

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
Trabajo de Fin de Grado

La mesa cuadrada o el santo grial  
Comparación de “Monty Python and the Holy  
Grail” (1975) y sus doblajes peninsulares  
(1977, 2006)

Alumno: Peio Gómez Larrambe

Tutor: Daniel Linder Molin

Salamanca, 2019

## Resumen:

En este Trabajo de Fin de Grado se compara *Monty Python and the Holy Grail* (1975) con sus dos doblajes peninsulares, ambos titulados *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1977 y 2006). En él se parte de dos hipótesis: se plantea, por un lado, que la pluralidad semiótica característica del medio audiovisual puede condicionar el trasvase del humor y, por otro lado, que el tratamiento del mito artúrico que la película reescribe puede haberse visto alterado en los doblajes. El marco teórico que fundamenta este análisis desarrolla aspectos de la traducción audiovisual, del doblaje del humor y del mito artúrico. A partir de estas nociones, se comparan cuatro fragmentos de la película. Estos han sido seleccionados porque presentan el característico humor de los Monty Python o porque la leyenda artúrica tiene una presencia importante en ellos y se han dispuesto con arreglo a las hipótesis planteadas. Para comprender las estrategias observadas y los encargos a los que responden, se contextualizan el TO y los TM antes de la comparación. Con este planteamiento se busca comprender a qué función responden las transformaciones observadas.

## Palabras clave:

TAV, doblaje, humor, Monty Python.

## Abstract:

A comparison between *Monty Python and the Holy Grail* (1975) and its two dubbings in Peninsular Spanish, *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1977 and 2006), is drawn in this bachelor's thesis. Two hypotheses will be examined: it will be proposed, firstly, that the semiotic complexity of audiovisual texts may have influenced the translation of humor and, secondly, that the relationship between the film and the Arthurian myth it rewrites may have been modified through dubbing. The proposed analysis is based on a theoretical framework that addresses audiovisual translation, humor-dubbing and Arthurian legend. Considering these notions, four fragments will be compared, which have been selected either because they feature the characteristic humor of the Monty Pythons or because Arthurian legend plays an important role in them. The way in which they have been arranged responds to the hypotheses mentioned above. In order to explain its translation strategies, the ST and TT will be contextualized. A holistic understanding of the observed transformations is expected to be obtained through this approach.

## Key words:

AVT, dubbing, humor, Monty Python.

# Índice

1.	Introducción.....	2
2.	Marco teórico.....	4
2.1.	Características de la TAV y del doblaje.....	4
2.2.	Funcionalismo y humor en el medio audiovisual.....	8
2.3.	Transtextualidad y mito en <i>Monty Python and the Holy Grail</i> .....	12
3.	Contextualización y metodología.....	15
3.1.	Descripción del TO (1975) y los TM (1977 y 2006).....	15
3.2.	Selección de ejemplos, organización tipológica y bases para el análisis.....	17
4.	Análisis comparativo.....	18
4.1.	Caballeros que dicen “ni” (60’40”—61’40”).....	18
4.2.	La vaca (27’03”—27’09”) y el conejo de troya (29’20”—29’34”).....	21
4.3.	Conversación de Arturo y Dennis (10’ 47”–11’ 44”).....	24
4.4.	Interludio narrativo (20’30”—21’ 07”).....	29
5.	Conclusiones.....	35
6.	Bibliografía.....	40
6.1.	Fuentes primarias.....	40
6.2.	Fuentes secundarias.....	40
7.	Anexos.....	43
7.1.	Anexo I: personajes, actores y actores de doblaje.....	43
7.2.	Anexo 2: transcripción de los fragmentos analizados.....	45

# 1. Introducción

El *Oxford English Dictionary* (OED) define el adjetivo ‘pythonesque’ de la siguiente manera: «Relating to, characteristic of, or reminiscent of *Monty Python's Flying Circus*, a popular British television comedy series of the 1970s, noted esp. for its absurd or surreal humour»<sup>1</sup> (OED 2007). Cabe citar esta entrada para introducir dos aspectos relevantes del grupo de humoristas compuesto por Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones y Michael Palin: el estilo incongruente que caracteriza su humor y la gran recepción que tuvieron y siguen teniendo sus producciones.

En este Trabajo de Fin de Grado se compara *Monty Python and the Holy Grail* (1975), la segunda película del grupo, con sus dos doblajes peninsulares, ambos titulados *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1977 y 2006). En él se analizan las estrategias empleadas para traducir el humor, uno de los rasgos principales del filme. Se parte de la premisa de que para analizar un doblaje es pertinente considerar, además de los aspectos lingüísticos del texto, ciertas cuestiones técnicas y culturales. Se plantea, así, la hipótesis de que un análisis contrastivo de *Monty Python and the Holy Grail* que contemple la complejidad técnica y cultural del TO y de los TM puede servir para reflexionar sobre las características del doblaje del humor.

Son dos las razones principales por las que se ha seleccionado esta película para el análisis. En primer lugar, su estudio parece justificado considerando que la traductología apenas le ha prestado atención en España. Esto contrasta con el doblaje de otra película del grupo, *Life of Brian* (1979), que sí ha sido analizado en varios trabajos académicos: véase Smith de la Fuente *et al.* (2007), Gor Ballester (2015) y Hermosillas Ramírez (2017). Es pertinente mencionar que, a pesar de la falta de bibliografía desde el punto de vista de los Estudios de la Traducción, este filme representa un objeto de estudio interesante para la disciplina: no solo se cuenta con dos doblajes, sino que además el segundo tuvo mala recepción dentro de la comunidad fan. Por tanto, compararlos puede servir para reflexionar sobre el canon y la recepción de los doblajes.

---

<sup>1</sup> «Relacionado con, característico de o similar a *Monty Python's Flying Circus*, una popular comedia de televisión británica de los años 70 particularmente célebre por su humor absurdo o surrealista» (traducción propia).

La segunda razón por la que se ha seleccionado la película es que ya nos hemos ocupado de ella en una comunicación presentada en el *V Congreso Internacional de Mitocrítica: Mito y creación audiovisual* celebrado en la Universidad de Alcalá en octubre de 2018. En ella se analizó la relación del filme con la tradición artúrica que reescribe desde el punto de vista de la Teoría de la Literatura. Aquí se reinterpretan las propuestas desarrolladas entonces para considerar el nuevo objeto de estudio: los doblajes. Se parte de la hipótesis de que la relación de los TM con el mito será otra, ya que operan en un contexto cultural diferente. Con el fin de evaluar si esto se cumple y de conseguir una comprensión amplia del objeto de estudio, se incorporan en este trabajo ciertas nociones de la Teoría Literaria aplicadas al mito artúrico.

En resumen, en este trabajo se comparan las estrategias empleadas en los doblajes para traducir el efecto humorístico teniendo en cuenta el papel que desempeña este elemento en la película. Para ello, se han seleccionado cuatro fragmentos representativos del estilo de los Monty Python. Estos incluyen algunas de las escenas más célebres de la película y presentan estrategias humorísticas típicas del grupo, como, por ejemplo, el uso recurrente de situaciones disparatadas y diálogos absurdos, una iconografía de contrastes o la sátira de ciertas instituciones culturales.

