



**L I N G U A X**  
**Revista de Lenguas Aplicadas**  
S E P A R A T A

**Jana Cuéllar Irala**  
**Andrea García-Falces Fernández**

**Cultura y humor: traductores  
al borde de un ataque de nervios**



**UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO**  
**Facultad de Lenguas Aplicadas**  
Villanueva de la Cañada, MMIV

© del texto: **Jana Cuéllar Irala y Andrea García-Falces Fernández**

Mayo de 2004

<https://www.uax.es/publicaciones/linguax/lintei004-04>

© de la edición: ***Linguax. Revista de Lenguas Aplicadas***

Universidad Alfonso X el Sabio

28691 - Villanueva de la Cañada - Madrid

ISSN: 1695-632X

**Editor: J. Ramón Trujillo - [linguax@uax.es](mailto:linguax@uax.es)**

Última actualización: 31 de mayo de 2004

No está permitida la reproducción total o parcial de este artículo ni su almacenamiento o transmisión, ya sea electrónico, químico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin permiso previo por escrito de la revista.

# **CULTURA Y HUMOR: TRADUCTORES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS**

**Jana Cuéllar Irala**  
**Andrea García-Falces**  
Universidad de Salamanca

**RESUMEN** El humor es, sin duda, un sentimiento social, distinto y peculiar en cada sociedad. Por tanto, constituye uno de los ejemplos de recreación lingüística que más pone a prueba las habilidades del traductor, obligándole a encontrar soluciones imaginativas que, en ocasiones, se han de alejar forzosamente del contenido del original si se quiere provocar en el público una respuesta similar.

**PALABRAS CLAVE:** Cultura – Humor – Traducción – Adaptación.

**SUMARIO:** 1. Introducción. – 2. Gradación del humor y su traducción. – 2.1. Comedias disparatadas. – 2.1.1. Tipo de traducción. – 2.2. Comedias inteligentes. – 2.2.1. Tipo de traducción. – 2.3. Comedias de cine de autor. – 2.3.1. Tipo de traducción. – 2.4. Comedias románticas. – 2.4.1. Tipo de traducción. – 3. Clasificación de los recursos humorísticos y las estrategias traductológicas. – 3.1. Clasificación de las estrategias traductológicas según los referentes culturales mencionados. – 3.1.1. Referentes culturales ajenos asimilados por la cultura meta. – 3.1.1.1. Primera estrategia: mantener la referencia. – 3.1.1.2. Segunda estrategia: explicitación. – 3.1.2. Referencias a elementos culturales propios de la cultura de origen y ajenos al público meta. – 3.1.2.1. Primera estrategia: hiperonimia o generalización. – 3.1.2.2. Segunda estrategia: adaptación o naturalización. – 3.1.2.2.1. Adaptación o naturalización de un referente ajeno. – 3.1.2.2.2. Adaptación o naturalización debida a la intención del traductor de eliminar todo aquello que resulte mínimamente extraño a la cultura de llegada. – 3.1.2.2.3. Adaptación o naturalización de un referente asimilado con intención de aportar más naturalidad. – 3.1.2.2.4. Sobretraducción o traducción sobreestimulada. – 3.1.2.3. Tercera estrategia: mantener la referencia. – 3.2. Clasificación de las estrategias traductológicas según los elementos a los que se recurre para causar el efecto humorístico. – 3.2.1. Chistes lingüísticos. – 3.2.2. Chistes visuales. – 3.2.3. Chistes sonoros. – 3.2.4. Chistes compuestos. – 3.2.4.1. Combinación de elementos sonoros y lingüísticos. – 3.2.4.2. Combinación de elementos sonoros, visuales y lingüísticos. – 3.2.4.3. Combinación de elementos visuales y lingüísticos. – 3.2.4.4. Combinación de elementos sonoros y visuales. – 3.3. Clasificación de las estrategias traductológicas en caso de expresiones idiomáticas. – 3.3.1. Misma forma, mismo significado. – 3.3.2. Significado muy similar, unidades léxicas diferentes. – 3.3.3. Expresión con un significado distinto al original. – 3.3.4. Uso de una expresión idiomática en el texto de llegada, cuando en el texto original no hay ninguna. – 3.3.5. Uso de una expresión no idiomática en el texto de llegada. – 3.3.6. Omisión total. – 4. Conclusión: Cultura fuerte y cultura débil.

## 1. Introducción

Desde el comienzo de la humanidad, el humor ha estado presente. El ser humano necesita reírse, necesita poder sacar una parte positiva de las cosas negativas. De hecho, es de las pocas cosas que no compartimos con los animales, pues el humor es algo exclusivamente humano. Como tal, es utilizado en muchas ocasiones como vía de escape, como forma de enfrentarse a las situaciones difíciles o traumáticas, pero también es un signo de felicidad, de salud. Una persona o una sociedad capaz de seguir adelante con humor refleja esperanza, capacidad de autocritica y resolución.

El humor puede ser universal. Nos guste o no, vivimos en un mundo cada vez más global. Ya quedan pocas cosas que nos sean desconocidas de las otras culturas que pueblan nuestro planeta y que para nosotros son “extranjeras”. El tiempo pasa y las cosas cambian, pero si miramos atrás, nos descubriremos esbozando una sonrisa ante un humor casi tan antiguo como la historia de la humanidad. Un tipo de humor visual, que en seguida nos evoca a una persona pisando una cáscara de plátano o envuelta en una situación ridícula. Este tipo de humor sigue vigente y lo seguirá estando por mucho tiempo. Nuestra sociedad ha pasado de reflejar esta comicidad mediante las películas mudas de Charles Chaplin o El Gordo y el Flaco, a hacerlo mediante programas como *Videos de primera*, *Humor amarillo* o el más reciente *Jackass*, en nuestros días.

Pero está claro que el humor también tiene sus variantes y que dentro del universal hay otros tipos de humor. Cada cultura tiene sus chistes y su forma de crearlos, de contarlos, e incluso, de transmitirlos a otras culturas. Todos sabemos la facilidad que tenemos los españoles para reírnos de nosotros mismos y de nuestro país, cosa que a los ingleses, por ejemplo, ni se les pasa por la cabeza. Por eso, al fin y al cabo, cuando el traductor fílmico se enfrenta a una película cómica extranjera, por norma general, se enfrenta a la cultura de origen de esa película.

Así llegamos a la idea de la individualidad enfrentada a la globalidad. La mundialización puede ser muy práctica y necesaria, pero también debemos darnos cuenta de que lo único que nos distingue es nuestra cultura, nuestro bagaje como país. Podremos estar más o menos orgullosos de nuestra cultura, y los demás de las suyas, pero es un elemento que merece nuestro respeto por encima de todo, y aunque parezca una nimiedad, quizá un buen comienzo sea respetar una cultura extranjera a la hora de traducir sus películas.

En este sentido, el papel del traductor no es lo que se viene definiendo hasta ahora como un “constructor de puentes entre culturas”, sino algo más. Tenemos que tener en cuenta que, como decía Salvador de Madariaga (1970, págs. 4-9), “se ha dicho que el cine es el libro del que no lee” y que, por tanto, no se puede contar con que el espectador sea tan crítico como se esperaría de él. No se exige del espectador que conozca la lengua de partida, ni la cultura, ni siquiera que tenga unos conocimientos previos sobre el tema que se va a tratar; pero del traductor, sí. El traductor tiene que saber eso y mucho más, porque no sólo debe conocerlo, sino respetarlo y transmitirlo a ése público que no tiene por qué saber de qué se le habla.

