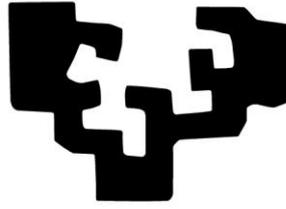


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Comparación inglés-español en Medios
Audiovisuales 2: *La vida de Brian*

Irene HERMOSA RAMÍREZ

Grado en Traducción e Interpretación 2016/2017

Tutora: Raquel MERINO ÁLVAREZ

Departamento de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación

Área de Traducción e Interpretación

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Grado se centra en el análisis comparativo de la traducción para el doblaje de *La vida de Brian* (1979). En concreto, la versión que se ha tomado como referencia para llevar a cabo dicho análisis ha sido la adaptación para el doblaje de 1985. Tras la contextualización de la obra se aportarán los fundamentos teóricos aplicados en el análisis, entre los que se encuentran las aportaciones de Zabalbeascoa (2001) sobre la traducción del humor, Chaume (2001) sobre la oralidad prefabricada, y la taxonomía de estrategias de traducción propuesta por Martí Ferriol (2006). Debido a las características particulares de un producto audiovisual con un componente cómico tan consustancial como es *La vida de Brian*, el objeto de estudio principal de este TFG, el análisis comparativo del corpus, se centrará en la traducción del humor y de los nombres propios, con mención especial a aquellos con una carga semántica significativa, los elementos culturales, la traducción de las palabras tabú y, por último, de las canciones. A partir del análisis de dichos elementos se identifican los diversos procedimientos de traducción y se contrastan con los fundamentos teóricos como el de la oralidad prefabricada (Chaume, 2001) en los que se basa el estudio. Cabe destacar que, dada la limitación de extensión del trabajo, se hará hincapié tan solo en algunos ejemplos ilustrativos del corpus completo analizado mediante una serie de tablas bitextuales. Asimismo, se aporta un comentario sobre la adaptación radiofónica de *La vida de Brian* emitida en 2012 por RNE. Por último se recogen las conclusiones principales a las que se ha llegado tras la elaboración del trabajo, entre las que destacan las estrategias de traducción empleadas para el doblaje de este producto audiovisual concreto, además de recopilar los datos analizados en el cuerpo del trabajo.

Palabras clave: traducción audiovisual, doblaje, humor, estudios descriptivos, *La vida de Brian*

Índice

1. Introducción	1
2. Objeto de estudio	3
3. Marco metodológico	6
4. Análisis comparativo del texto	9
4.1 La traducción del humor	10
4.1.1 Chiste internacional	10
4.1.2 Chiste nacional	11
4.1.3 Chiste lingüístico-formal	12
4.2 La traducción de los nombres propios	14
4.3 Elementos culturales	17
4.4 Traducción de las palabras tabú	18
4.5 Traducción de canciones	20
5. Ficción sonora de <i>La vida de Brian</i>	21
5.1 Elementos novedosos en la adaptación radiofónica.....	23
5.2 Elementos comunes entre la VD y la adaptación.....	23
6. Conclusiones.....	25
7. Bibliografía	26

Lista de abreviaturas

TO	Texto origen
TM	Texto meta
VO	Versión original
VD	Versión doblada
RNE	Radio Nacional de España
TAV	Traducción audiovisual
LM	Lengua meta
LO	Lengua origen
CT	Código de tiempo

Lista de tablas

Tabla 1: Ficha técnica de <i>The Life of Brian</i>	3
Tabla 2: Ejemplo de eufemismo en la versión de 1980.....	5
Tabla 3: Chiste internacional situacional.....	11
Tabla 4: <i>About tea time</i>	12
Tabla 5: Porcentaje de aparición de cada tipo de chiste lingüístico.....	12
Tabla 6: Chiste lingüístico-formal con <i>wise</i>	13
Tabla 7: Habla gangosa de Poncio Pilato.....	13
Tabla 8: Del sarcasmo al juego de palabras.....	14
Tabla 9: Relación de los nombres con carga semántica.....	15
Tabla 10: Aliteración y ceceo.....	16
Tabla 11: Topónimos.....	17
Tabla 12: Aportaciones de los romanos.....	18
Tabla 13: Traducción del <i>fuck</i> y sus derivados.....	19
Tabla 14: Introducción a la canción <i>Always look on the bright side of life</i>	20
Tabla 15: Ejemplo de similitudes entre la VD y la versión radiofónica.....	24
Tabla 16: Ceceo en el conjunto de las versiones analizadas.....	24

1. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo principal realizar un análisis comparativo-descriptivo de la versión original (1979) y la traducción comercializada para el doblaje (1985) de la película *La vida de Brian*. En particular se concibe como una reflexión sobre los retos a los que se enfrentan los profesionales en el campo de la traducción audiovisual. Con el propósito de delimitar el objeto de comparación y dadas las restricciones de espacio características de un Trabajo de Fin de Grado se han seleccionado varios parámetros de análisis, a saber: la traducción del humor y de los nombres propios, cómo se plasman los referentes culturales, la traducción de las palabras tabú y la traducción de canciones para su doblaje.

Algunos de los motivos tras la elección del largometraje residían en considerar las razones del éxito de la película, entre las que tal vez se encontrara la calidad o funcionalidad de su traducción y adaptación para doblaje, y ante todo ilustrar las estrategias de traducción puestas en práctica en la traducción de una comedia rica en chistes, referencias culturales y giros del lenguaje. A fin de cuentas, el producto audiovisual escogido ha mantenido su relevancia incluso con el paso de las décadas, como se puede comprobar en su reciente adaptación para radioteatro producida por RNE en 2012.

Con el fin de clasificar las técnicas de traducción identificadas en el producto audiovisual sobre el que versa el trabajo y tras consultar varias propuestas taxonómicas, se optó por emplear la categorización propuesta por Martí Ferriol (2006), ya que fue concebida específicamente para la traducción audiovisual. Por otra parte se considera relevante tomar como referencia una clasificación que nivela los métodos de traducción desde aquellos más cercanos a la literalidad a aquellos más «interpretativo-comunicativos».

Asimismo, cabe destacar que este trabajo también se entiende como una puesta en práctica de todo lo aprendido a lo largo de los estudios del grado en Traducción e Interpretación, aplicando las competencias transversales que se inculcan a los alumnos: desde la elaboración del corpus y el tratamiento del mismo hasta cuestiones bibliográficas y el empleo de recursos informáticos.

Por último, pero no por ello menos importante, consideramos relevante comentar e ilustrar de manera breve la adaptación a la ficción sonora de la obra, por una parte aportando nociones definitorias al mismo tiempo que se evalúan los aspectos tanto novedosos como compartidos con la versión doblada sobre la que se versa el grueso del análisis principal del trabajo.

2. Objeto de estudio

En esta sección se introducirá el objeto de estudio del trabajo, cuyo tema y título general correspondían con la *Comparación inglés-español en Medios Audiovisuales*. De este modo se presentaba la elección de analizar una película, una serie de televisión, un documental u otro producto audiovisual, comparándose su versión original con aquella o aquellas publicadas en la lengua meta. Por otra parte cabía la posibilidad de centrarnos en cualquiera de las modalidades de traducción audiovisual, que según Chaume (2004: 31-39) son: el doblaje, la subtitulación, las voces superpuestas, la interpretación simultánea, la narración, el doblaje parcial, el comentario libre y la traducción a la vista, aunque las dos primeras sean las más usuales.