La organización de los fragmentos se ha llevado a cabo con arreglo a las hipótesis que se acaban de plantear. De este modo, primero se comparan dos escenas en las que el humor se basa principalmente en elementos lingüísticos; con ello, se busca comprobar hasta qué punto este tipo de chiste está condicionado por la pluralidad semiótica del medio audiovisual. Después, se analizan dos fragmentos en los que la presencia del mito artúrico es notable; mediante su comparación, además de reflexionar sobre el transvase del humor en el doblaje, se tendrá en cuenta el grado de mediación cultural que presentan los TM y si esto altera el tratamiento del mito artúrico.

En las páginas que siguen se empieza por desarrollar un marco teórico en el epígrafe §2. Después, en el §3, se presentan algunos datos generales acerca del TO y los TM y se describe la metodología seguida en la comparación. Esta se lleva a cabo en §4. Por último, se presentan las conclusiones del trabajo en §5, a las que sigue la bibliografía (§6) y los anexos (§7).

## 2. Marco teórico

En este epígrafe, que consta de tres apartados, se desarrollan ciertas nociones que servirán de base para el análisis contrastivo que se propone abajo. En primer lugar, se hace referencia a las características distintivas de la TAV y del doblaje; después, se presentan desde una perspectiva funcionalista algunas reflexiones a propósito de la traducción y del transvase del efecto humorístico; y, por último, se contempla desde el punto de vista de la Teoría Literaria la relación entre *Monty Python and the Holy Grail* y el mito artúrico.

### 2.1. Características de la TAV y del doblaje

En este trabajo se parte de la noción de que los textos audiovisuales (o AV) tienen una serie de características específicas que deben considerarse al describir las estrategias de traducción observadas en ellos. Siguiendo a Chaume (2013), se entiende que la TAV está condicionada por las exigencias de la imagen, ya que el significado de estos textos no depende únicamente del componente verbal. Así, teniendo en cuenta que el sentido de los textos AV nace de la interacción de varios códigos semióticos, estos «must be taken into account when translating and they may even be prioritized above the translation itself» (2013: 291)<sup>2</sup>.

Aquí se desarrollan principalmente dos de los factores que conviene tener en cuenta a la hora de analizar un doblaje: los requisitos de sincronía y las características del encargo. En este apartado se desarrolla el primero y en §2.2. se vuelve sobre el segundo.

Para empezar, cabe señalar que, como Chaume, Gambier (2013: 47) considera que el sentido de los textos AV nace de una serie de códigos que «operate simultaneously in the production of meaning»<sup>3</sup>. Los diálogos, por tanto, representan un eslabón más en la cadena semiótica que configura el significado del texto. Gambier resume en la siguiente tabla «the 14 different semiotic codes that are active to different degrees in the production of meaning»<sup>4</sup> (2013: 48). Nótese que, como se desprende de ella, los textos AV representan un objeto de estudio complejo, lo cual explica por qué «[m]ost of the research in AVT and dubbing has centered on the linguistic code of audiovisual texts: dialogues»<sup>5</sup> (Chaume 2013: 294).

---

<sup>2</sup> «deben tenerse en cuenta a la hora de traducir y es posible que se les llegue a dar prioridad sobre la traducción en sí» (traducción propia).

<sup>3</sup> «operan simultáneamente a la hora de producir el significado» (traducción propia).

<sup>4</sup> «catorce distintos códigos semióticos que intervienen en mayor o menor medida a la hora de generar el significado» (traducción propia).

<sup>5</sup> «la mayor parte de la investigación en el campo de la TAV y el doblaje se ha centrado en el código lingüístico de los textos audiovisuales: los diálogos» (traducción propia).

	Canal auditivo	Canal visual
Elementos verbales (signos)	<i>código lingüístico</i> : diálogos, monólogos, comentarios/voces en <i>off</i> , lectura <i>código paralingüístico</i> : estilo, entonación, acentos <i>código literario y teatral</i> : trama, narración, secuencias, progresión dramática, ritmo, etc.	<i>código gráfico</i> : texto escrito, por ejemplo, en cartas, titulares, menús, nombres de calles, intertítulos, subtítulos, etc.
Elementos no verbales (signos)	<i>código sonoro</i> / efectos de sonido <i>código musical</i> <i>código paralingüístico</i> : calidad de la voz, pausas, silencios, volumen de la voz, sonidos como el llanto, los gritos, la tos, etc.	<i>código iconográfico</i> <i>código fotográfico</i> : iluminación, perspectiva, colores, etc. <i>código escenográfico</i> : signos del entorno visual <i>código fílmico</i> : rodaje, encuadre, cortes/edición, convenciones genéricas, etc. <i>código cinético</i> : gesticulación, maneras, poses, rasgos faciales, miradas, etc. <i>código proxémico</i> : movimientos, uso del espacio, distancia entre los personajes <i>código de vestimenta</i> : incluido el peinado, el maquillaje, etc.

Figura 1: códigos semióticos que interactúan en los textos AV (Gambier 2013: 48 [traducción propia]).

En este trabajo se intentará considerar la relación entre los signos verbales y no verbales del TO y los TM. Se recurrirá para ello a la propuesta de Gambier. Esta presenta el obstáculo de no poder aplicarse de manera exhaustiva debido a las limitaciones formales del trabajo. Tiene, sin embargo, la ventaja de clasificar los diferentes códigos semióticos en cuatro bloques; es decir, en elementos o bien verbales o bien no verbales que se transmiten por el canal auditivo o por el visual. Esta distinción será útil para el análisis contrastivo.

Gambier (cf. 2013: 47-48) añade que entre los códigos pueden darse relaciones de redundancia, complementariedad, contradicción, ayuda, autonomía, distancia o crítica. Esto quiere decir que un signo puede enfatizar, completar, negar o potenciar lo que propone otro; significar por su cuenta; establecer una complicidad humorística con el público; o inducirlo a un posicionamiento crítico. Gambier (cf. *ibíd.*: 48-49) explica también que la función de los elementos verbales en esta constelación puede ser explicativa, performativa, asignativa, demarcadora o selectiva. Es decir, introducen información nueva, interactúan con otros

signos para conseguir un efecto, definen los rasgos lingüísticos de los personajes, organizan la progresión narrativa del texto y orientan la interpretación en un sentido determinado.

Cabe dar ahora una definición del doblaje que tenga en cuenta esta pluralidad semiótica. Fodor (1976: 9) lo describe como un «procedure of cinematography which consists of a separate and new sound recording of the text of a film translated into the language of the country in which is to be shown»<sup>6</sup>. Es decir, frente al subtulado, que añade un código visual, el doblaje sustituye el canal auditivo del TO. Tal operación da lugar a ciertas características que lo distinguen de otros tipos de traducción. Así, por ejemplo, no es posible añadir notas al pie y, cuando los personajes hablan en pantalla, el texto está sujeto a ciertas limitaciones temporales y fonéticas.

Diversos autores han estudiado las implicaciones de este rasgo. En este sentido, Chaume enumera los siguientes indicadores específicos para evaluar la calidad del doblaje:

good lip-syncing; coherence between what is heard and what is seen; fidelity to the source text (overlooked in some over-descriptive academic circles nowadays); the writing of credible and realistic dialogues; good technical quality in the recording and editing processes; and, finally, natural performance of dialogues<sup>7</sup>. (Chaume 2013: 291)

Puede reconocerse en estas ideas la influencia del canónico estudio *Film dubbing* que realizó desde una perspectiva profesional el lingüista István Fodor en el año 1976. Este afirma que

the chief requirements of a satisfactory synchronization involve a faithful rendering of the original dialogue, an approximately perfect unification of the replacing sounds with the visible lip movements, and bringing the style of delivery in the new version into optimal artistic harmony with the style of acting (Fodor 1976: 10)<sup>8</sup>.