Como vemos, el papel del traductor es más importante de lo que en un principio se pueda sospechar. No es sólo uno de esos tipos solitarios que van de aquí para allá fingiendo saber lenguas, pero con un diccionario debajo del brazo. Es uno de esos tipos que están designados como cancerberos de la lengua, defensores de la cultura y conocedores de “un poco de todo”. Así podemos mencionar las palabras de Xosé Castro (2001b, pág. 268), cuando, como sabedor de esta circunstancia, nos decía:

«Si alguien observa la biblioteca de un traductor de películas, encontrará títulos tan diversos como la Torá, glosarios de zoología, las obras completas de Shakespeare, hasta libros de citas, refranes y chistes, pasando por libros de historia o criminología. Sin olvidar una abultada factura telefónica por el acceso a Internet...»

Y si el traductor no sabe algo, debe tener la capacidad de resolución suficiente como para encontrar esa información o a la persona que la sabe. El traductor de películas acaba siendo un “especialista en todo, pero no demasiado”.

La vida del traductor no es nada fácil. Las condiciones de trabajo a las que muchas veces se ve abocado no son las más adecuadas para conseguir esa traducción perfecta que a todos nos gustaría encontrarnos en los cines. Muchas veces la urgencia, las tarifas bajas o la falta de revisión hacen que las traducciones dejen mucho que desear. Las razones por las que ocurre esto son muchas y variadas, pero no vamos a analizarlas en estas páginas.

Lo que quizá la gente no sepa es que el papel del traductor es uno de los últimos eslabones de la cadena que compone la producción de una película. Por supuesto, después del trabajo del traductor, aún resta enviar la traducción al estudio de doblaje y hacer lo pertinente. Esto deja muy poco tiempo al traductor para hacer su trabajo, por no mencionar la presión a la que se ve

sometido. Acto seguido, la película se envía de prisa y corriendo al estudio de doblaje, donde los actores, director, ajustador, y demás, trabajan a destajo para cumplir con las fechas límite. Como se puede imaginar, todo esto va en detrimento de la calidad de la película, aunque no debe de importar demasiado, puesto que esta situación no cambia. Lo más grave de todo, por así decirlo, es que el resultado siempre parece ser bueno, la gente no se queja y las distribuidoras no cambian su *modus operandi*.

## 2. Gradación del humor y su traducción

Debemos tener en cuenta que no todos los géneros de películas admiten los mismos tipos de traducción. Si nos centramos sólo en las comedias, podremos establecer una subclasificación para poder definir los tipos de traducción. Nosotras hemos establecido tres categorías distintas:

### 2.1. Comedias disparatadas

Contienen una gran cantidad de situaciones absurdas, referencias culturales, connotaciones sexuales, dobles sentidos, humor visual. Atraen al público por un reparto que puede llegar a ser selecto pero no por un guión aceptablemente bueno, y, muchas veces, parodian escenas de otras películas o películas enteras. Es un tipo de humor muy asequible, que no requiere ningún esfuerzo por parte del público, aunque no esté familiarizado con la cultura de origen. Dentro de esta categoría podríamos incluir títulos como *Austin Powers*, *Mars attack*, *Dos tontos muy tontos* o *El mundo de Wayne*.

#### 2.1.1. Tipo de traducción

Es importante destacar que en este tipo de películas, la prioridad del traductor debe ser el factor humorístico y transmitir lo mismo que transmite la película original. El tipo de traducción que se realiza para estas películas puede ser, y de hecho, debe ser, más libre. Por eso, dentro de esta clase, encontramos muchos más casos de “sobretraducción”. Éste es el único sitio en el que las situaciones creadas por la traducción son incluso más absurdas que las creadas por la película misma (P. ej. El doctor Maligno de *Austin Powers* cantando María del Monte).

Ejemplos: (*Austin Powers en Miembro de Oro*)

**V.O.:**

–I might be a small-time CIA agent, slash, single mother, but I’m still tough and sexy.

**V.T.:**

–Quizá sea una superagente de la CIA pueblerina y madre soltera, pero hago el pino puente que te cagas.

**V.O.:**

–Doctor Evil, perhaps it's time that you finish unveiling your plan?

**V.T.:**

–Doctor Maligno, se repite más que el ajo, ¿por qué no termina de revelar su plan?

## ***2.2. Comedias inteligentes***

Son comedias que juegan con la ironía y las sutilezas del humor. Los diálogos suelen ser ágiles e inteligentes, recurren a situaciones más elaboradas y normalmente subyace una crítica social bajo sus diálogos. Dentro de esta categoría se pueden incluir películas del estilo de las de Woody Allen, Monty Python o Charles Chaplin, entre otros.

### ***2.2.1. Tipo de traducción***

La traducción que corresponde a este tipo de comedias es más cuidada. Se debe evitar a toda costa la sobretraducción e intentar salvar los problemas surgidos de referencias culturales mediante procesos que detallamos más adelante. Por otro lado, es vital encontrar el equilibrio entre fidelidad y efectividad, así como elaborar más los chistes con la intención de equiparar la traducción al original lo más posible.

## ***2.3. Comedias de cine de autor***

Hay ciertas comedias que se podrían encuadrar dentro del llamado “cine de autor” y que, por tanto, podrían considerarse un subgrupo dentro de esta categoría; películas como las de Woody Allen tendrían cabida en esa nueva clasificación. Obviamente, esto se debe a que no todo el cine de autor es comedia. Para este tipo de películas se adoptan estrategias de traducción diferentes, que analizaremos más adelante.

### ***2.3.1. Tipo de traducción***

Respecto a este subgrupo de comedias hay que hacer una pequeña puntualización. Hemos incluido las comedias de Woody Allen en esta categoría porque consideramos que pueden constituir un grupo por sí mismas. Es necesario llamar la atención sobre el hecho de que Woody Allen se ha convertido con el paso de los años en un director de culto y que las características de

sus comedias son recurrentes y específicas, la mayoría de las veces. Muchos de sus chistes, vistos desde la perspectiva de un judío neoyorquino, hacen de la tarea del traductor algo muy complicado en lo que se refiere al acercamiento de la cultura de origen, pero no imposible. Poco a poco, a lo largo de los años, estos conceptos utilizados por Woody Allen se han ido filtrando a nuestra cultura a través de sus películas y las traducciones. Pero aún así, nos gustaría destacar el hecho de que las traducciones que se realizaron para las primeras películas de Woody Allen no tienen nada que ver con las que se vienen haciendo desde hace unos años.

¿Por qué la traducción de *Sueños de un seductor* (1972) no tiene nada que ver con la de *Un final made in Hollywood* (2002)? ¿Qué factores influyen para que un traductor decida mantener un referente cultural o naturalizarlo para que pase inadvertido? La razón es simple: un texto surge en un momento determinado y se ve condicionado por una serie de convenciones y circunstancias culturales y temporales que cambian a lo largo de los años. Éstas constituyen lo que se considera “correcto” en esa cultura concreta. Lo mismo ocurre con una traducción, que no es sino la reescritura de otro texto y, por tanto, el fruto de una situación distinta. Cuando un autor/traductor no cumple esas condiciones, inevitablemente corre el peligro de no ser aceptado. Estas convenciones son lo que Toury denomina “normas”. Consideramos que el ejemplo de las comedias de Woody Allen ilustra a la perfección esta evolución ideológica y cultural. Cuando las circunstancias cambian, las traducciones, también.

