombre no quiero acordarme.
	CI / L	NM / PL
58D	<p><u>Kang</u>: My name is Kang, and this is my sister Kodos. <u>Kodos</u>: [con voz masculina] Hello.</p>	<u>Kang</u> : Me llamo Kang. Ella es mi hermana Kodos. <u>Kodos</u> : Hola.
	NM / PL	NM / PL
59D	<p><u>Homer</u>: I suppose you want to probe me. Well, might as well get it over with. [resignado, se da la vuelta y se baja los pantalones y calzoncillos a la vez que se inclina. Apreciamos una expresión de aversión en los rostros de Kang y Kodos] <u>Kang</u>: Stop! We have reached the limits of what rectal probing can teach us.</p>	<u>Homer</u> : ¡Ay! ¿Supongo que querréis explorarme? Bueno, será mejor acabar cuanto antes. <u>Kang</u> : ¡Quieto! Hemos superado los límites de lo que una exploración rectal puede enseñarnos.
	NM / CI / PL / V	NM / PL / V



60D	<p><u>Kodos</u>: This is a mission of conquest. Take us to your leader.</p> <p><u>Homer</u>: I guess you mean President Clinton. He usually hangs around Washington, D.C.</p> <p style="text-align: right;">NM / L</p>	<p><u>Kodos</u>: Esta es una misión de conquista. Llévanos ante tu líder. <i>[el alienígena emite unos extraños sonidos al hablar]</i></p> <p><u>Homer</u>: Me figuro que os referís a Clinton. Suele andar por Washington D.C.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>
61D	<p><u>Kang</u>: President Clin-Ton. Excellent.</p> <p style="text-align: right;">PL</p>	<p><u>Kang</u>: Ha dicho Clinton. Excelente.</p> <p style="text-align: right;">--</p>
62D	<p><u>Homer</u>: Except, um... there's this election next week, so after that, it might not be him anymore. It might be <i>[duda]</i> what's his name, uh... Mumbly Joe, uh... I saw him on TV the other... uh... Bob Dole!</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / L / PL</p>	<p><u>Homer</u>: Pero creo que... eh, a la semana que viene hay elecciones, así que a partir de entonces puede que ya sea otro. Sí, ese, ¿cómo se llama? Balbuceos Joe, ese... Lo vi en la tele el otro día... este, ¡Bob Dole!</p> <p style="text-align: right;">NM / L / PL</p>
63D	<p><i>Los extraterrestres localizan a Bob Dole. Cuando éste sale por la puerta de un edificio al lado de la que hay un cartel que dice "Republican National Committee", la pinza del platillo le atrapa. En su ascenso hacia el platillo, Dole expresa:</i></p> <p><u>Dole</u>: <i>[tono poco expresivo que denota, no obstante, cierto fastidio]</i> What... Bob Dole doesn't need this.</p> <p style="text-align: right;">NM / CI / PL / V</p>	<p><u>Dole</u>: <i>[tono más expresivo de fastidio]</i> ¡Eh! ¿Qué? ¿Lo que le faltaba a Bob Dole!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
64D	<p><i>Vemos cómo el platillo se sitúa sobre la Casa Blanca. La pinza atraviesa el techo con un fuerte estruendo para atrapar a Clinton. Observamos que la pinza ha atrapado no sólo al presidente, sino incluso la cama en la que éste dormía. Clinton, medio dormido, y con un gorro de dormir, pregunta:</i></p> <p><u>Clinton</u>: What's happening? Is it noon already?</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>	<p><u>Clinton</u>: ¿Qué, qué, qué pasa? ¿Ya es mediodía?</p> <p style="text-align: right;">NM / V / S</p>
65D	<p><i>Una vez en la nave, los extraterrestres desnudan a ambos políticos y les sitúan en el interior de un tubo de cristal.</i></p> <p><u>Dole</u>: What the hell is this, some kind of tube?</p> <p style="text-align: right;">CI</p>	<p><u>Dole</u>: ¿Qué es esta especie de tubo?</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
66D	<p><i>El tubo de Dole se llena de un líquido rojizo.</i></p> <p><u>Clinton</u>: Well, thanks for taking care of Dole for me. <i>[su capsula se llena también de líquido]</i> Eh! <i>[los dos políticos ponen cara de aguantar la respiración. Se escucha un sonido parecido al que se produce al hacer gárgaras]</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Clinton</u>: Gracias por ocuparos de Dole, chicos. ¡Oh!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
67D	<p><i>Haciendo uso de una máquina, Kang y Kodos adoptan la apariencia de Dole y Clinton, respectivamente.</i></p> <p><u>Homer</u>: <i>[atemorizado]</i> Oh, no! Aliens, bio-duplication, nude conspiracies... Oh my God! Lyndon LaRouche was right!</p> <p style="text-align: right;">CI / PL</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Oh, no! ¡Alienígenas bio-duplicados! Desnudas conspiraciones. ¡Lyndon LaRouche tenían toda la razón!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL</p>