Basándose en esto, Fodor propone el término «sincronía» para evaluar la calidad del doblaje. Conviene profundizar en esta noción. Este autor enumera tres tipos de sincronía: la fonética, la de caracterización y la de contenido. Las explica de la siguiente forma (Fodor 1976: 10):

---

<sup>6</sup> «procedimiento cinematográfico que consiste en una grabación de sonido nueva e independiente del texto de una película, que ha sido traducido al idioma del país en el que va a ser proyectada» (traducción propia).

<sup>7</sup> «buen sincronismo labial; coherencia entre lo que se oye y lo que se ve; fidelidad para con el texto origen (ignorada hoy por hoy en algunos círculos académicos en exceso descriptivistas); elaboración de diálogos creíbles y relistas; buena calidad técnica durante la grabación y la edición; y, finalmente, representación natural de los diálogos» (traducción propia).

<sup>8</sup> «los requisitos principales de una sincronía satisfactoria implican reproducir de manera fiel el diálogo original, unificar de forma casi perfecta los sonidos introducidos y los movimientos labiales que se observan, y acercar el estilo de expresión de la versión nueva a una óptima armonía artística con el estilo de la actuación» (traducción propia).

In the case when unity is achieved between the articulatory movements seen and the sound heard, the result is phonetic synchrony [...] A harmony between the sound (timbre, power, tempo, etc.) of the acoustic (dubbing) personifier and the film actor's or actress's exterior, gestures and gait brings about the character synchrony [...] The congruence of the new text version and the plot action of the original motion picture is content synchrony [...]<sup>9</sup>.

Merece subrayar que, desde esta perspectiva, la sincronía fonética y de caracterización no se establecen entre los diálogos o el modo en el que se expresan los actores del TO y del TM, sino entre la interpretación de los actores de doblaje y, respectivamente, el reflejo en pantalla de la fonación y de la actuación de los actores originales (cf. Fodor 1976: 10, 21, 72). Así, una buena sincronía de caracterización exige que los atributos fonéticos del doblaje (el tono, el timbre, la intensidad y el ritmo de quien habla) se correspondan con aquello que revela el componente visual (la apariencia, la pose, los gestos, la forma de moverse) sobre el personaje.

La principal objeción que se puede esgrimir contra esta propuesta es que contempla la sincronía de contenido basándose en la noción de fidelidad. Este trabajo, en cambio, adopta una perspectiva funcionalista. En el siguiente apartado se desarrolla este aspecto. En él se intenta integrar en la teoría del *skopos* las propuestas de Chaume y de Fodor, que tienen la ventaja de explicar y evaluar las transformaciones que se observan en los doblajes.

Es pertinente cerrar este apartado con dos anotaciones. Por un lado, debe señalarse que la comparación propuesta en el cuarto epígrafe, por cuestiones de espacio, se centrará en la sincronía de contenido, tratará accesoriamente la de caracterización y abordará solo de manera puntual la fonética. Por otro lado, cabe mencionar que en el doblaje «el papel del traductor en la mayoría de los casos se limita a la propuesta de un primer borrador escrito de lo que podríamos llamar el guion de la versión doblada», según señala Zabalbeascoa (2001: 252). Por tanto, estos textos representan mensajes colectivos en los que intervienen diferentes personas que se encargan de trasladar el contenido, de ajustarlo para responder a las exigencias de la imagen y de interpretarlo buscando la sincronía de caracterización.

---

<sup>9</sup> «Cuando se unifican los movimientos articulatorios que se ven y los sonidos que se escuchan, el resultado es el sincronismo fonético [...] La armonía entre el sonido (timbre, intensidad, ritmo, etc.) del actor o la actriz (de doblaje) y la apariencia, los gestos y el modo de moverse del actor o la actriz original posibilita el sincronismo de caracterización [...] La congruencia entre la nueva versión del texto y el desarrollo argumental de la película original supone el sincronismo de contenido». (traducción propia).

## 2.2. Funcionalismo y humor en el medio audiovisual

Se ha mencionado que, según Fodor (1976: 10), el doblaje debía perseguir la sincronía de contenido; es decir, «[t]he congruence of the new text version and the plot action of the original». Chaume (2013: 291), por su parte, enumeraba entre sus indicadores una «fidelity to the source text» que, señalaba, se ignora hoy «in some over-descriptive academic circles».

Es preciso detenerse en estas nociones. La perspectiva adoptada en este trabajo parte, como se ha adelantado, de la teoría del *skopos*. Esta escuela entiende que la traducción va más allá del transvase lingüístico y representa, más bien, «a type of activity where communicative verbal and non-verbal signs are transferred from one language-and-culture (or ‘linguaculture’) to another»<sup>10</sup> (Nord 2013: 203). El funcionalismo, pues, entiende que en un proceso como el del doblaje la lengua y la cultura están intrínsecamente ligadas y que los elementos no verbales también se traducen. Esto se debe a que tales operaciones, en tanto que actividades humanas, se desarrollan en un contexto concreto que condiciona su recepción: «considering that situations are embedded in cultures, human actions are determined by culture-specific norms and conventions»<sup>11</sup> (*ibid.*: 203). De este modo, si se tiene en cuenta que las traducciones operan en un contexto cultural diferente al del TO, según esta teoría la función del TM no puede ser la misma que la de aquel.

Nótese que el funcionalismo distingue entre la «función» y la «intención» de un texto. Nord señala (*ibid.*: 204) que la primera «refers to what a text means or is intended (or rather, interpreted as being intended) to mean for a particular receiver in a given moment»<sup>12</sup>; no representa, pues, una cualidad del texto, sino de la recepción. La segunda, en cambio, se refiere a aquello que el emisor del texto persigue en la situación comunicativa.

Esta teoría postula que es el *skopos* (gr. ‘función’) de la traducción lo que determina la estrategia que se sigue al trasladar un texto. Esta premisa lleva a reinterpretar la noción de «fidelidad»: «if the purpose of the translation is the main standard for the translator’s decision, the traditional concept of equivalence loses its status as a constitutive feature of translation»<sup>13</sup> (*ibid.*: 204).

---

<sup>10</sup> «un tipo de actividad en la que los signos verbales y no verbales que comunican se transfieren de una cultura-y-lengua (o *linguaculture*) a otra» (traducción propia).

<sup>11</sup> «teniendo en cuenta que las situaciones se dan dentro de culturas, las acciones humanas están determinadas por normas y pactos culturalmente específicos» (traducción propia).

<sup>12</sup> «hace referencia a lo que un texto significa o quiere (o, más bien, se interpreta que quiere) significar para un destinatario concreto en un momento determinado» (traducción propia).

<sup>13</sup> «si la función de la traducción es el principal factor a la hora de tomar decisiones, el concepto tradicional de la equivalencia pierde su estatus como rasgo constitutivo de la traducción» (traducción propia).