#### **2.4. Comedias románticas**

Pueden contener elementos de las dos categorías citadas anteriormente, pero con una gran carga romántica añadida. Las situaciones que se presentan suelen ser cómicas en relación con la pareja protagonista o con el afán de uno de ellos por conseguir al otro. También los personajes secundarios pueden ser los que aporten la carga cómica. En esta categoría podríamos incluir películas como *Abajo el amor*, *El diario de Bridget Jones* o *Cuando Harry encontró a Sally*.

##### **2.4.1. Tipo de traducción**

A pesar de que este tipo de películas se suelen denominar “comedias románticas”, sabemos que no tienen por qué ser comedias en el sentido estricto de la palabra. La traducción de estas películas suele ser más o menos cuidada. Normalmente no se recurre a la sobretraducción, pero no siempre se respeta la traducción de los referentes culturales que aparecen, puesto que no recae

sobre ellos tanta importancia en la historia. Hay que tener en cuenta que en este tipo de películas suelen aparecer frases hechas que no se suelen respetar siempre en las traducciones. La prioridad del traductor, en estos casos, es el desarrollo narrativo, y no tanto el factor humorístico.

Ejemplos: (*El Diario de Bridget Jones*)

**V.O.:**

–Mum was really scraping the barrel with Mark Darcy.

**V.T.:**

–Mamá debía estar realmente desesperada para presentarme a Mark Darcy.

**V.O.:**

–I wanted to know if you were available for bar mitzvahs and christenings as well as ruby weddings.

**V.T.:**

–Quería saber si también estás disponible para bautizos y comuniones, aparte de para bodas de rubí.

**V.O.:**

–Good luck! Crazy girl!!

**V.T.:**

–Buena suerte ¡¡Estás como un cencerro!!

### **3. Clasificación de los recursos humorísticos y las estrategias traductológicas**

#### ***3.1. Clasificación de las estrategias traductológicas según los referentes culturales mencionados***

##### ***3.1.1. Referentes culturales ajenos asimilados por la cultura meta***

Éste es el caso de referencias a la cultura original que están asimiladas en la cultura meta, y son reconocibles por el público de llegada sin mayor dificultad. Los avances informáticos, el desarrollo de los medios de comunicación y de los transportes, y, en definitiva, del denominado “mundo global”, han fomentado el conocimiento de otras culturas, y, por tanto, han facilitado la transmisión y asimilación de referentes culturales ajenos. Por tanto, en términos generales, mantener el referente no supondría ningún problema tra-

ductológico, pues la comunicación no se vería afectada negativamente y el efecto en ambas culturas sería el mismo o muy similar.

#### *3.1.1.1. Primera estrategia: Mantener la referencia*

Una referencia perteneciente a la cultura original se mantiene sin ningún problema en la cultura meta debido a la aceptación e identificación de esta realidad ajena.

Ejemplo: (*Austin Powers: la espía que me achuchó*)

**V.O.:**

-Dr Evil, I seized upon the opportunity to invest in a small London-based coffee company several years ago. Today Starbucks is a far flung empire with 2000 outlets worldwide.

**V.T.:**

-Dr Maligno, hace varios años invertimos en una pequeña empresa de café con sede en Londres. Hoy Starbucks ofrece café de primera calidad a precios asequibles.

#### *3.1.1.2. Segunda estrategia: Explicitación*

En ciertas ocasiones, se recurre a la explicitación del referente, manteniendo la esencia de la cultural original, pero simplificando el proceso de comprensión para el receptor meta. Desgraciadamente, esta estrategia, a pesar de mantener el significado, pierde algo de la intención pragmática de la frase, puesto que explicita lo implícito del original y lo transmite de una forma más directa y menos sutil al espectador meta.

La pregunta que surge a continuación es: ¿Cuándo está una referencia cultural lo suficientemente asimilada como para no suponer un obstáculo en la comunicación? Esta cuestión se sumaría al conjunto de decisiones que debe tomar el traductor a lo largo de todo el proceso traductológico. Si fuera Venuti el que tuviera que tomar esta decisión o el que nos aconsejara al hacerlo, tendríamos que tener en cuenta lo que él denomina “cultura débil” y “cultura fuerte”. Esta última es la que normalmente domina a la débil; fenómeno que se puede observar perfectamente cuando en una traducción hay muchas referencias a esa cultura fuerte, que están asimiladas en la cultura de llegada hasta el punto de que los referentes de la débil se pierden por completo. Si por el contrario, optamos por no traducir las referencias de la cultura débil, nos encontraremos con un texto lleno de “obstáculos” sobre los que el receptor tendrá que informarse para poder asimilar esos apuntes culturales

que no ha comprendido, sino acaba por resignarse. Este fenómeno es muy común en películas que describen culturas de las que no se suele hablar normalmente (el cine estadounidense prima sobre cualquier otro, pero hay películas de ciertos países que se encuentran aún en mayor desventaja frente a éste que ningún otro), como pueden ser películas indias, japonesas o polacas, por poner un ejemplo. En la mano del traductor está la elección, puede optar por pasar inadvertido (“translator’s invisibility”, en palabras de Venuti) o por dejar entrever su presencia. Puede mantener el referente, a pesar de que un sector del público receptor no entienda la referencia cultural, puede explicitarlo, corriendo el riesgo de resultar redundante, o puede utilizar otra estrategia, como es la hiperonimia, que comentaremos en el siguiente apartado.

### ***3.1.2. Referencias a elementos culturales propios de la cultura de origen y ajenos al público meta***

En este caso, el referente es ajeno a la cultura de llegada y, por tanto, es necesario recurrir a la adaptación, cambiando el referente por uno que sea identificable por el público meta.

#### ***3.1.2.1. Primera estrategia: Hiperonimia o generalización***

La estrategia traductológica más utilizada en la mayoría de los casos es la hiperonimia, es decir, la utilización de un término más general, con la intención de eliminar el referente desconocido, pero, al mismo tiempo, mantener su función en el acto comunicativo.

Ejemplo: (*Un final made in Hollywood*)

**V.O.:**

Ed: –I’m a member of a support group of film executives who can’t afford their own G-55.

**V.T.:**

Ed: –Soy miembro de un grupo de apoyo de ejecutivos de cine que no pueden permitirse avión propio.

En el siguiente ejemplo, se menciona a William Morris, una conocida escuela de cine en los Estados Unidos, y que, en cambio, es desconocida en nuestra cultura. En este caso concreto, la generalización consiste en el cambio de un referente cultural totalmente ajeno en la cultura receptora por otro referente propio de la original, pero que es más conocido y que pertenece al mismo campo temático.

Ejemplo: (*Un final made in Hollywood*)

**V.O.:**

Val: –Al, with all due respect let me hear that from someone who went to a better medical school than William Morris.

**V.T.:**

Val: –Al, con todos mis respetos, eso debe decírmelo alguien que haya ido a una facultad de medicina más prestigiosa que la Paramount.