68D	<p><b>Kodos:</b> What? Are you still here? I'm afraid we'll have to dispose of you... [<i>aprieta un botón y aparece junto a Homer un cañón de grandes dimensiones, de cuya boca sale otro más pequeño, y a su vez otro, hasta que al final el cañón queda reducido al tamaño de un tubo de ensayo. Conforme el cañón se extiende en otros más pequeños, Homer retrocede. El tubo rocía a Homer con un líquido</i>]</p> <p><b>Homer:</b> [<i>asustado</i>] No! What are you spraying me with?</p> <p><b>Kang:</b> Rum. So no-one will believe your story. [<i>se abre una compuerta y echan a Homer fuera del platillo de una patada. Homer chillá</i>]</p> <p><b>Kodos:</b> And don't come back.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V / S</p>	<p><b>Kodos:</b> ¿Eh? ¿Aún sigues ahí? Entonces me temo que tendremos que deshacernos de ti.</p> <p><b>Homer:</b> ¡No! ¿Qué me estáis echando?</p> <p><b>Kang:</b> Whiskey. Así nadie creará tu historia.</p> <p><b>Kodos:</b> Y no vuelvas.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V / S</p>
69D	<p><i>Es por la mañana. Marge y los niños ven la tele mientras desayunan.</i></p> <p><b>Kent:</b> [<i>la su espalda vemos la imagen de la bandera estadounidense. Una mano lanza una moneda, en cuya cara vemos el signo de interrogación. Un texto dice "Election coverage"</i>] Kent Brockman here, with Campaign '96: America Flips A Coin. At an appearance this morning, Bill Clinton made some rather cryptic remarks, which aides attributed to an overly tight necktie.</p> <p style="text-align: center;">NM / G</p>	<p><b>Kent:</b> Con ustedes Kent Brockman y Campaña '96. América lanza una moneda al aire. Esta mañana, el Presidente Clinton realizó unos comentarios bastante crípticos que sus ayudantes atribuyeron a una corbata demasiado apretada.</p> <p style="text-align: center;">NM / G</p>
70D	<p><b>Kodos:</b> [<i>en un mitin</i>] I am Clin-Ton. As overlord, all will kneel trembling before me and obey my brutal commands. [<i>cruza sus brazos</i>] End communication.</p> <p><b>Marge:</b> Hmm, that's slick willie for you, always with the smooth talk.</p> <p style="text-align: center;">NM / CI / L / PL / V</p>	<p><b>Kodos:</b> [<i>habla con un tono de voz distinto, más humano</i>] Yo soy Clin-ton. Como soberano mundial todos se arrodillarán temblando ante mí y obedecerán mis ordenes. Fin del comunicado.</p> <p><b>Marge:</b> Hmm. Este presi nuestro siempre tan marrullero.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V</p>
71D	<p><i>Homer entra corriendo en la cocina.</i></p> <p><b>Homer:</b> Marge! Marge! There I was, I had just caught the largest fish you'd ever seen [<i>extiende sus brazos para ilustrar el tamaño del pez</i>], when I was abducted by a flying saucer!</p> <p><b>Bart:</b> [<i>apestado por el olor a ron</i>] Sure you were, rummy.</p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL / V</p>	<p><b>Homer:</b> ¡Marge! ¡Marge! Acababa de pescar el pez más grande que jamás hayas visto, ¡cuando fui abducido por un platillo volante!</p> <p><b>Bart:</b> Ay, borrachín, borrachín.</p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL / V</p>
72D	<p><i>Homer ve a Dole en la pantalla.</i></p> <p><b>Homer:</b> That's one of the creatures! <i>En la pantalla.</i></p> <p><b>Kent:</b> Senator Dole, why should people vote for you instead of President Clinton?</p> <p><b>Kang:</b> It makes no difference which one of us you vote for. Either way, your planet is doomed. Doomed!</p> <p><b>Kent:</b> [<i>con toda normalidad</i>] Well, a refreshingly frank response there from senator Bob Dole.</p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL</p>	<p><b>Homer:</b> ¡Es una de esas criaturas!</p> <p><b>Kent:</b> Senador Dole. ¿Por qué debemos votarlo a usted en lugar de votar a Clinton?</p> <p><b>Kang:</b> [<i>también con voz normal</i>] La verdad es que no importa a quién de los dos voten. En cualquier caso, su planeta está condenado, ¡jado!</p> <p><b>Kent:</b> Una respuesta inusualmente franca por parte del Senador Dole.</p> <p style="text-align: center;">NM / L / PL</p>

73D	<u>Homer</u> : These candidates make me wanna vomit in terror!  NM	<u>Homer</u> : Con estos candidatos dan ganas de echar la pota.  NM
74D	<i>En un mitin.</i> <u>Presentador</u> : Ladies and Gentlemen, 73-year-old candidate, Bob Dole. [todos le aclaman] <u>Kang</u> : Abortions for all. [todos le abuchean] Very well, no abortions for anyone. [todos le abuchean] Hmm... Abortions for some, miniature American flags for others. [todos le aclaman mientras algunos agitan banderitas estadounidenses]  NM / PL / V	<u>Presentador</u> : Señoras y señores, el candidato de 73 años, Bob Dole. <u>Kang</u> : Aborto para todos. Está bien. Entonces, aborto para nadie. Hmm... Aborto para unos, banderitas americanas para otros.  NM / PL / V
75D	<i>Kang y Kodos caminan por la calle cogidos de la mano.</i> <u>Kang</u> : Fooling these Earth voters is easier than expected. <u>Kodos</u> : Yes. All they want to hear are bland pleasantries embellished by an occasional saxophone solo or infant kiss. [a su paso, la gente les mira con asombro]  NM / V	<u>Kang</u> : Engañar a los votantes terrestres es más fácil de lo que pensaba. <u>Kodos</u> : Sí, sólo quieren oír chistes fáciles adornados ocasionalmente con un solo de saxofón o un beso a un párvulo.  NM / V
76D	<i>Una furgoneta del “Democratic National Committee” se sitúa a su lado. Un hombre abre una puerta del vehículo y le dice a Kodos:</i> <u>Hombre</u> : Uh, Mr. President, Sir. People are becoming a bit... confused by the way you and your opponent are, well, constantly holding hands. <u>Kang</u> : We are merely exchanging long protein strings. If you can think of a simpler way, I'd like to hear it. <i>Ambos extraterrestres se alejan con una sonrisa en su cara mientras escuchamos música de ciencia-ficción.</i>  NM / CI / V / G / S	<i>Subtítulo</i> COMITÉ DEMÓCRATA NACIONAL <u>Hombre</u> : Sr. Presidente. La gente empieza a estar un tanto confusa debido a que usted y su oponente eh... siempre van cogidos de la mano. <u>Kang</u> : Es la forma de intercambiar largas cadenas de proteínas. Si se le ocurre un método más sencillo, me gustaría conocerlo.  NM / V / G / S
77D	<i>Se va a celebrar un debate entre los dos candidatos. En la entrada al recinto, vemos un cartel que dice “Dole-Clinton Debate \$5.00”.</i>  NM / G	Ídem.  NM / G
78D	<u>Kodos</u> : My fellow Americans. As a young boy, I dreamed of being a baseball.  L	<u>Kodos</u> : Queridos compatriotas. De niño soñaba con ser un gran jugador, un béisbol.  L
79D	<u>Kodos</u> : But tonight I say, we must move forward, not backward, upward not forward, [agita su brazo hacia las diferentes direcciones] and always twirling, twirling, twirling towards freedom. [da vueltas sobre sí mismo. Sus brazos simulan alas. Todos le aclaman, excepto Lisa]  NM / L / PL / V	<u>Kodos</u> : Pero esta noche os digo que debemos avanzar, no retroceder. Hacia arriba, no hacia adelante. Y girando siempre. Girando, girando hacia la libertad.  NM / L / PL / V