Desde este punto de vista, la traducción optará por una mayor mediación cultural o por reproducir el estilo o la forma del TO dependiendo de las exigencias del encargo. Nótese que los encargos no son exhaustivos siempre y que suele ser necesario deducirlos a partir de la situación comunicativa. Para ello, han de tenerse en cuenta determinadas características del original —convenciones genéricas, estilo, recepción, ideología, etc.— así como de la audiencia meta: conocimientos que se le presuponen, expectativas que se piensa que tiene del texto en cuanto a su estilo, su ideología, etc. (*ibid.*: 202).

Ambas estrategias, la mediación cultural y la correspondencia lineal, son aceptables si responden al criterio de «adecuación» (cf. *ibid.*: 204–205). Este término se emplea en el marco de la teoría del *skopos* cuando los signos del TM responden a la función exigida por el encargo. La adecuación, pues, representa un concepto dinámico opuesto al de la equivalencia, que describe una correspondencia estática en la que TO y TM comparten función comunicativa.

Es pertinente cerrar el bloque mencionando que, a la hora de evaluar las estrategias de traducción, la terminología funcionalista distingue dos tipos de «coherencia». La primera se refiere a la función del TM y la segunda, a la relación que este mantiene con el TO:

If the target text can be interpreted by the target receivers as coherent with their situation and with what they know about the world – in other words, if it ‘functions’ for them – Vermeer speaks of ‘intratextual coherence’ [...] If the relationship between source and target text conforms to the requirements of the translation brief, Vermeer speaks of ‘intertextual coherence’ or ‘fidelity’<sup>14</sup> (Nord 2013: 204–205).

Nótese que, de acuerdo con la propuesta de Vermeer, esta fidelidad está subordinada a la función del texto y al criterio de adecuación.

En lo que queda de apartado se introducen ciertos aspectos a propósito del humor y su traducción. La aproximación adoptada aquí es pragmática: se entiende por humor, siguiendo a Zabalbeascoa (2001: 255) y a Santana (2011: 61), todo elemento comunicativo cuya función sea provocar la risa o la sonrisa. Nótese que el humor, como la traducción, está determinado por las normas, las identidades y las relaciones de poder de la cultura en la que opera.

Para empezar, resulta pertinente evaluar la prioridad que pudo suponer la traducción del humor en *Monty Python and the Holy Grail*. Para ello, cabe sacar a colación la propuesta de

---

<sup>14</sup> «Si la audiencia meta interpreta que el texto meta es coherente con su contexto y con sus conocimientos globales —es decir, si el texto cumple su función para ellos—, Vermeer habla de “coherencia intratextual” [...] Si la relación entre el texto origen y el texto meta es adecuada en relación con las exigencias del encargo de traducción, Vermeer hablar de “coherencia intertextual” o “fidelidad”». (traducción propia).

Zabalbeascoa (cf. 2001: 255-257). Según este autor, el tratamiento del humor depende de la función y las características del TM. Así, propone que la importancia de traducirlo puede ser alta, media, baja o negativa. Entre otros factores que influyen, Zabalbeascoa contempla el género y cita *La vida de Brian* como ejemplo de una comedia cinematográfica en la cual trasladar el efecto humorístico representa una prioridad alta. Según explica, las traducciones de este tipo de texto AV suelen buscar «conseguir un buen nivel de audiencia (o ser rentables de alguna otra forma), ser entretenidas y provocar la risa en los espectadores» (*ibid.*: 258).

Es razonable argumentar que, del mismo modo, la importancia de trasladar el humor en el doblaje de *Monty Python and the Holy Grail* fue alta, máxime en los fragmentos comparados en este trabajo, que se han sido escogidos por el papel que desempeña este elemento en ellos. Esta observación resulta justificada si se tienen en cuenta las convenciones genéricas de la comedia cinematográfica, los rasgos estilísticos de los Monty Python y la función de los TM.

Por ello, resulta pertinente considerar que en estos casos lo que se traduce es precisamente el efecto cómico. Esta propuesta se basa en Santana (2011). Según esta autora, «a la hora de trasladar un elemento humorístico de una lengua y una cultura a otra, lo deseable sería producir en el receptor de la lengua y la cultura meta un efecto humorístico equivalente» (*ibid.*: 61-62). Desde el punto de vista de los Estudios de la Traducción, esto significa que, lejos de adoptar la palabra o la frase, «se tome como unidad mínima el denominado efecto humorístico ya mencionado» (*ibid.*: 70)

Es preciso detenerse en esta propuesta, ya que se distancia de la noción clásica de «unidad de traducción». Este término implica que, debido al hecho de que no suele ser posible procesar un texto en su totalidad y de una vez, resulta útil dividirlo en segmentos para traducirlo. Estos segmentos, como se explica en la *Routledge encyclopedia of translation studies* (Baker ed. 1998 y 2006), tradicionalmente se han contemplado desde un punto de vista estructural; es decir, como unidades morfológicas, léxicas o sintácticas. El funcionalismo, según refiere Ballard, introdujo otra aproximación a este concepto: «to the classical view of the translation unit as an ‘horizontal’ segment, she [Nord] adds the notion of ‘vertical’ unit, which gathers a collection of elements scattered in the text and contributing to its function»<sup>15</sup> (Ballard 2010: 437). Es esta idea, a grandes rasgos, la que puede identificarse en la propuesta de Santana. Desde su perspectiva, el efecto humorístico, un fenómeno que trasciende la

---

<sup>15</sup> «[Nord] añade a la perspectiva clásica de la unidad de traducción como un segmento ‘horizontal’ la noción de la unidad ‘vertical’, aquella que selecciona una serie de elementos diseminados por el texto que contribuyen a su función» (traducción propia).

sintaxis y se consigue mediante la interacción de una serie de elementos verbales o no verbales, puede entenderse como unidad de traducción.

Para comprender cómo se provoca la risa en *Monty Python and The Holy Grail*, es pertinente hacer referencia ahora a las escuelas que más han influido en la concepción moderna de este fenómeno. Antes, debe mencionarse que los mecanismos descritos no son excluyentes, sino que pueden combinarse para capturar su complejidad. También es preciso matizar que el humor «casi nunca se basa en un elemento aislado, sino que intervienen siempre varios factores» (Santana 2011: 67). Esto es relevante si se considera que en el medio audiovisual el significado (y, por tanto, el humor) se basa en la interacción entre códigos semióticos.

Las escuelas son tres: la teoría de la superioridad, la de la incongruencia y la del alivio (cf. Santana 2011: 62-65). La primera entiende que el humor es el resultado «de una relación de poder y de un acto de afirmación» (*ibid.*: 62) y que la risa, por tanto, parte de una percepción de superioridad. Desde esta perspectiva, para que el efecto humorístico se dé, debe evitarse que el público se identifique con el objeto de la risa. Esta teoría sirve, por ejemplo, para explicar la risa que se provoca al representar el mal ajeno.

La segunda, la teoría freudiana del alivio, defiende que el humor, «al igual que los sueños, sirve para articular de un modo inofensivo pensamientos que por lo general suelen reprimirse» (Santana 2011: 64). Según esta escuela, el cerebro libera energía en forma de risa cuando se rompe un tabú o se supera la (auto)censura. Esto explica, por ejemplo, la reacción que produce el humor políticamente incorrecto.