### 3.1.2.2. Segunda estrategia: Adaptación o naturalización

La adaptación de una referencia cultural ajena es la estrategia de traducción que más se aleja del texto original. Consiste en encontrar otro referente distinto que sea fácilmente identificable por el público meta, que desempeñe la misma función, y, en ocasiones, como veremos en los ejemplos, las mismas connotaciones que tenía el referente original.

#### 3.1.2.2.1. Adaptación o naturalización de un referente ajeno

Ejemplo: (*Un final made in Hollywood*)

**V.O.:**

Ellie: –Carol, send some flowers to Haley Joel Osment with a card. “Congratulations on your lifetime Achievement Award“.

**V.T.:**

Ellie: –Oye, Carol, llama a Benigni y pregúntale su último precio por aquel musical de la Divina Comedia situado en Miami.

En este caso en particular, el original está cargado de gran ironía, pues Haley Joel Osment, más conocido en nuestra cultura como “el niño del *Sexto Sentido*”, es un actor jovencísimo al que, a pesar de su talento, parece absurdo otorgar un premio por el trabajo de toda una vida. El traductor, asumiendo que en términos generales, el público meta no identificaría a este actor por su nombre, y por tanto, no entendería la sarcástica inteligencia del comentario, optó por una adaptación que, en principio, pretende reflejar la misma incoherencia que desprende el original.

#### 3.1.2.2.2. Adaptación o naturalización debida a la intención del traductor de eliminar todo aquello que resulte mínimamente extraño a la cultura de llegada

Ejemplo: (*Sueños de un seductor*)

**V.O.:**

–If you’re gonna identify, who am I gonna pick? My rabbi?

**V.T.:**

–Si quiero llegar lejos, ¿en quién voy a fijarme? ¿En mi dentista?

En este caso, y como ya comentaremos más adelante, se intentó esconder con la traducción aquello que fuera ajeno para la cultura española, como puede ser el judaísmo, una religión minoritaria en nuestro país. La traducción busca naturalizar los diálogos al máximo, evitando en todo momento cualquier elemento que resulte extraño. Hoy en día, resulta impensable recurrir a una naturalización tan evidente en una película de Woody Allen, puesto que el hecho de ser judío es uno de sus temas recurrentes, junto con el psicoanálisis y la hipocondría.

Aún así, la teoría de “lo Otro” y “lo Mismo” de Foucault ilustraría este tipo de opción de traducción. Como ya hemos dicho, ahora resulta impensable no traducir ciertas cosas características de las películas de Woody Allen, y quizá por ser éste un director de culto, sus películas deberían entrar en lo que Foucault llamaba “lo Otro”. Lo Otro define lo que está fuera de lo que es “aceptado” como normal en la sociedad en la que se crea un texto. En este caso, las películas de Woody Allen seguirían suponiendo una revolución como género propio. Lo Mismo es lo aceptado, lo normal, lo que se aprueba por normal general. Esto también incumbe a la traducción, ya que traducir una película del Sr. Allen como “lo Mismo” sería igual que destruir la identidad de esa película, lo que hace que sea diferente. Por eso debemos tener cuidado con las decisiones traductológicas que tomamos.

### *1.2.2.3. Adaptación o naturalización de un referente asimilado con intención de aportar más naturalidad*

En estos casos, el traductor puede optar por alejarse del texto, a pesar de que una traducción literal del referente cultural original, podría tener cabida en el contexto de llegada, pues se trataría de una realidad asimilada por la cultura meta. Sin embargo, la opción del traductor es una expresión que respeta el significado del original, pero recurriendo a una forma mucho más natural en castellano.

Ejemplo: (*Un final made in Hollywood*)

**V.O.:**

Val: –I can handle it.

Ellie: –You couldn’t handle Shirley Temple.

**V.T.:**

Val: –A mí me resbala.

Ellie: –Por favor, no te resbala ni el jabón.

#### *3.1.2.2.4. Sobretraducción o traducción sobreestimulada*

En la sobretraducción, el referente cultural puede ser tanto ajeno, como asimilado, aunque es más frecuente en el primer caso. Como ya hemos comentado, el nivel de aceptabilidad de este tipo de traducción depende de varios factores como son el género y el tipo de humor del texto fílmico. Al fin y al cabo, el público, la intención del original, y, en definitiva, las prioridades funcionales de la propia película, son determinantes en el proceso traductológico.

A pesar de que la sobretraducción puede darse en cualquier tipo de película, la tendencia principal es la utilización de esta estrategia en las comedias que hemos clasificado anteriormente como disparatadas. En éstas, los mecenas, o productores, tienen como principal prioridad el vender el producto y entretener al público a toda costa. En ciertas ocasiones, se recurre a personajes populares para realizar el doblaje de la película, en general, a humoristas, que aportan su grano de arena a la traducción de la película, pero que, con toda probabilidad, marcarán temporalmente el resultado final. Sin embargo, en otras ocasiones, la calidad del producto se ve relegada a un segundo plano gracias al ansia de publicidad, como ocurre, por ejemplo, al recurrir a personajes famosos para el doblaje, en vez de a actores de doblaje, normalmente, mucha más capacitados.

En los casos más radicales de sobretraducción, el resultado es una reescritura totalmente libre e independiente del original, que lleva al extremo la teoría de la manipulación de Lefevere. El original deja de serlo. Utilizando términos post-estructuralistas, podríamos decir que el autor original, muere y que el traductor se convierte en autor. Es la versión traducida y doblada la que reemplaza al original, viéndose condicionada, como ya decíamos, por una serie de factores culturales y temporales propios del momento en que se realiza la traducción. Frases como “Ahora vas y lo cascas” en *Shrek*, o “Siempre negativo, nunca positivo” en *Austin Powers en Miembro de Oro*, son un fiel reflejo de las tendencias sociales y culturales de las que son fruto. Estas películas no aspiran a alcanzar la inmortalidad ni la universalidad. Son películas con fecha de caducidad, nacidas en un momento concreto para un momento concreto.

### 3.1.2.3. Tercera estrategia: Mantener la referencia

En este caso, se mantendría el mismo referente que en el original, aunque el público receptor no logre identificarlo, pues el contexto es suficientemente sugerente como para poder inferir el significado final de la referencia. Por supuesto, se corre el riesgo de que algunos receptores no entiendan la referencia cultural, perdiéndose así el efecto cómico del diálogo que dependerá del bagaje cultural de cada uno de los espectadores. Otras razones que justifican esta estrategia traductológica son la imposibilidad por parte del traductor de cambiar la referencia o de adaptarla, o quizás, el simple desconocimiento.

Quizás, el matiz que aporta esta estrategia concreta, sea el carácter extranjero o ajeno que ofrece al texto meta. Es decir, que al mantener el referente original y al obligar al público a realizar el esfuerzo de inferir el significado del referente ajeno, la distancia entre ambas culturas se hace evidente para el espectador.

Ejemplos:

*(Un final made in Hollywood)*

**V.O.:**

Val: –Anyone got a Xanax?

Ed: –Zantac? I got an ulcer too.

Val: –Not Zantac, Xanax. It's a completely different problem.

**V.T.:**

Val: –¿Alguién tiene Xanax?

Ed: –¿Zantac? Yo tengo. También tengo úlceras.

Val: –No, Zantac, no. Xanax. Es un problema muy distinto.

*(Austin Powers, la espía que me achuchó)*

**V.O.:**

–Ladies and gentlemen, we finally have a working tractor beam, which we shall call "Preparation H".