80D	<p><i>Homer irrumpe en el recinto.</i>  <u>Homer</u>: Stop! Those candidates are phonies! [murmullo general. Marge se da una palmada en la cabeza y murmulla temiéndose un escándalo] You heard me! They're alien replicons from beyond the moon! [la gente se lo toma a sorna]  <u>Hombre</u>: Yeah, right, pal.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Alto! ¡Son unos farsantes! ¡Me han oído bien! ¡Son réplicas alienígenas de más allá de la luna!  <u>Hombre</u>: Sí, hombre, sí. Lo que tú quieras.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
81D	<p><i>Los miembros del cuerpo de seguridad comienzan a rodear a Homer, quien, para defenderse, coje un mástil de más o menos su altura que sostiene la bandera del país. Es inútil, ya que los guardaespaldas se abalanzan sobre él y le expulsan del recinto. Homer cae al suelo.</i>  <u>Homer</u>: Oh, God!  <u>Guardaespaldas</u>: Don't forget your stinking flag. [le arroja el mástil con la bandera]</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Oh!  <u>Guardaespaldas</u>: Llévase su apestosa bandera.</p> <p style="text-align: right;">NM / V</p>
82D	<p><i>Homer pasea frustrado por la orilla del lago.</i>  <u>Homer</u>: Why won't anyone believe my crazy story?</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Homer</u>: Oh, ¿por qué nadie creará mi disparatada historia?</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
83D	<p><i>Frustrado, golpea un arbusto. Al hacerlo, choca con algo de metal y se hace daño. Furioso, arranca el arbusto. Vemos que éste tapaba únicamente un pequeño fragmento del platillo volante, mientras que el resto del aparato se encontraba totalmente a la vista. Escuchamos el quejido de Homer, su grito de sorpresa y una música dramática cuando descubre el platillo.</i></p> <p style="text-align: right;">PL / V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">PL / V / S</p>
84D	<p><i>Una vez en el interior, Homer libera a los verdaderos candidatos.</i>  <u>Clinton</u>: Oh, no, am I still here? I don't wanna serve out my term naked in a tube...  <u>Dole</u>: I am so mad at the Secret Service right now.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>	<p><u>Clinton</u>: ¡Oh, no! ¿Aún sigo aquí? No quiero cumplir mi mandato desnudo dentro de un tubo.  <u>Dole</u>: Estoy furioso con nuestro Servicio Secreto.</p> <p style="text-align: right;">NM</p>
85D	<p><i>Homer despega el aparato y se dirige hacia Washington. Durante el trayecto, Clinton y Dole conversan.</i>  <u>Clinton</u>: [imitando la forma de hablar del verdadero Clinton] You know, Senator, being in suspended animation gave me time to think. Partisan politics are tearing our country apart.  <u>Dole</u>: You got a point there, Bill. [comienza a sonar una música de tinte patriótico] If you and I are gonna whup these one-eyed space fellas, we're gonna have to set aside our differences.  <u>Clinton</u>: Together, we can lead America into a new Golden Age.  <u>Dole</u>: Friend, you got a deal. Homer, let us out. [cesa la música] It's time to tear those aliens a third corn chute.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / S</p>	<p><u>Clinton</u>: Senador, al encontrarme en animación suspendida he tenido tiempo para pensar. Creo que la política partidista está destrozando nuestro país.  <u>Dole</u>: Es cierto, Bill. Si queremos eliminar a estos tuertos del espacio, hemos de aparcar diferencias.  <u>Clinton</u>: Juntos podemos conducir a América hacia una nueva Edad de Oro.  <u>Dole</u>: Trato hecho, amigo. Homer, sáquenlos. Ha llegado el momento de convertir a esos alienígenas en papilla.</p> <p style="text-align: right;">NM / S</p>

86D	<p><i>Homer trata de encontrar en el panel de mando el botón que libere a los candidatos. Pulsa uno, pero lo único que consigue es que Clinton y Dole sean eyectados fuera del platillo.</i></p> <p><u>Homer</u>: [gesto y tono de fastidio] D'oh!</p> <p><i>Contemplamos por la ventana del puente de mando a Clinton y a Dole flotando desnudos por el espacio mientras luchan por respirar. De repente, dejan de moverse y se alejan inmóviles hacia el espacio exterior.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>	<p><u>Homer</u>: ¡Oh!</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V</p>
87D	<p><u>Homer</u>: Oh, no. What have I done? What am I doing? What will I do?</p> <p style="text-align: right;">L</p>	<p><u>Homer</u>: Oh, no. ¿Qué he hecho? ¿Qué estoy haciendo? ¿Qué voy a hacer?</p> <p style="text-align: right;">L</p>
88D	<p><i>Presa del pánico, Homer golpea el panel de control. Los motores de la nave se ponen en marha y ésta se dirige a Washington a gran velocidad.</i></p> <p style="text-align: right;">V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">V / S</p>
89D	<p><i>Los candidatos ofrecen un último discurso electoral frente a una multitud en las escaleras del Capitolio.</i></p> <p><u>Kang</u>: The politics of failure have failed. We need to make them work again. Tomorrow, when you are sealed in the voting cubicle, vote for me, Senator Ka... [rápidamente, echa un vistazo a una chapa que lleva en el pecho y que dice "Vote for Dole"] Bob Dole. [aplausos]</p> <p><u>Kodos</u>: I am looking forward to an orderly election tomorrow, which will eliminate the need for a violent blood bath. [aplausos]</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V / G / S</p>	<p><u>Kang</u>: La política del fracaso ha fracasado. Debemos volver al trabajo. Mañana, cuando se encierren en los cubículos de votación, voten por mí, el Senador eh, eh... Bob Dole.</p> <p><u>Kodos</u>: Confío en que las elecciones de mañana sean ejemplo de cómo votar sin derramamiento de sangre.</p> <p style="text-align: right;">NM / L / V / G / S</p>
90D	<p><i>Escuchamos cómo desde el cielo se aproxima el ruido de la nave y el de Homer gritando. La nave se estrella contra la cúpula del Capitolio. Podemos oír los pasos de alguien que baja corriendo unas escaleras. Mientras, la cámara baja hasta llegar a la puerta de acceso al edificio, por la que aparece Homer.</i></p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
91D	<p><u>Homer</u>: America, take a good look at your beloved candidates. They're nothing but hideous space reptiles. [les quita la máscara. La gente grita aterrorizada. Se escucha una música dramática. Los extraterrestres se liberan del resto del disfraz y se muestran tal como son. Más gritos]</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Homer</u>: Americanos, mirad bien a vuestros amados candidatos. No son más que odiosos reptiles espaciales.</p> <p style="text-align: right;">NM / PL / V / S</p>
92D	<p><u>Kodos</u>: It's true, we are aliens. But what are you going to do about it? It's a two-party system; you have to vote for one of us. [murmillos]</p> <p><u>Hombre 1</u>: He's right, this is a two-party system.</p> <p><u>Hombre 2</u>: Well, I believe I'll vote for a third-party candidate.</p> <p><u>Kang</u>: Go ahead, throw your vote away. [Kang y Kodos riñen a carcajadas. La gente murmulla. Entre</p>	<p><u>Kodos</u>: [los extraterrestres recuperan su forma de hablar monstruosa] Sí, somos alienígenas, y eso ya no nos lo quita nadie. Pero el sistema es bipartidista. Deben votar a uno de nosotros.</p> <p><u>Hombre 1</u>: Es bipartidista.</p> <p><u>Hombre 2</u>: ¡No! Yo votaré al candidato del tercer partido.</p>