Por último, la teoría de la incongruencia afirma que el humor «se produce al observar un contraste entre dos o más elementos a priori opuestos o incompatibles que han sido combinados de forma inadecuada o con un alto grado de desproporción» (Santana 2011: 63). Tal mecanismo se basa en la ruptura de las expectativas y sirve para explicar, por ejemplo, cómo funcionan los juegos de palabras. Esta perspectiva resulta útil para los fines de este trabajo, máxime teniendo en cuenta la naturaleza absurda del humor de los Monty Python. Recuérdese, en este sentido, la entrada que el *OED* dedica al adjetivo ‘pythonesque’.

Santana (cf. 2011: 64-69) explica que el mecanismo de este humor consta de tres fases: se crean primero unas expectativas que se refuerzan después mediante un segundo elemento para introducir acto seguido el contraste que desencadena la risa. Son dos, añade, los requisitos para que funcione: que la incongruencia responda a una lógica interna y que los receptores la acepten. Es decir, este humor exige que el público suspenda la incredulidad y acepte el disparate.

Para cerrar el apartado, cabe citar la «clasificación de chistes [...] según los problemas que suponen para la traducción audiovisual» de Zabalbeascoa (2001: 258). Su propuesta (cf. 2001: 258-262) puede resumirse de la siguiente manera. En primer lugar, usa el término «chiste cultural-institucional» para referirse al humor que se basa en elementos culturalmente específicos; dependiendo de si la lengua y la cultura origen y meta los comparten o no, distingue entre «chistes internacionales» y «nacionales». En segundo lugar, emplea «chiste lingüístico-formal» para describir aquellos que se basan en recursos verbales —como los juegos de palabras— y los contraponen a los «chistes no verbales», que son exclusivamente visuales o sonoros. Propone, en tercer lugar, el término «chiste paralingüístico» para describir el humor que combina elementos verbales y no verbales y usa, por último, «chiste complejo» para describir aquellos que reúnen en sí distintos chistes.

El principal obstáculo que presenta esta propuesta es que resulta algo rudimentaria. Sin embargo, al haber sido concebida para explicar los problemas de traducción en el medio audiovisual, presenta la ventaja de ajustarse a las necesidades de este trabajo y al marco teórico esbozado hasta el momento.

### **2.3. Transtextualidad y mito en *Monty Python and the Holy Grail***

En este último apartado se estudia la relación de *Monty Python and the Holy Grail* con el mito artúrico que satiriza. El objetivo es interpretar qué significado tiene el efecto humorístico en la película; para ello, se introducen algunas nociones de la Teoría de la Literatura que facilitan una comprensión amplia de los procesos de reescritura observados, tanto los de naturaleza interlingüística como los de otros tipos.

Existe una cantidad de bibliografía considerable dedicada a *Monty Python and the Holy Grail* desde este punto de vista. Cabe referir algunos trabajos en los que se incorporan aspectos relacionados con lo expuesto hasta el momento. En la línea de la pluralidad semiótica descrita en §2.1., Breton estudia en *Sacré Graal! et le détournement cinématographique* (2017) la interacción entre el componente verbal y el visual en esta película. Neufeld, por su lado, hace referencia en *Coconuts in Camelot* (2002) al mecanismo mediante el cual la película defrauda las expectativas estéticas y narrativas del público; los procesos que analiza pueden interpretarse en la línea de lo expuesto en §2.2 a propósito de la teoría de la incongruencia. Por último, esta misma autora en *'Lovely Filth': Monty Python and the Matter of the Grail* (2013), así como Gorgievski en *Le mythe comme objet de déconstruction dans Monty Python and the Holy Grail* (1995) y

Chimal en *Monty Python y el Santo Grial contra la Materia de Britania* (2007) estudian la deconstrucción del mito artúrico que se lleva a cabo en la película.

Es deseable profundizar en este último aspecto. El punto de partida que se adopta aquí es la premisa, presente en los textos referidos, de que en *Monty Python and the Holy Grail* se satiriza tanto el material artúrico como su representación en la cultura contemporánea.

Barthes estudia en *Mythologies* (1970) el papel del mito en las sociedades contemporáneas. Este autor argumenta (cf. *ibid.*: 179-232) que este, a nivel ideológico, sirve para naturalizar construcciones discursivas. El análisis que propone lo estudia en un plano formal desde el punto de vista de la semiótica. Barthes adopta la perspectiva ternaria de la época —según la cual la suma del significante y del significado constituye el signo— y la aplica al estudio del mito. De este modo, lo define (cf. *ibid.*: 181-200) como un sistema semiótico segundo. Desde este punto de vista, el mito resignifica y desplaza un signo previo, su significante. Partiendo de esta base, Barthes acuña el término «mito artificial» (cf. *ibid.*: 209-211). Lo emplea para describir aquellos signos que operan un mecanismo de desplazamiento similar sobre un mito. Por tanto, los mitos artificiales representan en el plano ideológico mecanismos de resistencia ante la naturalización de discursos que llevan a cabo los mitos y, en el plano formal, sistemas semióticos terceros que atribuyen al mito un nuevo significado.

Puede objetarse de este planteamiento que ha sido superado por la semiótica; sin embargo, el esquema que propone resulta útil para describir la relación de *Monty Python and the Holy Grail* con la tradición artúrica. Si se contempla la película como un mito artificial, el primer sistema semiótico se corresponde con los textos en los que se desarrolla el mito artúrico; el segundo, con los patrones narrativos y núcleos semánticos que lo conforman; y el tercero, con el filme en sí.

La relación que se da entre estos sistemas puede explicarse mediante la transtextualidad de Genette (1989) a partir de la reinterpretación de esta que propone García Pardo (2011). Recuérdese que se entiende por transtextualidad la relación de un texto con otros textos (cf. Genette 1989: 10-17). De los cinco tipos que describe Genette, aquí interesan tres. La «intertextualidad» representa la presencia de un texto en otro y normalmente se da en citas o alusiones; la «architextualidad» es una relación genérica que emparenta textos en función de sus características comunes; y la «hipertextualidad» es un tipo de relación en la cual un texto (el «hipertexto») reescribe otro texto (el «hipotexto») de manera que no puede existir sin él.

Al analizar la presencia del mito del Quijote en películas que no son adaptaciones de la novela cervantina, Pardo (2011) reinterpreta este marco teórico y propone emplear la «architextualidad» para describir este tipo de reescrituras. Según él, esto posibilita llevar

las relaciones filmoliterarias más allá de la adaptación, pues deja abierta la posibilidad de transferir al cine no sólo textos sino también architextos, es decir, modelos o patrones textuales que pueden ser no sólo genéricos sino también míticos o de cualquier otro tipo, y que pueden así quedar incorporados a la transtextualidad fílmica (Pardo 2011: 244).

La propuesta de Pardo sirve para analizar la relación de *Monty Python and the Holy Grail* con el universo artúrico. Desde esta perspectiva, el mito —el segundo sistema descrito arriba— representa un architexto compuesto por ciertos patrones narrativos y núcleos semánticos. Estos parten de la tradición filmoliteraria —el primer sistema—, pero han quedado fijados en el horizonte de las expectativas del público. El filme —el tercer sistema— además de extraer del mito el marco de referencia en el que se desarrolla la narración, incorpora y reescribe algunas secuencias concretas.