**V.T.:**

–Señoras y señores, por fin puedo decir que hemos conseguido construir un rayo al que hemos llamado "Preparativo H".

### 3.2. Clasificación de las estrategias traductológicas según los elementos a los que se recurre para causar el efecto humorístico

#### 3.2.1. Chistes lingüísticos

Son aquellos en los que el factor humorístico recae en recursos lingüísticos como la polisemia, la homonimia, la cacofonía, etc. Normalmente, es inevitable alejarse del original para intentar mantener el mismo efecto humorístico, pues, en estos casos, “entirely different jokes may have to be substitutes for the original ones”, como dice Zabalbeascoa.

Hemos seleccionado dos extractos de la película *Abajo el amor*, que en muchas ocasiones, basa sus chistes en juegos lingüísticos, más concretamente, en dobles sentidos, y en polisemias.

Ejemplos: (*Abajo el amor*)

**V.O.:**

Vikki: –Remember last winter when you called to say you’d like publicity where men would see it too? “Perhaps in a men’s magazine“, you said. A prestigious men’s magazine? The most widely circulated and highly respected men’s magazine?

Barbara: –Know?

Vikki: –Yes, you did.

Barbara: –No, I mean Know. Know magazine for the men in the know.

**V.T.:**

Vikki: –¿Recuerdas que este invierno me llamaste porque querías incluir publicidad donde la vieran también los hombres? “A lo mejor en una revista de hombres“, dijiste. ¿Una revista prestigiosa? ¿La revista masculina más respetada y de mayor tirada?

Barbara: –¿Know?

Vikki: –Sí, me llamaste.

Barbara: –No, qué sorpresón. ¿En la revista Entérate, para el hombre-tón?

Este ejemplo, en concreto, juega con los homófonos “know” (n :u) y “no” (n u), a pesar de que en español, la revista “Know” se ha traducido por “Entérate”. Por otra parte, la traducción de la última frase ha intentado mantener la rima, a pesar de la pequeña pérdida de significado, por una cuestión de prioridades funcionales.

**V.O.:**

Catcher: –You know how things are at Know ever since your new Now.

Barbara: –I have no way of knowing how things are now at Know. I knew how things were at Know before Now.

Catcher: –You should know at Know, things are like they are at Now. We have to interview every applicant for every job. And so you do. Or you'd be going against Now's definition of discrimination and you wouldn't want the readers of Now or Know to know that, would you?

**V.T.:**

Catcher: –Te habrás enterado de cómo va Entérate desde que abriste Ahora.

Barbara: –¿Cómo iba a enterarme de cómo va ahora Entérate? Me enteraba de cómo iba Entérate antes de Ahora.

Catcher: –Pues en Entérate las cosas están igual que ahora en Ahora. Hay que entrevistar a cada candidato para cada puesto. Ya lo sabes. O irías en contra de la definición de Ahora de la discriminación. ¿Y no querrás que los lectores de Entérate se enteren de eso ahora?

En este caso, en el original se produce un diálogo absurdo que juega con las palabras “know” y “now”, y con los nombres propios de las revistas “Know” y “Now”. En español se mantiene este juego, a pesar de perderse la homofonía entre ellas.

### 3.2.2. Chistes visuales

Este tipo de chistes, como su nombre indica, se basa en los efectos visuales, y, por tanto, poco puede hacer el traductor para intentar modificar el chiste o la gracia original. Sin embargo, el humor visual es quizás, el humor más antiguo que existe. Como ya hemos dicho, responde a una necesidad humana o quizás, a un instinto innato que impulsa al ser humano a burlarse de los hechos cotidianos y que le sirve como terapia evasiva. Este humor, sencillo, directo y que, en términos generales, llega a todos sin distinción de nacionalidad, género, edad o raza, es en definitiva, el único que se podría llegar a considerar humor universal. Debido a esta serie de características, el impacto humorístico debería ser, al menos, similar en las dos audiencias.

### 3.2.3. Chistes sonoros

Con esta acepción nos referimos a los chistes basados no sólo en los acentos, sino en la entonación del personaje, la música de la banda sonora, el ruido, etc.

Ejemplos: (*Cuando Harry encontró a Sally*)

**V.O.:**

Harry: –Last night I was up at four in the morning watching “Leave it to Beaver” in Spanish. “Buenos días señor Cleaver, ¿dónde están Wallace y Theodore?”

**V.T.:**

Harry: –Anoche me levanté a las cuatro y me puse a ver “Juntos para siempre” en versión alemana. “Guten Morgen Frau Cleaver. Guten Morgen Herr Theodore”.

En este caso, el mayor problema traductológico es el reflejo de la cultura propia en el original, cuando la gracia del diálogo depende principalmente del carácter extranjero de la cultura meta con respecto a la origen. Por tanto, para intentar mantener el carácter extranjerizante de la alusión, el traductor ha optado por adaptarlo a otro idioma que en nuestra cultura cumpla la misma función, en este caso, el alemán.

Otro ejemplo ilustrativo de chiste sonoro se produce en otro momento de la misma película. Los personajes hablan de una forma muy peculiar, que consiste en no abrir apenas la boca para articular las palabras. En español, la gracia de esta escena se mantiene a la perfección, utilizando en el doblaje la misma técnica que en el original.

### 3.2.4. Chistes compuestos

Consideramos chistes compuestos aquellos que combinan varios de los factores anteriores, es decir, lo visual, lo sonoro y lo lingüístico. Hemos decidido tomar como fuente la película *Shrek*, porque es muy rica en referencias culturales, porque consideramos que la traducción al español es ejemplar y porque son abundantes las combinaciones de varios factores humorísticos. Quizá cabría decir aquí que, por norma general, la traducción de películas de dibujos animados en España ha sido siempre muy buena, a pesar de que este tipo de traducción no es, ni mucho menos, fácil.

### 3.2.4.1. *Combinación de elementos sonoros y lingüísticos*

Un buen ejemplo sería la escena en la que Asno y Shrek están en la puerta de la iglesia y Asno le está dando consejos sobre cómo interrumpir la boda de la princesa. En pleno parlamento, Asno empieza a cantar una canción (elemento sonoro) que expresa muy bien lo que le quiere decir a Shrek (elemento lingüístico).

**V.O.:**

Donkey: –Look, you love this woman, don't you?

Shrek: –Yes.

Donkey: –You wanna hold her?

Shrek: –Yes.

Donkey: –Please her?

Shrek: –Yes

Donkey: –Then *you got, got to try a little tenderness (fragmento cantado)*.

**V.T.:**

Asno: –Tú quieres a esa mujer, ¿no?

Shrek: –Sí.

Asno: –¿Abrazarla?

Shrek: –Sí.

Asno: –¿Gustarla?

Shrek: –Sí.

Asno: –Pues *dale, dale, dale tu ternura y tu amor (fragmento cantado)*.

### 2.4.2. *Combinación de elementos sonoros, visuales y lingüísticos*

Un ejemplo que ilustraría perfectamente la combinación de estos tres elementos es una escena en la que Shrek y Asno se ven involucrados en una pelea con unos caballeros, muy parecida a las antiguas luchas entre gladiadores, y que acaba convirtiéndose en una clara referencia al programa de lucha *Pressing Catch* (WWF – World Wrestling Federation). En primer lugar, la música que se escucha de fondo en toda la escena (elemento sonoro) invita, en cierto sentido, a la lucha y a la rebelión (la canción comienza con la frase “I don't care about my bad reputation”). En segundo lugar, la lucha final tiene lugar en un cuadrilátero similar al de dicho programa, y las actitudes y estilos de pelea son claramente referenciales (elemento visual). Por último, una de las espectadoras le sugiere a Shrek que utilice una silla contra su contrincante, elemento utilizado en las peleas de *Pressing Catch* (elemento lingüístico).