	<p><i>el público, vemos a Ross Perot, quien, furioso, rompe su sombrero, en el que se podía leer “Perot 96”]</i></p> <p style="text-align: center;">NM / CI / PL / V / G</p>	<p><u>Kang</u>: Adelante. Tiren su voto a la basura.</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V / G</p>
93D	<p><i>Vemos el edificio de la Casa Blanca. Un texto sobrepresionado dice: “Inauguration Day”</i></p> <p style="text-align: center;">NM / L / G</p>	<p>Subtítulo DÍA INAUGURAL</p> <p style="text-align: center;">--</p>
94D	<p><i>Enfrente de la Casa Blanca, Kodos anuncia el resultado.</i> <u>Kodos</u>: All hail, President Kang! <i>[en el extremo superior izquierdo vemos la bandera estadounidense ondeando, pero acto seguido la cámara sube hacia arriba para mostrar la bandera de los extraterrestres, en la que aparece la figura de Kang de negro y sosteniendo un cráneo humano. El tamaño de esta bandera es muy superior a la de Estados Unidos. Mientras, varios platillos sobrevuelan el lugar. Los podemos escuchar]</i></p> <p style="text-align: center;">V / S</p>	<p><u>Kodos</u>: ¡Viva el Presidente Kang!</p> <p style="text-align: center;">V / S</p>
95D	<p><i>Kang aparece sentado en un trono con una corona y un bastón de mando mientras contempla cómo los humanos, que han sido esclavizados, trabajan en la construcción de un gigantesco cañón. Podemos oír una tenebrosa música de ciencia ficción y el sonido de los látigos con los que los alienígenas azotan a los humanos.</i></p> <p style="text-align: center;">V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: center;">V / S</p>
96D	<p><i>Los Simpson son también esclavos. Encadenados, andrajosos y abatidos trabajan bajo la vigilancia de los extraterrestres. Homer se detiene. Marge, que va delante, prosigue su camino, pero es ella la que recibe un latigazo, el cual se escucha. Marge se queja.</i></p> <p style="text-align: center;">PL / V / S</p>	<p>Ídem.</p> <p style="text-align: center;">PL / V / S</p>
97D	<p><u>Marge</u>: I don't understand why we have to build a ray gun to aim at a planet I never even heard of. <u>Homer</u>: Don't blame me. I voted for Kodos. <i>[recibe un latigazo, el cual se escucha]</i> D'oh! <i>[Marge le mira de modo acusatorio, mientras Homer pone cara de pena]</i></p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V / S</p>	<p><u>Marge</u>: ¿Pero por qué tenemos que construir un rayo láser dirigido contra un planeta del que ni hemos oído hablar? <u>Homer</u>: A mí no me mires, nena. Yo voté a Kodos. ¡Ay!</p> <p style="text-align: center;">NM / PL / V / S</p>



## Anexo 2

Muestra de otras referencias culturales e intertextuales (VO) de los chistes del Grupo 1 y de los chistes del Grupo 2 no sometidos al análisis pragmático-intercultural:

Episodio: *Bart vs. Thanksgiving*

Número de chiste <sup>551</sup>	Elemento	Referencia a...
A8	Georgia O'Keefe.	... una artista (1887-1986) que destacó en pintura y que está considerada la pionera del modernismo estadounidense.
A8	Susan B. Anthony.	... una legendaria defensora de los derechos civiles que incluso llegó a ser arrestada por votar en 1872.
A8	Marjory Stoneman Douglas.	... una activista, ecologista y feminista, además de pensadora independiente, que falleció a los 108 años de edad y que hasta entonces defendió con ahínco una zona pantanosa de Florida conocida como The Everglades.
A10	Dallas Cowboys.	... un famoso equipo de fútbol americano.
A11	Kogen y Wolodarsky.	... dos guionistas de <i>The Simpsons</i> .
A19	Canción que suena por la radio.	... el hit de los setenta <i>Get Dancing</i> de Disco Tex and The Sex-O-Lettes.
A40	Croesus y Mammon.	... Croesus (560-546 a. de C.), último rey de Lydia, conocido por su riqueza. Sirve de base para la expresión <i>Rich as Croesus</i> . ... Mammon, del hebreo. En la literatura medieval aparece como el rey de la avaricia.
A42	<i>Les Misérables</i> .	... una obra escrita por Victor Hugo y publicada en 1862.
A45	"I saw the best meals of my generation destroyed by the madness of my brother."	... el principio de un poema de Allen Ginsberg titulado <i>Howl</i> (vemos el volumen del autor en la estantería): "I saw the best minds of my generation destroyed by madness".
A58	911.	... el número de la policía en Estados Unidos.
A65	Super Bowl.	... la liga nacional de fútbol americano.

Episodio: *Beyond Blunderdome*

Número de chiste	Elemento	Referencia a...
--	<i>Beyond Blunderdome</i> .	... el título de la película <i>Mad Max Beyond Thunderdome</i> (George Miller y George Ogilvie, 1985).
B11	Voz de robot del coche.	... Kit, el coche fantástico de la serie televisiva <i>Knight Rider</i> .