Desde este punto de vista, en el caso de la búsqueda del Grial, la presencia del mito, que estructura la narración, es hipotextual. Otras veces, se hace alusión directa a elementos del mito. Es el caso del tercer fragmento que se analiza abajo (en §4.3), cuando Arturo invoca a Excálibur y a la Dama del Lago. La presencia del architexto mítico es, en él, intertextual.

*Monty Python and the Holy Grail* dialoga con en el horizonte de las expectativas del público. Un mecanismo constante a la hora de provocar la risa en la película es defraudar este marco de referencia introduciendo elementos anacrónicos o disparatados. Al hacerlo, lo que se satiriza no son tanto los textos literarios artúricos, sino el mito al que estos han dado lugar y el papel que ha desempeñado en la sociedad.

Cabe cerrar este apartado anotando que la figura del rey Arturo ha sido utilizada a lo largo de la historia como símbolo de una autoridad que resiste en tiempo de crisis. Es la lectura que realiza Knight en *Arthurian Authorities: Ideology in the Legend* (1983). En este artículo, el autor revisa los principales textos de la tradición artúrica y estudia su relación con el contexto político y socioeconómico en el que operan. En el siguiente apartado, se hará referencia a los contextos en los que se producen el TO y los TM con el fin de entender, entre otras cosas, qué función puede desempeñar el mito artúrico en ellos.

### 3. Contextualización y metodología

Este epígrafe consta de dos apartados. En él se exponen algunos aspectos relevantes para el análisis que sigue: en primer lugar, se aportan datos sobre el TO y los TM para contextualizar las estrategias de doblaje observadas en ellos y, en segundo lugar, se detalla la metodología seguida en la comparación.

#### 3.1. Descripción del TO (1975) y los TM (1977 y 2006)

Es pertinente empezar por revisar la cronología de *Monty Python and the Holy Grail*. La película, dirigida por Terry Gilliam y Terry Jones, se estrenó en el Reino Unido el tres de abril de 1975. Su presupuesto fue bajo (alrededor de 230 000£), diez veces menor que el que se tendría para *La vida de Brian*. Para entonces, la popularidad del grupo era considerable: ya habían producido un largometraje, *And Now for Something Completely Different* (1971), y su célebre serie, *Monty Python's Flying Circus*, había estado seis años en antena (1969-1974). Después, la fama del grupo seguiría creciendo hasta valerles un lugar en el canon internacional de la comedia.

El primer doblaje se estrenó en cines en el año 1977 y circuló primero en VHS y, después, hasta 2007, en DVD. Hoy es posible acceder a un ejemplar en varias filmotecas españolas o en tiendas de segunda mano. En 2001, con motivo del XXV aniversario de *Monty Python and the Holy Grail*, Sony Pictures remasterizó la película e incluyó varios audiocomentarios y metraje inédito. Esta empresa encargó también el redoblaje de 2006 para incluir las escenas añadidas y mejorar las posibles deficiencias del anterior. Desde 2007 en España se ha comercializado este TM (primero en DVD y luego en Blu-ray) con una considerable mejora en la calidad de la imagen y el sonido. En las últimas versiones se han incluido varios audiocomentarios y doblajes entre los que no figura el TM de 1977.

Como se ha adelantado, el redoblaje produjo rechazo dentro de la comunidad fan, que estaba acostumbrada a la versión anterior<sup>16</sup>. Los aspectos más criticados fueron la interpretación de los actores de doblaje, supuestamente peor, y que cambiaran los diálogos que ya conocían. Se volverá sobre el primer aspecto más abajo. En cuanto al segundo, cabe señalar a modo de ejemplo que una elección muy criticada fue la traducción del ‘shrubbery’

---

<sup>16</sup> Nótese que en este trabajo se habla en varias ocasiones de la comunidad fan. El término se emplea para hacer referencia al conjunto de opiniones emitidas en diversos blogs y redes sociales dedicadas a compartir o comentar material audiovisual. Los juicios observados aparecen en fuentes diversas y proceden de autores más o menos influyentes, pero a la hora de valorar el objeto de estudio se observan tendencias recurrentes. Por ello, se ha considerado justificado referir estas opiniones habituales.

que los Caballeros que dicen ‘ni’ exigen a Arturo para atravesar el bosque. El TM de 1977 habla de una ‘almáciga’ mientras que el de 2006 hace referencia a un ‘parterre’. La diferencia no pasó desapercibida, ya que la primera traducción había cuajado en la comunidad fan hasta el punto de que muchos asociaban automáticamente esta palabra a la película.

Para entender los encargos a los que responden los doblajes, es necesario considerar los distintos contextos de recepción: los Monty Python no representaban lo mismo en la España de 1977 y en la de 2006. De hecho, *Monty Python and the Holy Grail* fue la primera producción del grupo que se dobló en España y el año en el que aparece, 1977, coincide con la derogación de la censura franquista en el cine. En el tiempo que pasa entre los dos TM, la recepción de *Los caballeros de la mesa cuadrada* (1977) y, sobre todo, de *La vida de Brian* es profunda en el país. De este modo, en 2006 el humor de los Monty Python está presente en el imaginario del público, algo con lo que no se tuvo que contar en la versión anterior. Es posible que en 1977 se persiguiera un doblaje que conectara con un público amplio. En 2006, por su parte, del mismo modo que se perseguía un producto más atractivo a través de la remasterización de la imagen y el sonido, es de suponer que el encargo habría exigido una versión que mejorara el doblaje anterior. En este sentido, es de suponer que se tuvieron en mente las estrategias de traducción del primer doblaje a la hora de producir el segundo TM.

Se ha señalado ya que el filme contó con un presupuesto bajo. En términos humorísticos, los Monty Python usaron esto en su favor. Así, por ejemplo, al no contar con caballos, decidieron sustituirlos por unas cáscaras de coco que los escuderos golpean simulando el sonido del trote. Este chiste no verbal ocupa un lugar importante dentro de la película. Del mismo modo, el filme cuenta con pocos actores secundarios, por lo que los integrantes del grupo representan varios papeles. Esto se usa de manera constante para provocar la risa

Debido a este recurso, es pertinente cerrar el apartado haciendo alusión a los actores de doblaje. En el anexo I (§7.1) se ha incluido una relación de los personajes que representa cada miembro del grupo y los correspondientes actores de doblaje de 1977 y de 2006. Hay varios aspectos que conviene mencionar. En la versión de 1977 se optó por asignar a cada doblador un personaje, y no un integrante del grupo. Son varios los actores de doblaje que interpretan a más de una figura, pero siempre del mismo cómico. Hay una excepción: Claudio Rodríguez da voz a Sir Bors (Terry Gilliam) y a Sir Bedevere (Terry Jones). El redoblaje de 2006, por el contrario, reproduce la estrategia del original y asigna un actor de doblaje a cada cómico. Cabe comentar el hecho de que en esta versión sean José Luis Gil y Eduardo Jover quienes dan voz, respectivamente, a Graham Chapman y a John Cleese. Son los mismos actores de doblaje que en 1984 doblaron sus personajes en *La Vida de Brian*.

### 3.2. Selección de ejemplos, organización tipológica y bases para el análisis

Como se ha adelantado arriba, se han seleccionado cuatro fragmentos representativos del humor de los Monty Python para la comparación. El criterio seguido a la hora de organizarlos responde a la tipología del humor en el medio audiovisual que propone Zabalbeascoa (2001): en primer lugar, se analizan dos chistes lingüístico-formales; después, un chiste cultural-institucional; y, por último, un chiste complejo.