#### *3.2.4.3. Combinación de elementos visuales y lingüísticos*

Un buen ejemplo puede ser una escena en la que Asno está buscando una flor azul con espinas rojas en el bosque, porque piensa que es el único remedio para salvar a Shrek de una muerte segura. El chiste compuesto se produce cuando Asno se adentra en una zona del bosque en la que hay flores azules con espinas rojas allá donde mire (elemento visual) y exclama:

–Flor azul, espinas rojas. Flor azul, espinas rojas. ¡Esto sería mucho más fácil si no fuera daltónico! (elemento lingüístico).

#### *2.4.4. Combinación de elementos sonoros y visuales*

Una escena ilustrativa de esta combinación de elementos humorísticos tiene lugar en la iglesia, cuando Shrek y la princesa Fiona finalmente se declaran su amor mutuo. Durante toda la ceremonia, unos apuntadores habían indicado al público asistente cómo debían reaccionar en cada momento, mediante carteles, imitando el sistema de ciertos programas de televisión. Entonces, el torturador del reino, escribe en la parte de atrás de uno de los carteles la interjección “aawww” (elemento visual), y acto seguido, todos los asistentes exclaman su emoción (elemento sonoro). El único problema traductológico que puede producirse es que esa misma exclamación en español se escribiría de otra forma (“ohhhhh”, por ejemplo), sin embargo, no se produce ningún choque cultural.

### *3..3. Clasificación de las estrategias traductológicas en caso de expresiones idiomáticas*

En este grupo podríamos incluir todas aquellas expresiones propias de una lengua y una cultura determinada, es decir, modismos, dichos, refranes, frases hechas, proverbios, etc. Cualquier unidad fija, compuesta de varias palabras, cuyo significado no se deduce de las palabras que lo forman y en la que la metáfora tiende a jugar un papel importante. Por tanto, es obvio deducir que la mayor dificultad traductológica estriba precisamente en encontrar un equivalente que transmita, hasta donde sea posible, todos los aspectos del original, tanto en lo que se refiere a la forma, como en el significado y las connotaciones que transmite.

### 3.3.1. *Misma forma, mismo significado*

Uso de una expresión idiomática en el texto de llegada que se basa en la misma metáfora que el texto original. En este caso, nos referimos a metáfora, porque en estos casos, suele ser la única expresión que podría traducirse mediante un equivalente funcional similar en la cultura de llegada, aunque puede haber alguna frase hecha o modismo que coincida en ambas culturas. Precisamente por esta razón, es importante ser cuidadoso en lo que se refiere al uso de calcos, tanto en el aspecto semántico como en el sintáctico.

Ejemplo: (*Un final made in Hollywood*)

**V.O.:**

Val: –I cannot understand how you could leave me for that cheesy windbag.

**V.T.:**

Val: –No puedo entender cómo pudiste dejarme por ese charlatán de tercera.

### 3.3.2. *Significado muy similar, unidades léxicas diferentes*

Uso de una expresión idiomática en el texto de llegada que se basa en una expresión parecida a la del texto original, transmitiendo el mismo significado, pero de una forma distinta.

Ejemplos:

(*Abajo el amor*)

**V.O.:**

Nancy: –Then when you realized that you had finally met your match I would have at last gained your respect...

**V.T.:**

Nancy: –Y al descubrir que yo era la horma de tu zapato había conseguido ganarme al fin tu respeto,...

(*Un final made in Hollywood*)

**V.O.:**

Ellie: –He’s not a has-been.

**V.T.:**

Ellie: –No es una vieja gloria.

### 3.3.3. *Expresión con un significado distinto al original*

Uso de una expresión idiomática en el texto de llegada que juega con una expresión distinta a la del texto de origen. Este recurso puede haber sido fruto de una mala interpretación del traductor, o puede responder a intenciones conscientes. Al fin y al cabo, lo más importante es que en el contexto no se produzca ningún error de coherencia y la expresión se integre en la escena de forma natural.

Ejemplos: (*Cuando Harry encontró a Sally*)

**V.O.:**

Sally: –I can't do this anymore. I'm not your consolation prize.

**V.T.:**

Sally: –Las cosas han cambiado, ya no soy tu tabla de salvación.

En este caso, hay un pequeño cambio de matiz entre el texto original y la traducción, que en vez de utilizar la expresión “premio de consolación” ha preferido utilizar “tabla de salvación”, para evitar el calco y debido quizás a problemas de ajuste. Sin embargo, no se produce ningún problema de comprensión en la comunicación final.

Ejemplo: (*Un final made in Hollywood*)

**V.O.:**

Ed: –We can put our foot on his neck. Martin Ruth!

**V.T.:**

Ed: –Es seguro. Podemos tenerlo bien atado. Martin Ruth.

En este caso, la expresión original, mucho más expresiva, se refiere a que el director propuesto para dirigir la película de la que se habla en el diálogo, es más fácil de controlar. Sin embargo, en la versión traducida, la expresión se ha cambiado completamente, manteniendo, al fin y al cabo, el significado.

### 3.4. *Uso de una expresión idiomática en el texto de llegada, cuando en el texto origen no hay ninguna*

Esta estrategia traductológica puede responder a una táctica de compensación, que equilibra el registro del texto en conjunto y compensa alguna carencia u omisión expresiva que se haya podido realizar en otro momento de la película.

Por otro lado, el hecho de utilizar una expresión idiomática puede responder también a un intento de naturalización, y puede considerarse, sin más, como una opción de traducción.

Ejemplos:

*(Un final made in Hollywood)*

**V.O.:**

-Val: Things will go very smoothly.

**V.T.:**

-Val: Todo va a ir sobre ruedas.

*(Johnny English)*

**V.O.:**

-Priest: Spending the rest of his life in the service of the poor and disabled of this parish.

**V.T.:**

-Cura: Y se entregó en cuerpo y alma al servicio de los pobres y los minusválidos de la parroquia.

En otros casos, el afán de naturalización y el deseo de realizar una traducción tan natural como sea posible, hace que se añadan expresiones demasiado coloridas innecesariamente. Es difícil juzgar dónde está el límite, ya que una expresión de estas características puede formar parte de una táctica de compensación; sin embargo, hemos decidido incluir este ejemplo como ejemplo de naturalización innecesaria.

Ejemplo: *(Un final made in Hollywood)*

**V.O.:**

Val's son: –Great. They're in Rio. She has no trouble accepting me.

Val: –Of course she doesn't. You're here and she moved to the Equator.

**V.T.:**

Hijo de Val: –De coña. Vive en Río. A ella no le cuesta aceptarme.

Val: –Sí, claro que no le cuesta, porque tú estás aquí y ella se largó al carnaval ése de las quimbambas.

### 3.3.5. *Uso de una expresión no idiomática en el texto de llegada*

La traducción en español tiene el mismo significado que la locución original, pero con una forma distinta. Las estrategias más usadas son la paráfrasis, la expansión y la reducción. Otra estrategia es la de la omisión, bien por

razones estilísticas, bien por falta de equivalente, o debido a un conflicto con la imagen.