<sup>551</sup> Según la numeración del **Anexo 1**.



B15	<i>People</i> magazine.	... una popular revista, cuyo lector típico suele ser mujer de clase medio-baja.
B17	“No internet spies allowed”.	... aquellos que hacen uso de Internet como foro desde el que criticar estrenos cinematográficos, así como a los piratas responsables de los <i>screeners</i> .
B18	Encargado de la tienda de cómics expulsado del cine junto con su ordenador.	... Harry Jay Knowles, responsable de la página web <a href="http://www.aint-it-cool-news.com">www.aint-it-cool-news.com</a> , especializada, entre otras cosas, en ofrecer críticas de películas que aún no se han estrenado.
B19	Polystar Pictures.	... las compañías Polygram y Tristar (juego de palabras).
B20	“The dynamic duo”.	... Batman y Robin.
B20	<i>Kazaam</i> .	... la película protagonizada por el jugador de baloncesto Shaquille O’Neill (Paul Michael Glaser, 1996).
B21	<i>Mr. Smith Goes to Washington</i> .	... la película del mismo título (Frank Capra, 1939).
B23	“Will be there any flubber in this movie?”	... la criatura de la película <i>Flubber</i> (Les Mayfield, 1997).
B25	“John Travolta flew me in his jet”.	... el carnet de piloto de aviones que posee el famoso actor.
B27	“the director’s cut of ‘Booty Call’”.	... los montajes del director, que en ocasiones suelen incluir escenas demasiado violentas o arriesgadas para su exhibición en la gran pantalla. La película <i>Booty Call</i> ya de por sí contiene fuertes escenas de sexo, con lo que el montaje del director de dicho filme debe ser tremendo.
B28	“At least the Jimmy Steward version had a giant rabbit who ran de savings and loans”.	... la película <i>It’s a Wonderful Life</i> (Frank Capra, 1946).
B41	Escena del salón.	... una escena de la película <i>The Cannonball Run</i> (Hal Needham, 1981).
B47	IRS.	... el <i>Internal Revenue Service</i> , organismo responsable de la administración de los impuestos en Estados Unidos.
B49	“You had me at ‘hello’”.	... una línea de la película <i>Jerry Maguire</i> (Cameron Crowe, 1996).
B50	George Kennedy Airport.	... el actor George Kennedy, el cual actuó en las distintas entregas cinematográficas de la saga iniciada con la película <i>Airport</i> (George Seaton, 1970).
B52	“ <u>Homer</u> : What is this, a Toyota Previa? <u>Gibson</u> : Dodge Caravan”.	... dos vehículos que, por su forma, son bastante difíciles de confundir.
B54	Planet Hollywood.	... la conocida cadena de restaurantes.
B59	<i>Nine Months</i> y Hugh Grant.	... la película del mismo título (Chris Columbus, 1995) protagonizada por el actor británico.
B61	“And it was fine for the 1930s. The country was doing great back then”.	... la recesión económica que siguió a la crisis del 29, que Homer, obviamente, desconoce.

B64	“the dog from ‘Frasier’”.	... el simpático perro de la famosa serie de televisión.
B65	Degeneres y Heche expresando que son lesbianas.	... la defensa pública de su relación que ambas actrices llevaron a cabo.
B70	El modo en el que muere el senador Payne, atravesado por la bandera de Estados Unidos.	... la película <i>Mars Attacks</i> (Tim Burton, 1996). Así es como muere el presidente del país (Jack Nicholson). La escena recuerda también, en parte, a una foto del <i>Boston Herald</i> ganadora del premio Pulitzer en 1976. La foto fue tomada cuando, en medio de una protesta, un hombre blanco trató de atravesar a un hombre negro usando el mástil de una bandera de Estados Unidos.
B73	El modo en el que Gibson se golpea la cara y los sonidos que emite.	... The Three Stooges y a una escena de la película <i>Lethal Weapon</i> (Richard Donner, 1987).
B74	El tiroteo de Gibson.	... el tiroteo en el Congreso de la película <i>Mars Attacks</i> (Tim Burton, 1996).
B74	El modo en el que Gibson gira sobre sí mismo encima de una mesa.	... The Three Stooges.
B76	“Happy birthday, Mr. President”.	... la famosa felicitación que la actriz Marilyn Monroe dedicó al entonces presidente de Estados Unidos John F. Kennedy.
B78	El modo en el que Gibson lanza la placa al final de la película.	... la película <i>Dirty Harry</i> (Don Siegel, 1971), al final de la cual Clint Eastwood lanza de manera similar su placa de policía.
B80	<i>Howards End</i> .	... la película del mismo título (James Ivory, 1992).
B80	<i>Sophie’s Choice</i> .	... la película del mismo título (Alan J. Pakula, 1982).
B81	Compra de cinco <i>Golden Globe Awards</i> .	... los escándalos surgidos en los años 1982 y 1993, fechas en que se produjeron dos casos de soborno y compra del premio.
B81	“Especially now that I have two Oscars”.	... las dos estatuillas que ganó la película <i>Braveheart</i> (mejor película y mejor director).
B83	<i>Godfather III</i> .	... la película <i>The Godfather: Part III</i> (Francis Ford Coppola, 1990).
B84	Range Rover.	... uno de los pocos vehículos SUV (Sport Utility Vehicle) de lujo que se comercializaron. Este tipo de SUV se hizo bastante popular especialmente entre la gente adinerada, más o menos coincidiendo con la época en la que se estrenó este episodio.
B86	“Yeah / Huh?”.	... la rutina que el dúo cómico formado por Burns y Schreiber, de éxito en los sesenta y setenta, solían incluir en sus diálogos.
B88	Rainer Wolfcastle, Saving Irene Ryan y Jed.	... respectivamente, al conocido actor Arnold Schwarzenegger, a la película <i>Saving Private Ryan</i> (Steven Spielberg, 1998) y a la actriz Irene Ryan (nombre real Irene Noblette, famosa por interpretar el papel de Granny en la serie de televisión <i>The Beverly Hillbillies</i> ) y, por último, a Jethro (otro personaje de la serie que, en ocasiones, se cargaba a Granny a sus hombros).