Teniendo en cuenta el género textual en el que se enmarcaba el trabajo, se optó por analizar *La vida de Brian*, título original: *Monty Python's Life of Brian*, largometraje estrenado en 1979 y dirigido por Terry Jones, en concreto su versión adaptada para el doblaje de 1985. La célebre comedia relata la historia de Brian, personaje nacido el mismo día que Jesucristo, por quien le confunden continuamente dando pie a situaciones cómicas y absurdas.

Título	<i>La vida de Brian</i>
Título original	<i>Monty Python's Life of Brian</i>
Director	Terry Jones
Calificación	No recomendada para menores de 13 años
Países participantes	Reino Unido
Género	Comedia
Fecha de estreno	8 de noviembre de 1979 en el Reino Unido 1985 en su versión doblada en España
Director y ajustador de doblaje	Ramiro de Maeztu
Traductor	No especificado
Productoras	Handmade Films (Reino Unido)
Argumento	Michael Chapman, Graham Cleese, John Gilliam, Terry Idle, Eric Jones, Terry Palin
Guion	Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin
Director de fotografía	Peter Biziou
Música	Geoffrey Burgon
Formato	35 mm. Color: Eastmancolor. Panoramica.
Duración original	93 minutos ¹

Tabla 1: Ficha técnica de *The Life of Brian*

Algunas de las razones fundamentales por las que se optó por el análisis de esta película surgían de los diversos retos de traducción que presentaba, tanto de índole

¹ Información obtenida de la página web del Ministerio de Educación y de Eldoblaje.com.

específica como audiovisual. Entre ellos merecen especial atención su fuerte componente humorístico, la traducción de los nombres propios, el uso de diferentes dialectos, la aparición de palabras malsonantes, así como el hecho de que se trata de un film que, dejando a un lado las cuestiones traductológicas, forma parte del imaginario colectivo tanto en su país de origen como en España. Aun a día de hoy se sigue proyectando en televisión, se escriben artículos sobre ella y a fin de cuentas mantiene su vigencia. Como se argumentará más adelante, se trata de un producto audiovisual traducido de gran riqueza en cuanto a estrategias de traducción.

Una vez aprobada la elección del film parecía necesario conseguir una copia original del DVD para tener acceso continuo a las versiones dobladas tanto en inglés como en español, así como el subtítulo de ambas, por si surgía alguna duda y en el caso que fuera necesario acceder al código de tiempo. Con el fin de recopilar un corpus descriptivo en el que se recogiera el TO y el TM doblado, se pudo consultar la copia impresa de la tesis *Traducción y censuras de textos cinematográficos inglés-español 1970-1985*, de Luis Serrano Fernández. Esta tesis recoge en sus anexos la transcripción completa del TO, así como todas las versiones comercializadas en España y se volverá a mencionar en el apartado dedicado específicamente a la recopilación del corpus. En cualquier caso, la versión en DVD con la que se trabajó a lo largo del estudio fue la editada por FEEL FILMS y distribuida por Research Entertainment.

Como ya se ha apuntado, el grueso del trabajo se centrará en el análisis de la versión para el doblaje comercializada en 1985, sin embargo resulta interesante apuntar que la película se estrenó por primera vez en España en 1980² publicándose un texto audiovisual mucho más neutralizado y donde abundaban los eufemismos en mayor medida que en el doblaje de 1985, muy posiblemente debido a la situación histórica que se vivía siendo aún reciente la Transición y la tendencia a la autocensura que todavía arrastraban los traductores.

TO (1979) CT 00:21:35 00:21:40	TM (1980)	TM (1985)
REG: Listen, the only people we hate more than the Romans are the fucking Judean People's Front.	REG: Escucha (ON). A los únicos que odiamos más que a los romanos es a los del Frente del Pueblo Judío, son apestosos/apestados.	REG: A los únicos que odiamos más que al pueblo romano es a los cabrones del Frente del Pueblo Judaico...

² Según Serrano Fernández, existen diversas fuentes que discrepan sobre si en ese mismo año se estrenó tan solo la versión subtitulada original de la película o bien tanto una versión subtitulada como a su vez otra doblada, puesto que existen testimonios encontrados (2003: 251).

Tabla 2: Ejemplo de eufemismo en la versión de 1980

Asimismo, se ha decidido dedicarle un apartado a la adaptación para la ficción sonora de la obra llevada a cabo por RNE y retransmitida el 1 de febrero de 2012, tanto por su carácter novedoso como por ser un ejemplo de producto que traspasa barreras y se adapta de un canal o medio a otro. A pesar de que la adaptación de un libro a película o serie resulta una práctica habitual en la actualidad y se podrían nombrar innumerables ejemplos, el estado de la cuestión cambia en el par película > ficción sonora.

3. Marco metodológico

Debido a que este TFG se encuentra inscrito, desde su propia definición, en el campo de la traducción audiovisual se recordarán algunas de las nociones o definiciones aplicadas ya en otras asignaturas del grado. En primer lugar, Chaume define el texto audiovisual como «un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no solo el lingüístico» (2004: 15). En lo que respecta al doblaje, el mismo autor describe la técnica como:

Dubbing is a type of Audiovisual Translation (AVT) mainly used in Europe, the Americas, some Asian countries and some North African countries. Technically, it consists of replacing the original track of a film's (or any audiovisual text) source language dialogues with another track on which translated dialogues have been recorded in the target language. The remaining tracks are left untouched (the soundtrack – including both music and special effects – and the images). (2012: 1)

A pesar de que este trabajo no tiene por objetivo centrarse específicamente en cuestiones como la sincronía, sí que se deberían mencionar algunas de las restricciones características del doblaje que diferencian a esta modalidad de otras. Rosa Agost (1999: 16) destaca que la sustitución de la banda original por otra debe mantener:

- a) Un sincronismo de caracterización: armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto y la gesticulación del actor o actriz que aparece en la pantalla.
- b) Un sincronismo de contenido: congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento de la película.
- c) Un sincronismo visual: armonía entre los movimientos articulatorios visibles y los sonidos que se oyen.

Uno de los conceptos más arraigados y presentes en la traducción para el doblaje, así como la concepción de los guiones de producción propia es el de la oralidad prefabricada (Baños: 2009: 401). Se trata, por lo tanto, de una característica de la traducción audiovisual relevante en el marco del presente estudio y se hará referencia a ella a lo largo del análisis comparativo.

La metodología general seguida en el trabajo consistió desde un principio en el visionado paralelo del TO y el TM mediante el DVD para más adelante incorporar la ficción sonora. Al reproducir ambas versiones se hacían evidentes los retos de

traducción y como tales se anotaron en el corpus para así examinarlas en su apartado específico. En cuanto a la recopilación del corpus, cabe comenzar aclarando que se pudo comprobar que la versión doblada de la película se encontraba disponible al público en internet, por lo que en un primer momento el proceso se redujo en gran medida. Por otra parte y como ya se ha señalado, se consiguió el acceso al anexo de la tesis de Luis Serrano Fernández, por lo que, si bien no fue necesario el uso de herramientas informáticas muy específicas, sí que resultó de utilidad guardar los subtítulos mediante el programa de libre acceso *SubRip*, no tanto por los subtítulos en sí, que no se analizarán en profundidad, sino por guardar los códigos de tiempo y aplicarlos a las escenas dobladas cuando fuera necesario.