La manera en la que se han dispuesto los fragmentos busca pasar de lo concreto a lo abstracto y persigue una progresión ascendente en el número de códigos que interactúan a la hora de provocar la risa. Con ello, se pretende facilitar la reflexión sobre los dos aspectos introducidos en las hipótesis: el grado en el que la pluralidad semiótica del medio audiovisual influye en el doblaje del humor y el tratamiento del mito artúrico en los TM.

El esquema seguido durante la comparación es el siguiente. En primer lugar, se contextualiza la escena a la que pertenece el fragmento y se propone un resumen de lo que ocurre en él; después, se analiza su lógica interna, el tipo de humor que se observa y la función que este desempeña; y, por último, se describen, analizan y comparan las estrategias de traducción seguidas en los TM.

Nótese que, siguiendo el marco funcionalista esbozado arriba, la comparación no se centra en la equivalencia formal, sino en la traducción del efecto humorístico. En el siguiente epígrafe, por tanto, solo se comenta aquello que sea relevante para los objetivos planteados; es decir, quizá dejen de mencionarse algunos aspectos interesantes para favorecer la focalización del doblaje del humor. No obstante, en el anexo §7.2 se incluye una transcripción completa de los fragmentos analizados. Para obtener una perspectiva global, antes de leer el análisis que se propone en el cuerpo del texto sería recomendable —aunque no imprescindible— consultar la transcripción correspondiente.

Para cerrar el epígrafe, cabe recordar que se ha planteado que la unidad de traducción en el doblaje de esta comedia cinematográfica puede ser el efecto humorístico. Pendientes de comprobar la validez de esta hipótesis en la totalidad de la película, es posible aventurar que al menos resultará cierta en los fragmentos que se comparan, ya que estos han sido seleccionados por el papel central que desempeña el componente humorístico en ellos.

## 4. Análisis comparativo

Como se ha adelantado, en este epígrafe se analizan y comparan cuatro fragmentos de la película. Antes, es pertinente realizar una anotación a propósito de los minutos referidos. El TO y los TM no coinciden en este aspecto, ya que, como se ha señalado arriba, en 2001 se añadió metraje a la película. Para facilitar la consulta, se ha usado el minutaje de las últimas versiones. Esta decisión se justifica porque son estas las que circulan hoy y pueden consultarse, por ejemplo, en plataformas digitales como Netflix.

### 4.1. Caballeros que dicen “ni” (60’40”—61’40”)

La escena a la que pertenece este fragmento se da cuando Arturo y Bedevere han conseguido el *shrubbery* (‘almáciga’ en el TM de 1977 y ‘parterre’ en el de 2006) que los temibles Caballeros que dicen ‘ni’ les habían exigido para atravesar el bosque. En ese momento, su líder plantea dos retos adicionales a Arturo: conseguir un segundo *shrubbery* y cortar el árbol más alto del bosque con un arenque. «Cut down a tree with a herring? It can't be done», protesta Arturo. Los otros caballeros gritan y se da el siguiente diálogo:

LÍDER: Augh! Ohh! Don't say that word.  
ARTURO: What word?  
LÍDER: I cannot tell, suffice to say is one of the words the Knights of Ni cannot hear.  
ARTURO: How can we not say the word if you don't tell us what it is? (*gritos*)  
LÍDER: You said it again!  
ARTURO: What, 'is'?  
LÍDER: No, not 'is'. You wouldn't get very far in life not saying 'is'.

Se establece así la lógica interna que estructura el fragmento. Esta se basa en la siguiente norma: los Caballeros que dicen ‘ni’ no pueden oír ni decir el pronombre ‘it’. Para evitarlo, usan giros cómicos como «suffice to say is» (frente a *suffice it to say that it is*). Como se ve, el líder transgrede la norma al gritar «[y]ou said *it* again». El descuido pasa desapercibido esta vez, ya que se pronuncia rápido y entre gritos, pero se repetirá al final de la escena, después de que Arturo y Sir Robin hayan repetido la palabra en cinco ocasiones:

ARTURO: No, it is far from this place. (*gritos*)  
LÍDER: Stop saying the word! The word!  
ARTURO: Oh, stop it! (*gritos*)  
LÍDER: ...we cannot hear! Ow! He said it again! [...] Wait! I said it! I said it! Ooh! I said it again! And there again! That's three 'it's! Ohh.

Entonces, cansados de la situación, Arturo y los suyos se van y los otros quedan gritando.

Se pueden realizar, al menos, dos lecturas a propósito del humor que se observa en el fragmento, si bien ambas son complementarias. Desde la perspectiva de la teoría de la incongruencia, este se basa en la ruptura de las expectativas generadas en las escenas anteriores: frente a la amenaza que (a pesar de sus absurdos retos) representaban antes, los Caballeros que dicen ‘ni’ pasan a ser algo risible. Este efecto se ve reforzado en el plano visual por el contraste entre su estética violenta y la forma en la que se comportan y gesticulan. Además, como se ha visto, el disparate responde a una lógica interna.

Desde el punto de vista de la teoría del alivio, la escena comenta el papel del tabú en la sociedad. La descarga llega al constatar que ni siquiera el líder de los Caballeros que dicen ‘ni’ —que en una escena anterior se dicen guardianes de las palabras sagradas— es capaz de respetarlo. La risa tiene, desde esta perspectiva, un componente moral.

En el plano formal, el humor tiene un componente paralingüístico. Cada vez que Arturo o los suyos dicen ‘it’, los otros se revuelven y gritan. Así, a la hora de provocar la risa, las reacciones que se perciben por el canal visual y por el auditivo complementan el diálogo. Debido a ello, sincronizar la palabra tabú con la reacción que provoca será esencial en los TM. No obstante, es el componente verbal, que responde a la lógica interna que se ha descrito, el principal desencadenante de la risa. Por ello, cabe proponer que el humor del fragmento representa un chiste lingüístico-formal. El efecto humorístico se ve potenciado por el hecho de que el pronombre marcado como tabú sea una de las palabras más comunes de la lengua inglesa. En este sentido, el doblaje del fragmento plantea un reto lingüístico: frente a la flexión verbal débil del inglés, que exige que el sujeto de la frase siempre aparezca de forma explícita —por ejemplo, mediante el expletivo ‘it’— en español este tiende a estar codificado en la desinencia verbal. Compárese, por ejemplo, «it rains» con «llueve».

Con esta dificultad en mente, ambos doblajes optan por estrategias diferentes a la hora de elegir la palabra tabú. La versión de 1977 altera la categoría gramatical de la palabra, que pasa a ser ‘es’. Así, se consigue marcar una de las palabras más frecuentes del español, lo cual mantiene el componente absurdo en la elección de la palabra tabú. El redoblaje de 2006, en cambio, opta por un pronombre: ‘eso’. En este sentido, la elección de una palabra menos frecuente desdibuja, en cierto modo, la carga humorística de la situación.