B91	El coche que se eleva por los aires mientras Homer y Gibson gritan.	... una escena de la película <i>Terminal Velocity</i> (Deran Serafian, 1994).
B93	“She’s Having a Baby... Again!”.	... el título de la película <i>She’s Having a Baby</i> (John Hughes, 1988).
B96	Coche de la familia Monster.	... el coche de la serie de televisión <i>The Munsters</i> .
B96	Monkee Mobile.	... el coche de la serie de televisión <i>The Monkees</i> .
B96	Bat Mobile.	... el coche de los conocidos superhéroes.
B98	Flintstone Mobile.	... el coche de la serie animada de televisión <i>The Flintstones</i> .
B98	Herbie The Love Bug.	... el coche de la serie de televisión <i>Herbie The Love Bug</i> .
B98	Dukes of Hazzard “General Lee”.	... el coche de la serie de televisión <i>Dukes of Hazzard</i> .
B98	The Road Warrior Car.	... el coche de Humungus, personaje de la película <i>Mad Max 2: The Road Warrior</i> (George Miller, 1981).
B99	<i>Lethal Weapon</i> y el comentario sobre el suicidio.	... la película del mismo título (Richard Donner, 1987) y a una escena de la misma.
B99	<i>Lethal Weapon 2</i> y el comentario sobre la bomba en el retrete.	... la película del mismo título (Richard Donner, 1989) y a una escena de la misma.
B102	“Hollywood Bl Vine Av”.	... un cruce de calles de la zona de Hollywood, Los Angeles.
B103	Persecución en coche.	... la persecución final de la película <i>Mad Max 2: The Road Warrior</i> .
B109	“Did Braveheart run away? Did Payback run away?”	... la película <i>Braveheart</i> (Mel Gibson, 1995) y a la película <i>Payback</i> (Brian Helgeland, 1999), ambas protagonizadas por Mel Gibson, si bien la segunda es una versión ( <i>remake</i> ) de un filme de los años sesenta, basada a su vez en un libro.
B110	Homer y Gibson enseñando el trasero.	... una escena de la película <i>Braveheart</i> y a la reputación de Gibson de mostrar el trasero en sus películas.
B123	“How about a sex romp, where you and your buddies are always trying to get some?”	... la trama de la película <i>American Pie</i> (Paul Weitz, 1999).
B123	Indiana Jones.	... la saga iniciada con la película <i>Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark</i> (Steven Spielberg, 1981).

Episodio: *Cape Feare*

Número de chiste	Elemento	Referencia a...
--	<i>Cape Feare</i> .	... el título de la película <i>Cape Fear</i> (Martin Scorsese, 1991).
--	Banda sonora del episodio.	... la música de Bernard Herrmann, autor de la banda sonora de la película <i>Cape Fear</i> (Martin Scorsese, 1991).

C1	El programa de McBain.	... numerosos <i>talk-shows</i> estadounidenses.
C3	The Fox network.	... la cadena en la que se emiten los nuevos episodios de <i>The Simpsons</i> en Estados Unidos.
C9	<i>Dennis the Menace</i> .	... el personaje de cómic y de la serie de televisión del mismo nombre.
C18	Ma Kettle.	... un personaje interpretado por Marjorie Main, actriz que obtuvo sus mayores éxitos durante la década de los cuarenta.
C20	Linda Levin.	... una famosa médium que predice el futuro a través del teléfono.
C31	Los tatuajes “LUV” y “HAT” en los nudillos de Bob.	... los de un personaje de la película <i>The Night of the Hunter</i> (Charles Laughton, 1955).
C32	La trampa con hilos que prepara Wiggum.	... una escena de la película <i>Cape Fear</i> (Martin Scorsese, 1991).
C35	Matón.	... Robert Mitchum, ya que se parecen físicamente, y quien, por cierto, interpreta al personaje del teniente Elgart en el filme <i>Cape Fear</i> (Martin Scorsese, 1991).
C38	John Elway.	... un jugador de fútbol americano del equipo de los <i>Denver Broncos</i> quien, en el año en que se emitió este episodio por primera vez, tuvo una excelente temporada.
C38	John 3: 16.	... un salmo de la Biblia.
C40	Gus.	... el limpiador de chimeneas de la película <i>Mary Poppins</i> (Robert Stevenson, 1964).
C44	Gilbert and Sullivan.	... los creadores de una serie de óperas y otras obras a finales del siglo XIX.
C45	<i>Three Little Maids</i> .	... el tema del mismo título de la ópera <i>Mikado</i> , de Gilbert y Sullivan.
C55	El desfile que pasa por encima de Bob.	... una escena de la película <i>The Naked Gun: From the Files of the Police Squad!</i> (David Zucker, 1988).
C57	El Bates Motel y los animales disecados.	... el famoso motel de la película <i>Psycho</i> (Alfred Hitchcock, 1960).
C59	La motosierra y la máscara de hockey de Homer.	... las películas <i>The Texas Chainsaw Massacre</i> (Tobe Hooper, 1974) y <i>Friday the 13<sup>th</sup></i> (Sean S. Cunningham, 1980), respectivamente.
C64	<i>H. M. S. Pinafore</i> .	... una ópera de Gilbert y Sullivan.
C75	“There is something you should know about me”.	... una línea de la película <i>Some Like It Hot</i> (Billy Wilder, 1959).
C75	Steve y Eydie.	... dos famosos cantantes de cabaret de los años cincuenta y sesenta.

 Episodio: *Treehouse of Horror VII*

Número de chiste	Elemento	Referencia a...
--	<i>The Thing and I</i> .	... el título del musical <i>The King and I</i> , de Rogers y Hammerstein.
D1	Los ruidos y gemidos en el sótano.	... una escena de la película <i>The Exorcist</i> (William Friedkin, 1973).