A continuación cabe mencionar algunas de las herramientas documentales empleadas para la elaboración del presente trabajo con el fin de sentar las bases teóricas del mismo, a muchas de las cuales se ha tenido acceso activando el VPN de la Universidad del País Vasco, en particular aquellas fuentes académicas alojadas en portales fiables como *Dialnet* o el catálogo de la propia biblioteca de la universidad. A pesar de que el proceso de documentación va más allá de lo recogido en la bibliografía, en este apartado se han recopilado las obras citadas mediante la herramienta *RefWorks*. En este caso se ha optado por mantener el formato APA y una vez concluida la redacción del trabajo se ha comprobado que todas las referencias aparecieran sin errores y con coherencia.

Los fundamentos teóricos principales utilizados en este trabajo concuerdan con las aportaciones de Chaume (2004 y 2012) y *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, obra coordinada por Miguel Duro (2001). Por otro lado, la clasificación de las estrategias de traducción bebe directamente de la taxonomía propuesta por Martí Ferriol (2006) y actuarán como parámetro a lo largo de todo el análisis comparativo. Como no podría ser de otra manera tratándose de una obra con una finalidad tan marcadamente cómica como lo es *La vida de Brian*, se hará especial hincapié en las nociones del humor y su traducción presentadas por Zabalbeascoa (2001) principalmente.

Con el fin de estructurar el trabajo alrededor del análisis comparativo, que es a fin de cuentas su elemento central y el eje del TFG, se incluirán gran parte de las nociones teóricas en los subapartados dedicados a los problemas y las estrategias de traducción

aplicadas. Entre los puntos de reflexión principales se encontrarán la traducción del humor (ironía, los chistes y sus tipos, juegos de palabras, la parodia...); la traducción de los aspectos extratextuales, con especial atención a las canciones presentes en la película; la traducción de palabras malsonantes y el reflejo de elementos culturales.

4. Análisis comparativo del texto

A continuación se presentará el análisis comparativo de la VO y la VD, cuyas premisas fundamentales partirán de los conceptos de la oralidad prefabricada (Chaume, 2001) y la hipótesis que presenta Martí Ferriol (2006: 113) en su tesis: en subtitulación se identificará un método de traducción con tendencia a la literalidad y el método en doblaje estará más próximo a uno de tipo interpretativo-comunicativo. Dado que este TFG no pretende realizar un análisis en profundidad de los subtítulos de la película, nos detendremos en la noción de que la traducción para el doblaje se aproxima más a un método interpretativo-comunicativo.

Chaume (2001: 78-79) aclara el concepto de oralidad prefabricada: «desde el punto de vista del texto origen, hablamos de código lingüístico oral. Sin embargo, sus características lingüísticas no son del todo 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». En lo que atañe a este análisis, dicha noción se hará presente en los retos de traducción que destacan en el largometraje, tales como el transvase del humor y las restricciones y prioridades lingüísticas de la TAV. Finalmente volveremos a retomar el tema del discurso escrito para ser interpretado en la presentación de la ficción sonora de *La vida de Brian*.

Volviendo al método interpretativo-comunicativo presentado al principio de este apartado y relacionándolo necesariamente con la oralidad prefabricada en el doblaje de esta película, es aquí donde se introducirá la taxonomía empleada en el TFG y de nuevo propuesta por Martí Ferriol (2006). El autor presenta una clasificación de veinte técnicas, las cuales utilizaremos para categorizar los aspectos analizados en el corpus, a saber: el préstamo, el calco, la traducción palabra por palabra, la traducción uno por uno, la traducción literal, el equivalente acuñado, la omisión, la reducción, la compresión, la particularización, la generalización, la transposición, la descripción, la ampliación, la amplificación, la modulación, la variación, la substitución, la adaptación y la creación discursiva.

Partiendo de la clasificación mencionada se profundizará en el análisis de ciertos elementos lingüísticos relevantes para la película como son la traducción del humor, de los nombres propios, los elementos culturales, las palabras malsonantes y por último la

traducción de las canciones, por ser todos ellos algunos de los retos de traducción principales de la obra.

4.1 La traducción del humor

Zabalbeascoa define el humor como «todo aquello que pertenece a la comunicación humana con la intención de producir una reacción de risa o sonrisa (de ser gracioso) en los destinatarios del texto» (2001: 255). En el ámbito de la TAV, el mismo autor (2001: 256) propone varias etiquetas para clasificar el tipo de prioridad que puede adquirir del humor en el conjunto global de un texto, acompañado de ejemplos:

- a) Alta: comedia de televisión (*El príncipe de Bel Air*) o de cine (*La vida de Brian*)...
- b) Media: ficción de aventuras, romántica con final feliz.
- c) Baja: discurso parlamentario, tragedias de Shakespeare... (El humor no es una prioridad *global* sino *local*).
- d) Negativa: la prioridad consiste precisamente en procurar que no haya nada que pueda interpretarse como humor; por ejemplo: una historia de terror, ofrecimiento público de empleo, noticias trágicas...

Zabalbeascoa distingue entre chiste *internacional*, chiste *cultural-institucional*, chiste *nacional*, chiste *lingüístico-formal* (polisemia, homonimia, rima, referencias metalingüísticas...), chiste *no verbal*, chiste *paralingüístico* (combinación de elementos verbales y no verbales) y chiste *complejo* (2001: 258-261). En lo que concierne a esta película, se aprecian ejemplos de la amplia mayoría de las categorías mencionadas. A continuación, una vez presentadas las nociones teóricas en las que se fundamenta el análisis del corpus, se ejemplificarán varios casos de chistes, en cualquier caso aquellos que incluiríamos en el medio lingüístico³.

4.1.1 Chiste internacional

Debido a la visión paródica continua de la película de temas tan amplios y conocidos en la cultura occidental como son el Imperio Romano, la religión, la cultura judeocristiana, la política, el género e incluso la gramática latina, aparecen numerosos

³ Teniendo en cuenta las consideraciones de Zabalbeascoa en cuanto al *chiste cultural-institucional*, este es el único tipo de chiste en el que no se profundizará entre los pertenecientes exclusivamente al medio lingüístico, dado que la película hace referencias a instituciones o elementos culturales que no pertenecen a la cultura de origen o la cultura meta, sino a la tradición judeocristiana que en gran medida comparten ambas.

ejemplos de chiste internacional a lo largo de la película, así como referencias culturales internacionales que se detallarán más adelante. Entendemos por chiste *internacional*: «una historia graciosa o chiste que no depende de ningún juego de palabras ni familiaridad con un contexto cultural específico» (Zabalbeascoa, 2001: 258). A modo ilustrativo, se aportará un ejemplo de esta clase de chiste, aunque bien es cierto que aquí se incluirían escenas como la del exleproso quejándose de que ahora que está sano no tiene cómo ganarse la vida, o bien cuando uno de los prisioneros condenados a la cruz está a punto de librarse y él mismo lo arruina.

TO (1979) CT_00:10:29_00:10:42	TM (1985)
BEARD AND STONE SELLER: Stone, sir?	VENDEDOR: ¿Piedras, señor?
MOTHER: No, they've got a lot there, lying around on the ground.	MANDY: No, no, no. En el suelo hay muchas.
BEARD AND STONE SELLER: Oh, not like these, sir. Look at this! Feel the quality of that, that's craftsmanship, sir.	VENDEDOR: Ah, no, como estas no. Mire, mire... ...toque, mire que calidad, son pura artesanía.
MOTHER: Hmm... all right, we'll have two with points and... a big flat one.	MANDY: Hum. Bueno, bueno. Me llevo dos con punta y una plana.