Ejemplos:

*(Un final made in Hollywood)*

**V.O.:**

-Al: [...] She wants to be sure you're both on the same page.

**V.T.:**

-Al: [...] creo que quiere estar segura de que compartís criterios.

*(Johnny English)*

**V.O.:**

-Pascal: Find the solution to that problem and the governments of the world would pay you through their nose.

**V.T.:**

-Pascal: Busquen la solución a su problema y los gobiernos del mundo les pagarán un auténtico dinerale.

### 3.3.6. *Omisión total*

Se hace caso omiso a la expresión idiomática y no se recurre a nada en el texto de llegada. En estos casos, la causa principal de la omisión suele ser la inexistencia de una expresión del mismo carácter expresivo que la original. Por otra parte, es probable que no tenga gran carga expresiva, y, por tanto, su omisión no conlleva a una pérdida de significado.

## 4. Conclusión: Cultura fuerte y cultura débil

A modo de conclusión, nos gustaría mencionar el inminente peligro que corre la lengua española en las traducciones audiovisuales. Para ilustrarlo, nada mejor que hablar de esas adaptaciones culturales de las que venimos haciendo mención a lo largo de este artículo. Por un lado, la globalización hace que las culturas y las personas se acerquen, que haya menos diferencias y, por tanto, que los límites entre ellas se confundan. Estos límites difusos no son el fruto de un proceso de adaptación o filtración cultural, sino que más bien son el resultado de las poco sutiles incursiones de una cultura en otra. Por supuesto, la influencia de una cultura que ya hemos denominado “fuerte” sobre otra “débil”, dependerá de la resistencia que ponga esa cultura débil ante la fuerte y de los recursos lingüísticos y culturales de que dis-

ponga para combatir la constante exposición a los elementos de esa cultura fuerte (anteriormente nos hemos referido a estos conceptos de *cultura débil* y *cultura fuerte* como los concibe Venuti).

Incesantemente nos vemos invadidos por la cultura americana, por sus formas y sus costumbres. A nadie le parece raro ver un Burger King en la calle o hablar de un “Mcmenú”. Hoy en día, los referentes culturales americanos son tan válidos para nuestros adolescentes como los españoles, en algunos casos, incluso más. En muchas ocasiones, las modas o la forma que tienen los americanos de vendernos su estilo de vida, hacen que sus “modos” se conviertan en algo más válido que lo español. Las traducciones fílmicas también se ven afectadas por este hecho. Los traductores dejan de “traducir” ciertas convenciones, formas gramaticales, referencias culturales o frases hechas. Las adaptaciones culturales se ven desprovistas de la atención necesaria, quizá debido a la falta de tiempo o a otros factores.

Haciendo que prime la buena expresión de la lengua española por encima de cualquier lengua de partida, daremos las armas necesarias a nuestro idioma para que se defienda de esos elementos invasores que hacen que poco a poco se pierda una cultura.

Palabras como la recientemente aceptada por la Academia de la Lengua Española “cederrón”, o el uso de “hardware”, “secuela” (para hablar de la segunda parte de una película, y no de las secuelas psicológicas que deja esa película en su público receptor), “DVD”, etc. surgen directamente de lo que la gente oye y ve en el cine o en la televisión. Como decía Miguel Duro (2001, pág. 163):

«Cada vez es más habitual escuchar o leer palabras en español, *patético*, pero también *bastardo*, [...], *me preguntaba si, no me ignores, eventualmente*, [...], etc. –que suenan, sí, a español, pero a *otro* español: a un español incómodo, poco natural, contaminado, algo molesto y con vetas de material foráneo; a un español, en suma, de imitación.»

Todo traductor fílmico debe tener esto en cuenta, ya que, aunque la traducción audiovisual merezca mención aparte, no deja de ser una traducción que debe seguir las mismas máximas traductológicas de otros tipos textuales.

En definitiva, la globalización nos ha abierto muchas puertas. Puertas a nuevas culturas, a nuevas civilizaciones; pero también nos ha abierto la puerta de la amenaza lingüística. Por ello, como traductores, debemos utilizar todos los recursos de que dispongamos para defender un español correcto, para defender nuestra lengua. Nuestra cultura.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, R. (2000), "Traducción y diversidad de lenguas". En Lourdes Lorenzo y Ana María Pereira (coord.), *Traducción subordinada (I). El doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidad de Vigo, 2000.
- AGOST, R. (2001), "Los géneros de la traducción para el doblaje". En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- AGOST, R., *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Madrid: Ariel, 1999.
- BASSNET, S. y LEFÈVERE, A. (ed.), *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter, 1990.
- BRAVO, J. M. (2003), "La investigación en traducción audiovisual en España: los textos cinematográficos". En García Peinado, M. A. y Ortega Arjonilla, E. (dir.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación (vol.2)*. Granada: Atrio, 2003.
- CÁNOVAS, M. (2001), "El discurso audiovisual: *Born to be wild*, o cómo domar a la fiera por medio de la publicidad". En Pajares, E., Merino, R. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 3*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 2001.
- CASTRO ROIG, X. (1997), "Breve nota sobre el papel del traductor de material televisivo en España". En Esther Morillas y Juan Pablo Arias (coord.), *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España, 1997.
- CASTRO ROIG, X. (2001a), "Cuestiones sobre la norma culta y los criterios de calidad para la traducción de doblaje y subtitulación en España". En Chaume Varela, F. y Agost, R. (ed.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2001.
- CASTRO ROIG, X. (2001b), "El traductor de películas". En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- CHAUME VARELA, F. (1994), "El canal de comunicación de la traducción audiovisual". En Eguíluz, F., Merino, R., Olsen, V., Pajares, E. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1994.
- CHAUME VARELA, F. (2001), "La pretendida oralidad en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción". En Chaume Varela, F. y Agost, R. (ed.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2001.

- CHAUME VARELA, F. (2001), "Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción". En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtítulos*. Madrid: Cátedra, 2001.
- CHAUME VARELA, F. (2003), "El ajuste en la traducción para el doblaje". En García Peinado, M. A. y Ortega Arjonilla, E. (dir.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación (vol.2)*. Granada: Atrio, 2003.
- CHIARO, D., *The Language of Jokes*. Londres: Routledge, 1992.
- DELABASTITA, D. (1990), "Translation and the Mass Media". En Susan Bassnett y André Lefevere (ed.), *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter, 1990.
- DE MADARIAGA, S. (1970), "El castellano en peligro de muerte (II): El salvamento". *ABC*, 11 de enero de 1970. Págs. 4-9.
- DI GIOVANNI, E. (2003), "Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century. En Gambier, Y. (ed.), *The Translator. Studies in Intercultural Communication (Vol.9, n.2). Screen Translation (Special Issue)*. Manchester: St. Jerome, 2003.
- DÍAZ CINTAS, J. (2001), "Aspectos semióticos en la subtítulos de situaciones cómicas". En Pajares, E., Merino, R. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 3*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 2001.
- DÍAZ CINTAS, J. (2001), "Los *Estudios sobre Traducción* y la traducción fílmica". En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtítulos*. Madrid: Cátedra, 2001.
- DÍAZ CINTAS, J., *Teoría y práctica de la subtítulos: inglés/español*. Barcelona: Ariel, 2003.
- DOLÇ, M. y SANTAMARÍA, L. (2000), "Els referents culturals en la subtítulos". En Anna Cros, *Llengua oral i llengua escrita a la televisió*. Barcelona: Publicacions de L'Abadía de Montserrat, 2000.
- DREYFUS, H. y RABINOW, P., *The Subject and the Power. Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: Chicago University Press, 1983.
- DURO MORENO, M. (2001), "<<Eres patético>>: el español traducido del cine y de la televisión". En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtítulos*. Madrid: Cátedra, 2001.
- ECO, U., *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