D3	La letra y la melodía de la canción que canta Homer.	... la canción <i>Fish Heads</i> , de Barnes & Barnes.
D4	“And you know what happens to nosey kids who ask too many questions?”	... una línea de la película <i>Chinatown</i> (Roman Polanski, 1974).
D5	La escalera de acceso al sótano.	... la escalera de la película <i>The Exorcist</i> (William Friedkin, 1973).
D13	Hillbillies.	... un sector de la población que suele habitar en zonas montañosas remotas.
D17	Boys Town.	... una comunidad para jóvenes desamparados fundada por el Padre Flanagan en 1917 y sita en Omaka, Nebraska. En 1938 se hizo famosa por una película interpretada por Mickey Rooney y Spencer Tracy.
D19	Radio Shack.	... una cadena de tiendas de electrónica, muy frecuentadas, según se cuenta, por <i>freaks</i> de la electrónica.
D21	El hermano gemelo de Bart.	... Quasimodo, por su aspecto. Además, en este momento cobra sentido el nombre de Hugo, que recuerda al de Victor Hugo, autor de la obra <i>El jorobado de Notre Dame</i> . Por otro lado, esta impresión se ve reforzada por la idea de un ser deforme que vive escondido en lo alto de un edificio.
D22	La rata y la paloma cosidas.	... la obra <i>Frankenstein</i> , respecto a la idea de crear vida a partir de la unión de partes de cuerpos distintos.
D22	La pretensión de Hugo de coserse a Bart.	... el argumento de la película <i>Basket Case</i> (Frank Henenlotter, 1982).
--	<i>The Genesis Tub</i> .	... episodios de distintas series de televisión, como <i>The Twilight Zone</i> o <i>Outer Limits</i> , en lo referente al argumento sobre un mundo diminuto.
D34	El ser diminuto que clava un papel en la puerta de una iglesia y el posterior comentario de Lisa sobre los luteranos.	... Martin Luther, cuando clavó un papel con sus reformas en la puerta de una iglesia.
D40	La escena del ataque de las naves a Bart.	... <i>Battleground</i> , una historia corta de Stephen King. Ciertas imágenes recuerdan también a escenas de lucha de la película <i>Star Wars</i> (George Lucas, 1977).
D48	La sombra que cae sobre el minimundo.	... una escena de la película <i>Independence Day</i> (Roland Emmerich, 1996).
--	<i>Citizen Kang</i> .	... el título de la película <i>Citizen Kane</i> (Orson Welles, 1941).
D64	La nave sobre la Casa Blanca.	... una escena de la película <i>Independence Day</i> (Roland Emmerich, 1996).
D75	“saxophone solo”.	... la conocida afición de Bill Clinton por el saxofón.
D86	Los cuerpos de Clinton y Dole alejándose inmóviles hacia el espacio exterior.	... una escena de la película <i>2001: A Space Odyssey</i> (Stanley Kubrick, 1968).

D90	La nave que se estrella contra la cúpula del Capitolio.	... una escena de la película <i>Earth vs. the Flying Saucers</i> (Fred S. Sears, 1956).
D91	“They’re nothing but hideous space reptiles”.	... la serie de televisión <i>V</i> .
D91	El modo en el que Homer arranca las máscaras de los extraterrestres.	... la manera en que hacen lo propio en la serie de dibujos animados <i>Scooby-Doo</i> .
D92	Ross Perot.	... un tejano millonario que se presentó a las elecciones presidenciales.
D97	El cañón de rayos láser gigante.	... la superarma que Saddam Hussein trató de construir.



### Anexo 3

#### Fichas técnicas de los episodios analizados:

**Título original:** Bart vs. Thanksgiving.

**Código de producción:** 7F07.

**Temporada:** segunda (1990-1991 / 22 episodios).

**Episodio número:** 20.

**Fecha original de emisión en la cadena Fox:** 22/11/1990.

**Guión:** George Meyer.

**Productores ejecutivos:** James L. Brooks, Matt Groening y Sam Simon.

**Director:** David Silverman.

**Título original:** Cape Feare.

**Código de producción:** 9F22.

**Temporada:** quinta (1993-1994 / 22 episodios).

**Episodio número:** 83.

**Fecha original de emisión en la cadena Fox:** 07/10/1993.

**Guión:** Jon Vitti.

**Productor ejecutivo:** David Mirkin.

**Director:** Rich Moore.

**Aparición estelar:** Kelsey Grammer, como Sideshow Bob (actor secundario Bob).

**Título original:** Treehouse of Horror VII.

**Código de producción:** 4F02.

**Temporada:** octava (1996-1997 / 25 episodios).

**Episodio número:** 154.

**Fecha original de emisión en la cadena Fox:** 27/10/1996.

**Guión:** Ken Keeler, Dan Greaney y David S. Cohen.

**Productores ejecutivos:** Bill Oakley y Josh Weinstein.

**Director:** Mike Anderson.



**Título original:** Beyond Blunderdome.

**Código de producción:** AABF23.

**Temporada:** undécima (1999-2000 / 22 episodios).

**Episodio número:** 227.

**Fecha original de emisión en la cadena Fox:** 26/09/1999.

**Guión:** Mike Scully.

**Productor ejecutivo:** Mike Scully.

**Director:** Steven Dean Moore.

**Apariciones estelares:** Mel Gibson, como él mismo; Jack Burns, como Edward Christian; Karl Wiedergott, como William Milo; y John Travolta, como él mismo.

## Anexo 4

### Personajes secundarios de la serie que aparecen en los episodios analizados:

- Abogado. Suele aparecer como miembro del equipo de asesores legales del Sr. Burns.
- Abuela. Madre de Marge. No le gusta su yerno. Posee un carácter arisco.
- Abuelo Simpson. Jubilado que reside en el Castillo del Jubilado de Springfield. No es ni el mejor padre ni el mejor abuelo del mundo, pero su familia tampoco le corresponde. Suele quedarse dormido de repente y, ocasionalmente, sufre algún episodio senil.
- Alcalde Quimby. Personaje que no destaca precisamente por sus virtudes. Es un alcalde corrupto y, pese a estar casado, un mujeriego aficionado a las fiestas.
- Actor secundario Bob. Actor dramático, culto y refinado, que actuaba como secundón en el programa de Krusty hasta que, presa de la envidia, trató de inculparle de un delito. Tras ser descubierto por Bart, acabó en la cárcel. Desde entonces, su mayor obsesión consiste en matar al niño.
- Bill y Marty, locutores de radio y comentaristas de televisión.
- Capitán McCallister. Viejo lobo de mar que en la actualidad regenta el restaurante *El holandés errante*. Su expresión favorita es “¡Ahrrr!”.
- Dr. Hibbert. Médico de cabecera de la familia Simpson. Tiene la mala costumbre de reír en momentos inoportunos y de gastar bromas pesadas sobre la salud de sus pacientes. Es un personaje que, en ocasiones, recuerda a Bill Cosby.
- Dr. Nick Riviera. Médico de dudosa preparación y acreditación.
- Encargado de la tienda de tebeos. Personaje aquejado de sobrepeso que destaca por sus comentarios sarcásticos y, en ocasiones, ofensivos, y por su afán por comer y por ganar. Gran aficionado al ciberespacio, vive encerrado en su mundo de cómics.
- Flanders. Vecino de los Simpson. Ferviente creyente cuya existencia gira en torno a los postulados de la Biblia. Es extremadamente amable y bondadoso.
- Hombre Abejorro. Cómico de origen mejicano poseedor de un chihuahua como mascota. Siempre aparece disfrazado de abeja. Recuerda a El Chapulín Colorado.