Tabla 3: Chiste internacional situacional

En esta escena, Brian y su madre se topan con un vendedor que les ofrece piedras, objetos al alcance de todos, sin embargo este termina convenciendo a Mandy de pagar por ellas argumentando que se trata de productos de artesanía. El chiste en este caso reside en la charlatanería y la capacidad de algunos embaucadores de vender a sus clientes cualquier cosa, por lo que no se aprecia ningún matiz específico a una cultura. La traducción en este caso, en parte al no ser el componente lingüístico el medio por el que se busca el humor sino la situación en sí, podría categorizarse, según la taxonomía propuesta por Martí Ferriol (2006), como traducción uno por uno con algunos elementos de reducción posiblemente debidos a las restricciones de tiempo y sincronía del doblaje.

4.1.2 Chiste nacional

Este tipo de chiste se basa en estereotipos, temas o géneros cómicos propios de una coyuntura histórica o de la comunidad original y menos conocidos o populares en otras (Zabalbeascoa, 2001: 259). En este caso se introducirá un ejemplo en el que los Monty Python hacen gala de la autoburla, mencionando la hora del té, un elemento cultural muy presente entre los británicos, como medida horaria válida, puesto que tradicionalmente el *afternoon tea* se toma a las cinco de la tarde. Como consecuencia de

la opción propuesta para la traducción, el objeto del chiste pasa de formar parte de la cultura propia a ridiculizar a un tercero. Se trata, siguiendo la taxonomía propuesta por Martí Ferriol (2006) de un caso de traducción literal.

TO (1979) CT_00:06:27_00:06_48	TM (1985)
(OFF) (JUDEA A.D. 33) (SATURDAY AFTERNOON) (ABOUT TEA TIME)	(OFF): Judea. Año 33 después de Cristo. Sábado por la tarde. Más o menos a la hora del té. (MÚSICA)

Tabla 4: *About tea time*

4.1.3 Chiste lingüístico-formal

La vida de Brian se apoya en numerosas ocasiones en los juegos de palabras, así como en los errores lingüísticos y en la polisemia para crear diversas situaciones cómicas que a menudo presentan retos de traducción. Centrándonos en el juego de palabras como figura literaria, se basa en la singularidad semiótica que ciertos componentes léxicos adquieren en un texto determinado, en función de sus características fonéticas y gráficas, así como de sus significados (Rodríguez Espinosa, 2001: 111). Como se podrá observar a continuación, las estrategias para plasmar este tipo de chistes se acercan más a los métodos interpretativo-comunicativos ya que el traductor tiende a buscar soluciones más creativas y funcionales que en los chistes internacionales y nacionales que se han observado. A modo de recopilación se ilustrará el número de aparición y porcentaje de cada tipo de chiste analizado:

	Nº de apariciones	Porcentaje
Chiste internacional	25	59 %
Chiste nacional	2	5 %
Chiste lingüístico-formal	15	36 %
Chistes totales	42	

Tabla 5: Porcentaje de aparición de cada tipo de chiste lingüístico

Three wise men

TO (1979) CT_00:01:28_00:01:42	TM (1985)
MOTHER: Uhooh! Who are you?	MANDY: ¿Quiénes sois?
GASPART: We are three wise men.	REY MAGO 1: Somos tres reyes magos.
MOTHER: What?	MANDY: ¿Qué?
MELCHIOR: We are three wise men.	REY MAGO 2: Que somos tres reyes magos.
MOTHER: Well, what are you doing creeping under a couch at two o'clock in the morning?	MANDY: ¿Y os metéis en un establo a las dos de la mañana?
That doesn't sound very wise to me.	¡Pues vaya una mierda de magia!

Tabla 6: Chiste lingüístico-formal con *wise*

El primer extracto de este tipo se basa en el juego de palabras en la voz inglesa *wise* con su significado habitual «sabio» y el significado dependiente del contexto en *three wise men*. En la traducción se ha optado por el equivalente acuñado de los *reyes magos*, para más adelante llevar a cabo una modulación y mantener el juego de palabras. Por otra parte, en la VD se añade un elemento más vulgar que el que contenía la VO. Esta referencia presenta, curiosamente, una fuerza aún mayor y resulta más cercana en la LM que en la LO.

Habla gangosa

TO (1979) CT_00:38:50_00:38:57	TM (1985)
PONTIUS PILATE: What is all this insolence?	PILATO: ¿Qué insolencia es esta?
You will find yourself in gladiator school vevy quickly, with votten behaviouv like that.	Acabagás en la escuela de gladiadoges como no mejoges... tu compojtamiento.

Tabla 7: Habla gangosa de Poncio Pilato

Uno de los personajes secundarios del largometraje, Poncio Pilato, sufre un problema de articulación que genera confusiones y provoca la risa de sus subordinados. La solución a la que se recurre en castellano es alterar la producción de la *r*, del mismo modo que ocurre en inglés. En cualquier caso este reto recae principalmente en el actor de doblaje encargado de darle voz. Sin embargo, para llegar a esta última interpretación es necesario que el traductor se lo especifique de algún modo en la versión ajustada para el doblaje, como sucede aquí.

Del sarcasmo al juego de palabras

TO (1979) CT_01:18:14_01:18:26	TM (1985)
FAT CENTURION: Get a move on, there!	PARVUS: ¡Tú cállate!
WISEGUY: Or what?	SR CACHETE: ¿O si no?
FAT CENTURION: Or you'll be in trouble!	PARVUS: ¡Si no, te la cargas!
WISEGUY: Oh, dear. You mean I won't have to give up being crucified in the afternoons?	SR CACHETE: ¡Anda éste! ¿Le parece poco lo que cargo? ¿Quién está llevando la cruz, mi tía Jacinta?
FAT CENTURION: Shut up!	PARVUS: ¡Cállate!
WISEGUY: That would be a blow, wouldn't it?	SR CACHETE: ¡De modo que me la cargo, eh!
I wouldn't have nothing to do!	¡Necesitas unas gafas!

Tabla 8: Del sarcasmo al juego de palabras

Se decidió seleccionar este segmento con el fin de ilustrar un caso particular en el que los comentarios sarcásticos del original se trasladan a la VD mediante un juego de palabras que *a priori* no existía en la VO. Se trata, por lo tanto, de un ejemplo de creación discursiva (Martí Ferriol, 2006) donde se introduce un juego de palabras con *cargársela*, en el sentido de fastidiarla o meterse en problemas, y por otra parte cargar la cruz. Más adelante, la diferencia entre ambas versiones se evidencia todavía más puesto que *I wouldn't have nothing! to do* pasa a ser *¡Necesitas unas gafas!*

Por último, cabe destacar el efecto humorístico de la ocasional falta de comprensión de la madre de Brian, que a menudo confunde unas palabras con otras o directamente no las entiende e incluso suele interpretar mucho de lo que le dicen con connotaciones sexuales. No obstante, este caso no requiere giros especiales en su traducción puesto que estas situaciones se plasman siguiendo estrategias que se acercan más a la literalidad. El chiste en concreto, a pesar de que se basa en cuestiones de índole lingüística, no es exclusivo de la lengua inglesa. Este no es el único ejemplo de malentendido lingüístico, también incluiríamos en esta categoría las confusiones con los grupos con denominaciones similares al Frente Popular de Judea, entre otros.

4.2 La traducción de los nombres propios

Se presentarán a continuación algunas de las nociones básicas en la traducción de nombres propios, que entendemos se pueden extrapolar a la TAV. En lo que se refiere a la forma de abordar la traducción de nombres propios, la principal característica es el empleo de procedimientos como la transcripción y la naturalización. Sin embargo, hay que destacar el hecho de que el propio sistema fonológico de una lengua provocará cambios en la pronunciación de un determinado término que inevitablemente se

trasladarán al plano ortográfico (Ballard, 1993, citado en Ortega Herráez, 2002: 24). Lo que parece estar claro es que salvo en determinadas ocasiones (p.e. traducción literaria), los nombres propios no se adaptan en traducción, y es más, cada lengua presenta sus propias particularidades al respecto (p.e. el español tienden a traducir más los nombres de personas que el inglés) (Ortega Herráez, 2002: 24).