- FODOR, I. (1976), *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic & Psychological Aspects*. Hamburgo: Buske.
- FONTCUBERTA I GEL, J. (2001), “La traducción en el doblaje o el eslabón perdido”. En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- FUENTES LUQUE, A. (2001), “Consideraciones sobre la traducción de las referencias culturales subordinadas”. En Pajares, E., Merino, R. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 3*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 2001.
- FUENTES LUQUE, A. (2003), “An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humour. A case Study of the Mrx Brothers’ ‘Duck Soup’”. En Gambier, Y. (ed.), *The Translator. Studies in Intercultural Communication (Vol.9, n.2). Screen Translation (Special Issue)*. Manchester: St. Jerome, 2003.
- GAMBIER, Y. (2001), “Les Traducteurs Face Aux Écrans: une Élite d’Experts”. En Chaume Varela, F. y Agost, R. (ed.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2001.
- GAMBIER, Y. (2003), “Screen Transadaptation: Perception and Reception”. En Gambier, Y. (ed.), *The Translator. Studies in Intercultural Communication (Vol.9, n.2). Screen Translation (Special Issue)*. Manchester: St. Jerome, 2003.
- GAMBIER, Y. y SUOMELA-SALMI, E. (1994), “Subtitling: a Type of TRansfer”. En Eguíluz, F., Merino, R., Olsen, V., Pajares, E. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1994.
- GARCÍA YEBRA, V. (1994), “Problemas de la traducción literaria”. En Eguíluz, F., Merino, R., Olsen, V., Pajares, E. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1994.
- HATIM, B. y MASON, I., *Discourse and the Translator*. Londres: Longman, 1990.
- LEFEVERE, A., *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España, 1997.
- MARCHETTI, A. (1994), “The Poetics of Translation and Alterity”. En Eguíluz, F., Merino, R., Olsen, V., Pajares, E. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1994.

- MARROCCO-MAFFEI, G.L. (1994), "La responsabilidad de la traducción". En Eguíluz, F., Merino, R., Olsen, V., Pajares, E. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1994.
- MARTÍN VILLA, L. (1994), "Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje". En Eguíluz, F., Merino, R., Olsen, V., Pajares, E. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1994.
- MARTÍNEZ GARCÍA, A. (2001), "La importancia del entorno cultural en el doblaje y en la subtitulación: *El paciente inglés*". En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MASON, I. (2001), "Coherence in Subtitling: the Negotiation of Face". En Chaume Varela, F. y Agost, R. (ed.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2001.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M., *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.
- MAYORAL ASENSIO, R. (2000), "La traducción audiovisual y los nombres propios". En Lourdes Lorenzo y Ana María Pereira (coord.), *Traducción subordinada (I). El doblaje (inglés – español/galego)*. Vigo: Universidad de Vigo, 2000.
- MAYORAL ASENSIO, R. (2001), "Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual". En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MAYORAL ASENSIO, R. (2001), "El espectador y la traducción audiovisual". En Chaume Varela, F. y Agost, R. (ed.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2001.
- MAYORAL ASENSIO, R. y MUÑOZ (1997), "Estrategias comunicativas en la traducción intercultural". En Purificación Fernández Nistal y J. M. Bravo Gonzalo (ed.), *Aproximaciones a los estudios de traducción*. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, 1997.
- MERINO, R. (2001), "Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos". En Chaume Varela, F. y Agost, R. (ed.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2001.

- NASH, W., *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. Londres: Longman, 1985.
- PINEDA CASTILLO, F. (1994), “Retórica y comunicatividad en el doblaje y subtítulo de películas”. En Eguíluz, F., Merino, R., Olsen, V., Pajares, E. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1994.
- ROCHA BARCO, T. (1994), “Una posible salida a la tensión entre literalidad y libertas: la traducción como tarea hermenéutica”. En Eguíluz, F., Merino, R., Olsen, V., Pajares, E. y Santamaría, J. M. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Servicio de Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1994.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. (2001), “Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural”. En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- SANTAMARÍA GUINOT, L. (2001), “Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación”. En Lourdes Lorenzo y Ana María Pereira (coord.), *Traducción subordinada (II). El subtitulado (inglés – español/galego)*. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2001.
- SANTAMARÍA, L. (2001), “Culture and Translation. The Referential and Expressive Value of Cultural References”. En Chaume Varela, F. y Agost, R. (ed.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellon de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2001.
- TODA IGLESIAS, F. (2003), “La investigación en traducción audiovisual en el Tercer Ciclo: algunas consideraciones”. En García Peinado, M.A. y Ortega Arjonilla, E. (dir.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación (vol.2)*. Granada: Atrio, 2003.
- VENUTI, L.(coord.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres/Nueva York: Routledge, 1992.
- VENUTI, L., *The Translator’s Invisibility*. Londres: Routledge, 1995.
- VIDAL CLARAMONTE, M. C. A., *El futuro de la traducción*. Valencia: Institució Alfonso el Magnànim, 1998.
- ZABALBEASCOA TERRÁN, P. (2000), “La traducción del humor de Woody Allen o el arte de dominar la sutileza y la ironía”. En Lourdes Lorenzo y Ana María Pereira (coord.), *Traducción subordinada (I). El doblaje (inglés – español/galego)*. Vigo: Universidad de Vigo, 2000.
- ZABALBEASCOA TERRÁN, P. (2001), “La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica”. En Chaume Varela, F. y Agost, R.

- (ed.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2001.
- ZABALBEASCOA TERRÁN, P. (2001), “La traducción del humor en textos audiovisuales”. En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- ZARO VERA, J. J. (2001), “Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación”. En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.

### ***Películas analizadas:***

1. *Abajo el amor (Down with love)*, 2003. Dir. Payton Reed.
2. *Austin Powers en Membro de Oro (Austin Powers in Goldmember)*, 2002. Dir. Jay Roach.
3. *Austin Powers: la espía que me achuchó (Austin Powers: the spy who shagged me)*, 1999. Dir. Jay Roach.
4. *Cuando Harry encontró a Sally (When Harry met Sally)*, 1989. Dir. Rob Reiner.
5. *El diario de Bridget Jones (Bridget Jones' diary)*, 2001. Dir. Sharon McGuire.
6. *Johnny English (Johnny English)*, 2003. Dir. Peter Howitt.
7. *Los padres de ella (Meet the parents)*, 2000. Dir. Jay Roach.
8. *Shrek (Shrek)*, 2001. Dir. Andrew Adamson, Vicky Jenson.
9. *Sueños de un seductor (Pay it again, Sam)*, 1972. Dir. Herbert Ross (escrita por Woody Allen).
10. *Un final made in Hollywood (Hollywood Ending)*, 2002. Dir. Woody Allen.