- Jasper. Anciano que convive con el abuelo Simpson en el Castillo del Jubilado de Springfield.
- Jefe Wiggum. Jefe de policía de Springfield. De aspecto orondo, no desprecia un buen pastel ni un buen soborno. No destaca precisamente por su nivel intelectual.
- Kang y Kodos. Extraterrestres siempre dispuestos a conquistar la Tierra.
- Kent Brockman. Presentador de distintos noticiarios televisivos de ámbito local. Gran aficionado a los tópicos.
- Krusty el payaso. Bufón televisivo cuyo principal rasgo es la avaricia.
- Lou y Eddie. Oficiales de policía de Springfield. Aficionados a la cerveza y a las chicas. Muestran una tendencia al abuso de poder, a la intimidación de sospechosos y a la aceptación de sobornos.
- Martin. Compañero de clase empollón y pelota de Bart.
- Milhouse. Compañero *cuatrojos* y mejor amigo de Bart.
- Moe. Propietario de la taberna en la que Homer se emborracha. Tiene un carácter arisco e hipócrita. Jamás invita a una ronda.
- Nelson, matón de la escuela de Bart.
- Patty y Selma. Hermanas de Marge, de carácter bastante arisco y de voz carrasposa. Son dos fumadoras empedernidas que suspiran por MacGyver. Su relación con Homer es pésima.
- Profesor Frink. Científico loco aficionado a inventar palabras y artilugios que no suelen funcionar. Recuerda al personaje del profesor chiflado.
- Rainer Wolfcastle. Actor de origen germano famoso por interpretar al héroe de acción McBain. Recuerda a Schwarzenegger.
- Rasca y Pica. Un gato y un ratón que protagonizan una serie de dibujos animados, tan popular como violenta, que se emite dentro del programa de Krusty.
- Skinner. Director de la Escuela Primaria de Springfield. Sus principales características se resumen en que es un fanático del orden y que, pese a ser un hombre maduro, aún vive con su madre. Es el blanco preferido de Bart para sus bromas, con quien le une una relación de amor-odio.
- Smithers. Secretario pelota del Sr. Burns, de quien está enamorado. Es un sirviente devoto que vive por y para servir a su señor.

- Snake. Conocido delincuente reincidente de Springfield. Cuando no está en la cárcel, está cometiendo algún delito.
- Sr. Burns. Dueño de la central nuclear de Springfield. Es un hombre tan rico y poderoso como cruel y mezquino. Físicamente destaca por su avanzada edad y por su debilidad.
- Sta. Krabappel. Profesora de Bart. Divorciada siempre a la caza de un hombre.
- Willie. Empleado de mantenimiento de la Escuela Elemental de Springfield. Es de nacionalidad escocesa y de personalidad arisca.

Personajes de aparición puntual en los episodios analizados:

*Bart vs. Thanksgiving*

- Locutor 1 y locutor 2, encargados de la retransmisión del partido de fútbol que se emite por televisión.
- Locutor del programa de radio que Homer escucha en su coche.
- Encargado del comedor de la residencia de ancianos.
- Sra. Spencer, una abuela alojada en la residencia de ancianos.
- Miembros del grupo *Hooray for Everything*.
- Locutor que comenta lo que acontece durante el descanso del partido de fútbol que se retransmite por televisión.
- Guarda de la mansión del Sr. Burns.
- Enfermera del centro de donación de sangre.
- Vagabundos, personajes que Bart conoce durante su visita a los barrios bajos.
- Tío Sam, conocido personaje de la cultura estadounidense.

*Beyond Blunderdome*

- Narrador del anuncio del coche eléctrico.
- Vendedora del concesionario de coches eléctricos.
- Mel Gibson, conocido actor de Hollywood.
- Edward Christian, William Milo y Robin Hannah, tres ejecutivos de la industria hollywoodiense de cine.
- John Travolta, conocido actor de Hollywood.
- Guía del trenecito turístico.

- Ellen Degeneres y Anne Heche, actrices de Hollywood.
- Sr. Smith (Gibson), senador Payne, presidente de la sala, periodista (Homer) y aristócrata, personajes del *remake* de la película *Mr. Smith Goes to Washington*.
- Irene Ryan, actriz conocida principalmente por su papel en la serie de televisión *The Beverly Hillbillies*.
- Guarda de la puerta de entrada a los estudios de cine.
- Batman y Robin, los conocidos superhéroes.

#### *Cape Feare*

- Corporal Obergruppenfuehrer Wolfcastle, personaje que anuncia al presentador del programa *Up Late with McBain*.
- Scoey, director de la orquesta del programa de McBain.
- Anya, amiga por correspondencia de Lisa.
- Locutor del programa de radio que despierta a Bart.
- Agentes del cuerpo de policía de Springfield.
- Presidente y miembros del tribunal que juzga la libertad condicional de Bob.
- Matón que contrata Homer para que acongoje a Bob.
- Agentes del FBI a cargo de proporcionar protección a los Simpson como parte del programa de protección de testigos.
- Locutor del partido imaginario que se desarrolla en la mente de Homer.

#### *Treehouse of Horror VII*

- Hugo, el monstruoso hermano gemelo de Bart.
- Líder y ciudadanos del minimundo creado por Lisa.
- Científico del minimundo de Lisa, quien en realidad es el Profesor Frink.
- Bill Clinton y Bob Dole, candidatos a la presidencia del país.
- Presentador de un acto electoral de Dole.
- Hombre que sale de la furgoneta del Partido Demócrata.
- Guardaespaldas de los candidatos.
- Hombre 1 y hombre 2, asistentes a un mitin.
- Ross Perot, millonario tejano que probó suerte en la política.