Por lo que respecta a la TAV en general y a esta película en particular, a menudo se hace evidente la necesidad de traducir los nombres con una carga semántica relevante. Rodríguez Espinosa (2001: 104-106) analiza la traducción de los nombres propios de *La vida de Brian* en su capítulo «Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural», el cual tomaremos como referencia. Uno de los gags más presentes a lo largo del largometraje es el juego de palabras con los nombres propios. En líneas generales, el parámetro principal que se ha seguido en la VD para la traducción de los nombres propios de persona partía de distinguir los que cuentan con carga semántica de los que no, optando por estrategias a menudo más cercanas al método interpretativo-comunicativo cuanto mayor fuera su carga semántica en la VO.

TO (1979)	TM (1985)
Bignose	Narizotas
Mr. Cheeky	Sr. Cheeky ⁴
Naughtius Maximus	Traviesus Máximus
Frank Goliath, the Macedonian Baby-crusher	Mascanenes de Macedonia
Boris Mineburn	Mixo, el triturador
Brian that is called Brian	Brian al que llaman Brian
Sillius Soddus	Cuasi Meo
Biggus Dickus	Pijus Magníficus
Incontinentia Buttocks	Incontinencia Suma
Samson the Sagutese Strangler	Sansón el asesino saduceo
Silas the Syrian Assassin	Silas de Siria, el sagaz

Tabla 9: Relación de los nombres con carga semántica

Una posible categorización de los nombres distinguiría aquellos que evocan la morfología latina. Aquí se incluirían, partiendo de la VO, Naughtius Maximus, Sillius Soddus, Biggus Dickus e Incontinentia Buttocks, por su orden de aparición. En estos casos, excluyendo a Sillius Soddus, la VD mantiene la morfología mencionada y la adapta al español. En la traducción de «Biggus Dickus» como «Pijus Magníficus», Rodríguez Espinosa (2001: 105) destaca la latinización de la voz de origen vulgar

⁴ Este es el nombre del personaje según la ficha del reparto publicada en Eldoblaje.com, sin embargo Serrano Fernández (2003) recoge el nombre como «Sr. Cachete». Sea como fuere, el nombre del personaje ni siquiera se menciona y se trata de un papel secundario.

«pijo», mientras que la cualidad del calificativo se incrementa (de grande a magnífico). En esa línea, el autor continúa aclarando el proceso de naturalización en la VD de «Incontinencia Suma». El ejemplo más curioso es el de «Sillius Soddus», traducido por «Cuasi Meo», que se corresponde con una creación discursiva en la que prima el elemento cómico añadido por encima de la literalidad.

El segundo grupo recogería los nombres de los gladiadores: «Frank Goliath, the Macedonian Baby-Crusher» y «Boris Mineburn», donde se incluyen sus apodos de combate. Continuando con las consideraciones de Rodríguez Espinosa, se aprecia una reducción en la extensión del nombre del «Mascanenes de Macedonia» (2001: 105) y a su vez cierta creación discursiva tanto en este como en el caso de «Mixor, el Triturador», donde todavía se hace más evidente.

Una última categoría iría dirigida a los prisioneros condenados «Samson the Sagutese Strangler» y «Silas the Syrian Assassin». Aquí encontramos un ejemplo de aliteración, de nuevo con fines humorísticos que se agudizan si tenemos en cuenta que el personaje que los nombra cecea. Dado que el humor es una prioridad en esta escena, el traductor ha optado por mantener la figura retórica:

TO (1979) CT_01:13:31_01:13:39	TM (1985)
BIGGUS DICKUS: We have Thamson the Thagutese Thtrangler, Thilas the Athyrian Athassin, several subversive scribes from Theatharea...	PIJUS MAGNÍFICUS: Tenemos a Zanzón, el acecino zaduceo... Cilas de Cidia, alias el zagaz... cecenta y ceiz cediciozoz de Cezadea...

Tabla 10: Aliteración y ceceo

Por otro lado, a lo largo de *La vida de Brian* se citan varios topónimos, en particular ciudades relevantes para el Imperio Romano o bien que de alguna manera forman parte de la tradición judeocristiana. Se trata, en este caso, de lo que el *Diccionario Panhispánico de dudas* define como topónimos con forma tradicional plenamente vigente en español (2005). Debido a que estos topónimos no tienen una carga semántica demasiado importante para la trama ni son excesivamente complejas desde un punto de vista traductológico, tan solo se mencionarán⁵:

TO (1979)	TM (1985)
the East	Oriente
Judea	Judea

⁵ Además de los mencionados, que son reales o al menos plausibles, sí que aparecen algunos ejemplos de topónimos inventados con carga semántica traducibles: Nose City se convierte Napia City.

Gath	Gath ⁶
Rome	Roma
The Colosseum	El Coliseo
Jerusalem	Jerusalén
Caesar Square	Plaza del César
Fish Street	Calle del Pez
Babylon	Babilonia

Tabla 11: Topónimos

4.3 Elementos culturales

Juan Pedro Rica Peromingo (2016: 33) considera las referencias culturales como una de las prioridades y restricciones en el ámbito lingüístico de la TAV, junto con las referencias históricas, la intertextualidad, las unidades fraseológicas, las interjecciones, las onomatopeyas, las rimas, los nombres propios (de lugar, de persona, de edificios), los calcos, las normas ortotipográficas y los procesos de familiarización, extranjerización y naturalización; algunas de las cuales se analizan en profundidad en este TFG. Aquí ilustraremos los elementos culturales que aparecen en la película con tres ejemplos: las referencias a los judíos y las aportaciones de los romanos, que tanto la VO como la VD presuponen que el espectador es capaz de reconocer; y un último elemento específico de la cultura origen, las alusiones a los galeses.

El caso de las referencias a los judíos resulta interesante ya que en ambas versiones aparecen multitud de apelativos dedicados a los seguidores de esta religión, que pueden resultar más o menos ofensivos y transparentes en cuanto a su significado. En particular destaca la escena en la que Brian descubre que es romano por parte de padre, el protagonista reniega de ello y se reivindica a sí mismo del siguiente modo: *I'm a kike, a jid, a heebe, a hooknose! I'm kosher, mum! I'm a red-sea pedestrian and proud of it!* Lo cual se tradujo al castellano por: *¡Soy un kiki, un jidi, un hebe, un narizotas! Un Kosher, mamá, un peatón del mar Rojo, ¡y a mucha honra!* La traducción se acerca más a la literalidad y aboga, como ocurre en el original, por la comprensión del conjunto más allá de los calificativos concretos.

Las referencias a las aportaciones de la civilización de los romanos se repiten varias veces, siendo su ejemplo más notorio cuando los miembros del Frente Popular de Judea se preguntan qué es lo que este pueblo ha hecho por ellos. Como ocurría en el ejemplo anterior, se trata de un elemento cultural compartido por los países europeos y conocido

⁶ En diversas fuentes este topónimo aparece en español como Gat, el lugar de origen de Goliat.

tanto en Reino Unido como en España, por lo que no existe ninguna necesidad de adaptación o reformulación del original, se ha resuelto mediante una traducción que se acerca a la literalidad:

TO (1979) CT_00:28:06_00:28:16	TM (1985)
REG: All right, but apart from the sanitation, the medicine, education, wine, public order, irrigation, roads, the fresh-water system and public health...	REG: Bueno, pero aparte del alcantarillado, la sanidad... la enseñanza, el vino, el orden público, la irrigación, las carreteras y los baños públicos...
...what have the Romans ever done for us?	¿...qué han hecho los romanos por nosotros?

Tabla 12: Aportaciones de los romanos

Por último, cabe citar una referencia particular de la cultura de origen en la que se utiliza la procedencia galesa como una característica peyorativa. En un momento puntual, la madre de Brian se refiere al interés romántico de este, Judith, como *that Welsh tart*. En la VD se tradujo como *ese zorrón*, por lo que la estrategia empleada, siguiendo la taxonomía de Martí Ferriol (2006), corresponde con la adaptación, en este caso desde un elemento cultural hasta ninguno, un insulto genérico y sin matices culturales.

4.4 Traducción de las palabras tabú

Cada idioma cuenta con un sistema diferente de expresiones malsonantes en cuanto a sus referencias o bien los grados de «gravedad» de las mismas, incluso puede existir disparidad entre las variaciones geográficas de una misma lengua. Como apunta Fuentes Luque:

Los distintos idiomas articulan sus expresiones de lenguaje tabú en torno a sistemas de referencia diferentes. Así, en alemán estas expresiones se circunscriben casi exclusivamente a códigos de índole escatológica, en inglés sucede algo parecido, además de utilizar distintas derivaciones de contenido sexual sobre el grupo semántico y lexemático “*fuck*”. El español, por el contrario, utiliza sistemas de referencias pertenecientes a las esferas de la religión, la familia y el sexo (2000: 56-57).

En este apartado se expondrá de manera esquemática el tratamiento de las palabras tabú del original en su traducción. Llegados a este punto cabe recordar que, como bien explica Serrano Fernández (2003), los traductores para el medio audiovisual de la época del estreno de la VO de *La vida de Brian* (1979) se encontraban en una tesitura compleja: a pesar de no seguir vigente la censura del franquismo, ellos mismos se venían aplicando una autocensura fruto de tantos años de este tipo de práctica. Esta es la razón por la que las versiones traducidas de 1980 y 1985 son tan dispares en este

sentido. La VD que se ha tomado para el presente trabajo resulta especialmente interesante porque refleja un momento de liberación cultural, que en este doblaje se puede comprobar con un descenso en los eufemismos bastante notable si se compara con la versión anterior.

Aquí se mencionarán las palabrotas más frecuentes en el original, a saber: *fuck*, la palabra tabú más común en la lengua inglesa y sus derivados (*fucking*, *fuck off*), que en conjunto aparecen hasta en 7 ocasiones; *bloody*, con 18 apariciones; *bastard(s)* con 14 y *damned* con 5. Con el fin de aportar una visión general de la traducción para la VD se recogerán las diversas propuestas para el mencionado *fuck* y sus derivados:

CT:	TO (1979)	TM (1985)	Comentarios
00:08:44-00:08:47	BIGNOSE: One more time, mate, I'll take you to fucking cleaners!	NARIZOTAS: Una palabra más, ¡y me lío a leches , eh!	Modulación: eufemismo.
00:21:35-00:21:40	REG: the only people we hate more than the Romans, are the fucking Judean People's Front.	REG: A los únicos que odiamos más que al pueblo romano es a los cabrones del Frente del Pueblo Judaico...	Equivalente acuñado. Se mantiene el registro vulgar.
01:06:56-01:06:59	CENTURION: You're fucking nits , me old beauty!	CENTURIÓN: ¡Te pillamos, cabrón malparido! 	Se mantiene el tono vulgar.
00:20:52-00:20:53	REG: Fuck off! 	REG: ¡Vete a la mierda! 	Equivalente acuñado. Se mantiene el tono vulgar.
00:59:20-00:59:22	BRIAN: Now, fuck off! 	BRIAN: ¡Y ahora a hacer puñetas! 	Modulación: eufemismo.
00:59:30-00:49:32	MAN IN CROWD: How shall we fuck off , oh Lord?	HOMBRE A: ¿Cómo se hacen las puñetas , señor?	Este segmento hace referencia directa al anterior. Uno de los seguidores de Brian le hace esta pregunta después de que este les mande, efectivamente, a hacer puñetas.
-	 Fucker off! 	Sin equivalencia en la VD.	Omisión.

Tabla 13: Traducción del *fuck* y sus derivados

Volviendo al concepto de oralidad prefabricada, se hace aparente que el uso de este tipo de lenguaje aumenta en gran medida la impresión de oralidad del texto, no obstante, esta no es la única manera en la que se hace visible, los Monty Python recurren a otras marcas como *innit* o *fair enough* e interjecciones, que se reflejan a su vez con marcas de oralidad similares en castellano como pueden ser *¿no?*, *¡ah, sí!*, entre otros.

4.5 Traducción de canciones

Chaume (2012) recoge la traducción de las canciones en la dimensión acústica de la TAV. Por otra parte, Ávila considera como doblaje de una canción:

aquel en el cual se requiere por parte del actor o actriz de doblaje el seguimiento de un acompañamiento musical incluido en la banda de sonido original de la obra audiovisual, con partitura concreta y play-back. Se excluyen por tanto, temas musicales cantados, individualmente o en grupo, sin música en la banda sonora, como “Cumpleaños feliz” o “Porque es un muchacho excelente” (1997: 108-109).

Siguiendo este punto de vista, en el largometraje analizado no aparece ninguna canción doblada⁷, es más, en la versión para DVD con la que se ha trabajado para el presente TFG ni siquiera aparecen subtítulos automáticos ya sea en la canción que acompaña a los créditos iniciales y que relata acontecimientos insulsos de la vida de Brian o bien en la canción positiva por antonomasia: *Always look on the bright side of life*. Una vez aclarada la cuestión de si se doblaron las canciones o no, la introducción a esta última sí que se traduce mientras que el crucificado tararea el principio de la misma. La rima de los primeros versos del original se ha tomado como una prioridad en su vuelco para la VD y esta es precisamente la razón por la que ha primado la estrategia de la creación discursiva.

TO (1979) CT_01:25:55...	TM (1985)
Some things in life are bad they can really make you mad,	La vida es tan mala a veces... te enfermas y te enfureces.
other things just make you swear and curse.	Otras cosas a veces ya son otras nueces.
When you're chewing on life's gristle, don't grumble, give a whistle!	¡Cuando en la vida te crees que enloqueces, no protestes! ¡Ve a por peces!
And this'll help things turn out for the best:	¡Y ya verás que no hay que perder el compás! ¡Eyyy!
And... always look on the bright side of life, always look on the light side of life...	(Canción en inglés y sin subtítulos)

Tabla 14: Introducción a la canción *Always look on the bright side of life*

⁷ Por otra parte, es relevante añadir que los miembros del Frente Popular de Judea le cantan a Brian el “Porque es un muchacho excelente” cuando está en la cruz. Como hemos visto, Ávila (1997) no considera esto como doblaje de canciones.

5. Ficción sonora de *La vida de Brian*

A continuación se introducirán algunos apuntes sobre la adaptación para la ficción sonora de *La vida de Brian* que llevó a cabo RNE en 2012 y que se emitió el 2 de febrero de ese mismo año y donde dieciséis actores, encabezados por Pepe Viyuela y Álex Angulo, dieron vida una vez más a la comedia. Asimismo, la obra se grabó en directo ante un público en La Casa Encendida de Madrid. Aquí se aportarán algunas reflexiones teóricas sobre la mencionada adaptación y sus implicaciones.

A modo de introducción al género que se va a tratar, Esslin (1987: 30) incluye el radioteatro entre los espectáculos dramáticos que recoge en su libro *The Field of Drama*, junto con el teatro convencional, el cine y la televisión. Sin embargo, matiza que la diferencia principal entre este y los demás espectáculos reside, como cabría esperar, en la dimensión visual. Con todo, continúa argumentando que esta dimensión sí que está presente en este género, ya que el radioteatro o la ficción sonora sugiere imágenes visuales mediante la actuación en el espacio temporal y acústico.

Por otro lado, consideramos necesario mencionar ciertas nociones teóricas sobre la adaptación y el guion. El punto de partida es que, aparentemente, para la producción de esta obra no se llevó a cabo una nueva traducción⁸, sino que Alfonso Latorre, guionista de *En la nube* y *Carne cruda*, entre otros programas radiofónicos, fue el encargado de adaptar el guion de *La Vida de Brian* para la ficción sonora (Latorre, 2012).

En este punto se introducirán algunas distinciones con el fin de definir el tipo de traducción en este contexto. Hurtado cita la diferenciación propuesta por Jakobson (1959): la traducción intralingüística, la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica. La autora propone una visión actual de la cuestión, en la que la traducción se relaciona con otras prácticas discursivas en las que se efectúa un proceso de transformación a partir de un texto original, a saber: las transposiciones escénicas, los resúmenes, las adaptaciones de obras literarias (e incluso de noticias del periódico) al cine, al cómic, al musical, a videojuegos, a dibujos animados, etc. (Hurtado: 2016, 26-27). Aquí suscribimos la siguiente noción de adaptación:

⁸ Entendemos que, si bien es más que probable que el guionista consultara la VO de la película, el producto final de la ficción sonora cuenta con muchas referencias típicas de la VD analizada en el presente trabajo, de modo que se deja entrever que esta última fue la fuente primaria de la adaptación.

Parece claro que, mientras que la definición de traducción, bien como proceso o como producto, implica el traslado o transvase entre dos lenguas (de la LO a la LM), la definición de adaptación implica el transvase entre géneros, medios, espacios o tiempos diferentes dentro de una misma lengua (LM o LO) (Merino, 2001: 234).

Otros autores como Comparato se aproximan al tema en otros términos, sin embargo la esencia es la misma: «Una adaptación es una transcripción de lenguaje: cambiamos el soporte lingüístico usado para contar una historia. Esto equivale al acto de *transustanciar*, o sea de transformar la sustancia, ya que *una obra es la expresión de un lenguaje*» (1998: 184).

Como ocurriría también en otras combinaciones como es el caso desde una novela o una obra de teatro a una película, uno de los retos principales para la adaptación a las ondas reside en las restricciones del medio. La música se convierte en un elemento ya no importante sino prácticamente vital en la adaptación, ya que ambienta e introduce las escenas, sitúa al oyente en la acción y efectúa cambios el «escenario». *La vida de Brian* no es una excepción y gracias a la ambientación musical y el ruido de fondo, el oyente se sitúa en el circo donde se va a disputar un combate de gladiadores, en el mercado...:

Una de las características principales de la ficción sonora es la complejidad de su narrativa en comparación con la de otros formatos radiofónicos. Se trabaja con todos los elementos del lenguaje sonoro de una manera muy profunda, con el objetivo de crear espacios en los que unos personajes transitan y desarrollan una historia. Al hablar de ficción sonora no nos referimos a las lecturas teatrales o literarias con un acompañamiento musical o algún ambiente que vista a la voz, sino de un trabajo complejo de recreación de espacios utilizando solo el sonido (Aguilera & Arquero, 2017: 119)

Una de las premisas que creemos que posibilitó el éxito de la versión radiofónica reside en la importancia del humor basado en los diálogos y los chistes en los que el medio lingüístico es protagonista, como ya se ha ilustrado en el análisis de la VD. Por otra parte, los propios autores de la película reconocían que la producción del largometraje se llevó a cabo con un presupuesto muy ajustado por lo que los efectos especiales u otros artificios visuales no destacan especialmente y su omisión necesaria en la ficción sonora no resulta tan relevante para la trama o la calidad del producto.

El análisis que se presentará a continuación tiene por objetivo mostrar cómo se han plasmado algunos de los chistes descritos en el apartado del análisis comparativo, así como las referencias culturales y, a fin de cuentas, las diferencias entre ambas

versiones. Al mismo tiempo será relevante comprobar hasta qué punto se mantienen o alteran las escenas en ambos medios: «Los guiones (de ficción sonora de RNE) son fieles a la esencia de la obra adaptada, aunque no a su estructura ni al número de personajes» (Aguilera & Arquero, 2017: 119). En algunos casos, como ya se ha introducido, los chistes o incluso los gags, de más duración, reproducen la VD de una manera muy fiel, casi literal.

5.1 Elementos novedosos en la adaptación radiofónica

La estructura de *La vida de Brian* dista de la versión cinematográfica en varios puntos. La ficción sonora, en oposición a la escena de la «Natividad» en la película, se introduce con una prolepsis al momento en el que Brian ya está crucificado, es el punto de partida de la adaptación a las ondas. Brian le empieza a contar a otro condenado a la cruz la historia de su vida para que el calvario se les pase más rápido. A lo largo de toda la obra se recurre varias veces a esta estrategia, a modo de inciso entre las escenas que se desarrollan siguiendo el orden de la película.

En lo que respecta a las adiciones, precisamente después de la primera escena recién mencionada, se introduce un diálogo entre dos pastores que conversan sobre su veneración a las ovejas, para más adelante encontrarse con los Reyes Magos que van buscando Belén. Por otro lado y en esta misma escena, se aprecia cómo el guion busca la coherencia con el resto de la obra y añade chistes como la pregunta que le hace uno de los pastores al otro: «¿es ya d. C.?», se trata, volviendo a la taxonomía de Martí Ferriol, de un ejemplo de creación discursiva (2006).

Por lo que respecta a las escenas eliminadas, la interacción entre el expleproso y Brian y su madre se omite, así como la aparición de los marcianos de la película. Asimismo, el orden de los sucesos se altera en algunos puntos, lo cual no afecta en exceso al desarrollo de la acción.

5.2 Elementos comunes entre la VD y la adaptación

La amplia mayoría de los gags de la película se reproducen fielmente en la adaptación. Aquí nos encontramos con un ejemplo en el que ambas versiones comparten forma y contenido, ya que no solo se mantiene el orden de la enumeración de las aportaciones de los romanos, sino que también aparece el juego de palabras con la similitud entre las palabras *paz* y *pez*:

VO (1979) CT_00:28:06_00:28:21	VD (1985)	Ficción sonora (2012) CT_00:28:23_00:28:37
REG: All right, but apart from the sanitation, the medicine, education, wine, public order, irrigation, roads, the fresh-water system and public health... What have the Romans ever done for us?	REG: Bueno, pero aparte del alcantarillado, la sanidad... la enseñanza, el vino, el orden público, la irrigación, las carreteras y los baños públicos... ¿qué han hecho los romanos por nosotros?	REG: Está bien, está bien, pero además del alcantarillado, la sanidad, la enseñanza, el vino, el orden público, el regadío, las carreteras, la red de saneamiento y la salud pública... ¿qué han hecho los romanos por nosotros?
REVOLUTIONARY I: Brought peace?	FRANCIS: ¡Nos han dado la paz!	FRANCIS: Trajeron la paz.
REG: Oh, peace! Shut up!	REG: ¡La paz! ¡Que te folle un pez!	REG: ¿La paz? ¡Anda y que te folle un pez!

Tabla 15: Ejemplo de similitudes entre la VD y la versión radiofónica

A modo ilustrativo se mencionará otro chiste, en este caso relacionado con el apartado de la traducción de los nombres propios. En esta escena interviene, Pijus Magníficus, presentado en el apartado del análisis y que como su amigo Poncio Pilato sufre de un problema de dicción. El personaje cecea y es su labor nombrar a los condenados a la cruz, de modo que la situación da pie a un chiste lingüístico-formal, puesto que los nombres concretos que debe mencionar forman una aliteración con el sonido *s*, o mejor dicho *c*, en su caso. Según la taxonomía propuesta por Martí Ferriol (2006), se trata de un equivalente acuñado donde se plasma el ceceo en la LM.

VO (1979) CT_01:13:29_01:13:39	VD (1985)	Ficción sonora (2012) CT_01:04:10_01:04:31
BIGGUS DICKUS: Citizens! We have Thamson the Thagutese Thtrangler, Thilas the Athyrian Athassin, several subversive scribes from Theatharea...	PIJUS: Ciudadanos... Tenemos a Zanzón, el acecino zaduceo... Cilas de Cidia, alias el zagaz... cecenta y ceiz cediciozoz de Cezadea...	PIJUS: Ciudadanos, tenemos a Zanzón, el acecino zaduceo... (RISAS) A Cilaz, el acecino acidio y a varios escribaz cediciozoz de Cezadea...
(LAUGHTER)	(RISAS DE LA GENTE)	(RISAS DE LA GENTE)

Tabla 16: Ceceo en el conjunto de las versiones analizadas

El caso de los referentes culturales, siguiendo la tónica general que se está describiendo para la versión adaptada, no es una excepción y se mantiene un gran número de ellos. Recordamos que la gran mayoría de estos referentes pertenecen a la cultura judeocristiana y no tanto a las de la LO o la LM en particular. Por otra parte, las referencias a los galeses se omiten.

Por último se llegó a la conclusión de que el lenguaje soez no se suaviza en ningún caso en la adaptación a las ondas. De hecho, se aprecia un esfuerzo consciente por reforzar la oralidad en el texto adaptado para la ficción sonora, siendo más relevantes los acentos de los personajes o las voces coloquiales.

6. Conclusiones

El presente Trabajo de Fin de Grado se propuso como objetivo reflexionar sobre los diferentes retos de traducción que podía presentar un producto audiovisual de las características de *La vida de Brian*, y de este modo aplicar diversos fundamentos teóricos y taxonómicos presentes en la literatura sobre la TAV.

El resultado del análisis refleja que, en líneas generales, la traducción para el doblaje de *La vida de Brian* (1985) busca mantener el efecto cómico y está enfocada en conservar la función del original. Independientemente del método de traducción escogido para cada caso concreto, que podía variar desde una estrategia más literal hasta otra más «interpretativa-comunicativa» (Martí Ferriol, 2006) como se ha ilustrado por medio de tablas bitextuales representativas del corpus generado, el esquema general que se ha seguido en la VD coincide con la estrategia a la que Delabastita (1993) se refiere como PUN > PUN, ya se tratara del mismo juego de palabras o chiste en la lengua meta o se reemplazara por otro.

En lo que atañe a una de las prioridades de la TAV, los referentes culturales y su traducción, se concluye que, precisamente por tratarse en la mayoría de los casos de referencias a una cultura en cierto modo compartida por los espectadores tanto de la VO como de la VD, no se ha recurrido a técnicas de familiarización ni extranjerización. Por lo que respecta a la traducción de las palabras tabú, la VD del largometraje ilustra un momento especialmente interesante en la historia del doblaje en España: el fin de la censura, donde se empiezan a mantener las voces vulgares mientras se aprecian aún ciertos eufemismos. En último lugar y por lo que se refiere a la traducción de las canciones del filme, anotamos que su significado no se ha plasmado de ninguna manera en la VD, independientemente de cuál fuera la razón.

Por último, los apuntes teóricos reflejados en el trabajo en cuanto a la adaptación para radioteatro de *La vida de Brian* han arrojado algo de luz sobre la cuestión del cambio de medio en el contexto de la traducción audiovisual (en este último género tal vez no tan visual). Por otra parte, se ha comprobado que la adaptación para las ondas bebe en gran medida de la VD, mientras que en ciertos momentos se puede comprobar que también se ha llevado a cabo un ejercicio de retrospectiva al TO e incluso se introducen elementos y diálogos novedosos.

7. Bibliografía

Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: Palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

Duro, M. (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.

Aguilera, M. E I. Arquero Blanco. (2017). «La ficción sonora y la realización en directo: El reto de RNE». *Área Abierta. Revista De Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 17(1) Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/54404> [última consulta: 6 de junio de 2017].

Ávila, A. (1997). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.

Baños Piñero, R. (2009). «Estudio descriptivo-contrastivo del discurso oral prefabricado en un corpus audiovisual comparable en español: Oralidad prefabricada de producción propia y de producción ajena». En P. Cantos Gómez y A. . Sánchez Pérez (eds.), *A survey of corpus-based research.*) Murcia: Asociación Española de Lingüística del Corpus, pp. 399-413. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4805611&orden=1&info=link> [última consulta: 6 de junio de 2017].

Comparato, D. (1988). *El guión. Arte y Técnica De Escribir Para Cine y Televisión*. Madrid: IORTV.

Chaume, F. (2001). «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», en R. Agost y F. Chaume (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 77-88.

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.

Delabastita, D. (1993). *There's a double tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi.

- Eldoblaje.com. *La vida de Brian*. <<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=338>> [última consulta: 1 de mayo de 2017].
- Fuentes Luque, A. (2000). *La recepción del humor audiovisual traducido: Estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película "Duck Soup", de los hermanos Marx*. Tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada.
- Hurtado Albir, A. (2016, 2001¹). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Jones, T. (Director) (2014). *La vida de Brian*. Monty Python. [Video/DVD] Feel Films. Distribuido por Research Entertainment [Año de producción 1979].
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tesis Doctoral, Universitat Jaume I. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=6925&orden=0&info=link> [última consulta: 6 de junio de 2017].
- Merino Álvarez, R. (2001). «Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos», en R. AGOST y F. CHAUME (eds.) (2001): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Publicaciones Universitat Jaume I. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10810/15988> [última consulta: 6 de junio de 2017].
- Ortega Herráez, J. M. (2002). «La traducción de referencias culturales de carácter institucional y político a través de un caso práctico». En *Puentes. Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural* (1), pp. 21-32.
- Real Academia Española. (2005). «Tratamiento de los topónimos». En *Diccionario panhispánico de dudas*. Recuperado de <http://www.rae.es/diccionario-panhispanico-de-dudas/que-contiene/tratamiento-de-los-toponimos> [última consulta: 6 de junio de 2017].
- Rica Peromingo, J. P. (2016). *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Rodríguez Espinosa, M. (2001) Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural». En M. Duro (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 103-117.
- Serrano Fernández, L. (2003). *Traducción y censuras de textos cinematográficos inglés-español 1970-1985*. Universidad de León: Departamento de Filología Moderna. Directora: Dra. Rosa Rabadán. [Consultado en el fondo documental del grupo TRALIMA ITZULIK]
- Zabalbeascoa, P. (2001) «La traducción del humor en textos audiovisuales». En M. Duro (ed.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 251-263.