La elección del TM de 1977 ha obligado a realizar, por coherencia intratextual, varios ajustes en la lógica interna por la que se rige el fragmento. El primero representa una estrategia de omisión. Al haber marcado ‘es’ como tabú, se traduce el «[n]o, not ‘is’. You wouldn't get very far in life not saying ‘is’» reproducido arriba por un «[n]o, no, ‘es’ no» a

secas. Es decir, se elimina la segunda parte de la frase, pues esta choca con la dinámica del TM. Se anula así parte de la lógica interna del humor: en esta versión los Caballeros no pueden oír la palabra ‘es’ pero pueden usarla con el fin, se intuye, de confundir al adversario.

Algo parecido ocurre al final de la escena, que en el TM de 1977 queda así:

ARTURO: No. Está más allá. (*gritos*)  
LÍDER: ¡La vais a decir!  
ARTURO: ¡Esto es absurdo! (*gritos*)  
LÍDER: ¡La dijisteis! ¡La dijisteis! [...] La ha dicho. ¡Ha repetido la palabra!

Como se ve, se omite el momento en el que el líder usa por descuido la palabra tabú; así, se es coherente con la lógica interna del TM, por lo que la incongruencia sigue funcionando. Sin embargo, se debilita el comentario sobre el papel del tabú en la sociedad de hoy, por lo que se pierde la risa en forma de descarga que propone la teoría del alivio.

El segundo cambio en la lógica interna de este TM también puede observarse en la última cita. Se trata de una estrategia de compensación. El cambio responde a la imposibilidad de introducir ‘es’ las cinco veces en el momento preciso en el que lo exige la reacción de los Caballeros que dicen ‘ni’. A modo de compensación, se introduce un nuevo motivo que justifique los gestos y las muecas que se observan en pantalla: el miedo. Es lo que se consigue sustituyendo el «stop saying the word, the word...» por «¡la vais a decir!»: justificar la actitud de los personajes. Algo parecido ocurre cuando en el TO se dice:

ROBIN: Shut up! No, no. No. Far from it.  
LÍDER: He said the word again! (*gritos*)

Este fragmento queda de la siguiente manera en el TM de 1977:

ROBIN: ¡Cállate! No, no. En absoluto.  
LÍDER: ¡No sigáis hablando! (*gritos*)

En ambas ocasiones, se presenta a unos caballeros aterrorizados ante la idea de que vuelvan a decir la palabra tabú. Mediante la alteración se consigue un humor distinto al del TO. En este TM, se ridiculiza el fanatismo que anula a los temibles caballeros. Esto se corresponde con lo que describe la teoría de la superioridad. Se trata de una lectura que en cierta medida estaba presente en el TO y que se ve potenciada en el doblaje de 1977. Se puede interpretar que en esta escena el efecto humorístico, que se había visto difuminado al debilitar el comentario sobre el tabú en la sociedad contemporánea, se compensa mediante una degradación del fanatismo de los adversarios.

En el redoblaje de 2006 se han evitado estas alteraciones de la lógica interna y se ha optado por seguir más de cerca el TO. Los Caballeros que dicen ‘ni’ siguen sin poder decir la palabra tabú y, cuando su líder la dice, sufren por ello:

ARTURO: ¡Dejad de hacer eso! (*gritos*)  
LÍDER: ¡Habéis dicho ‘eso’ otra vez! [...] ¡Uy! ¡He dicho ‘eso’! ¡He dicho ‘eso’! He vuelto a decirlo otra vez. Van tres. ¡Ayy!

Así, el redoblaje mantiene el comentario sobre el papel de las palabras tabú en las sociedades contemporáneas y la risa en forma de descarga que propone la teoría del alivio.

Al igual que en el doblaje anterior, se observan dificultades para introducir de manera sincronizada la palabra tabú en las cinco ocasiones en las que aparecen en el TO. El siguiente ejemplo es representativo. Donde Sir Robin exclamaba «My liege! It's good to see you», en el TM de 2006 dice «Me alegra veros ileso, mi señor». De este modo, se refuerza el chiste lingüístico-formal, de modo que los Caballeros que dicen ‘ni’ sufren incluso al escuchar el tabú dentro de otras palabras. Este juego altera en parte la lógica interna del fragmento; la función del efecto humorístico, en cambio, sigue siendo la misma.

A propósito de este ejemplo, cabe interpretarlo como una estrategia de compensación y entender que sirve para equilibrar aquello que se había perdido en este TM al marcar como tabú una palabra menos frecuente que en el TO. Desde esta perspectiva, añadir una norma absurda a la lógica interna del fragmento potencia la esencia incongruente de la situación.

#### 4.2. La vaca (27'03"—27'09") y el conejo de troya (29'20"—29'34")

Los fragmentos que se analizan en este apartado ocurren en la escena que se da después de que el grupo haya recibido el mandato divino de buscar el Grial. Llegan a un castillo y, desde la muralla, un guardia dirige a Arturo una serie de insultos con un marcado acento francés que él mismo describe como «this outrageous accent»<sup>17</sup>. En ese momento, el guardia ordena que traigan una vaca. Nótese que en este fragmento el verbo ‘to fetch’, de origen germánico, recibe la desinencia verbal del imperativo francés.

ARTURO: Now this is your last chance. I've been more than reasonable.  
GUARDIA 1: Fetchez la vache!  
GUARDIA 2: Quoi?  
GUARDIA 1: Fetchez la vache!

---

<sup>17</sup> «este acento atroz» (traducción propia).

Acto seguido, los guardias catapultan la vaca contra Arturo y los suyos. Estos se lanzan al ataque y golpean el muro con sus espadas, pero, ante el constante bombardeo de animales, se ven obligados a huir. Sir Bedevere propone un plan. Construyen un conejo de madera al estilo del caballo de Troya. El segundo fragmento analizado contiene la conversación que se da entre los guardias cuando abren las puertas del castillo:

*(Un guardia asoma la cabeza. Mira. Entra.)*

GUARDIA 1: *(Susurrando)* C'est un lapin, lapin de bois.

GUARDIA 2: Quoi?

*(Cuatro guardias asoman la cabeza. Miran. Entran.)*

GUARDIA 1: C'est un cadeau.

GUARDIA 2: What?

GUARDIA 1: A present.

GUARDIA 2: Oh, un cadeau.

GUARDIA 1: Oui, oui. Allons-y.

GUARDIA 2: What?

GUARDIA 1: Let's go.

GUARDIA 2: Oh. *(Salen)*

Entonces meten el conejo en el castillo y Sir Bedevere explica el plan. Es tarde: los caballeros que tenían que haberse escondido en él se han quedado fuera. La escena termina cuando los franceses catapultan el enorme conejo de madera contra Arturo y los suyos.

El efecto cómico se consigue en los fragmentos analizados mediante la ruptura de las expectativas lingüísticas del público. En el primer fragmento, el guardia que hablaba inglés con un acento marcado debe repetirse para que los demás entienda su macarrónico francés; en el segundo, los soldados no son capaces de entenderse en su propio idioma y deben recurrir a la lengua extranjera. Teniendo en cuenta que se recurre a la misma estrategia en los dos fragmentos, cabe interpretar que representan una misma unidad cómica.

El humor observado se explica desde el punto de vista de la teoría de la incongruencia. La lógica interna de este fragmento es la que se ha descrito arriba: los guardias no son capaces de entenderse en su propio idioma. Este humor representa un chiste lingüístico-formal, ya que la gracia se basa en recursos verbales. No obstante, los diálogos interactúan con otros códigos semióticos. La relación es de complementariedad y de ayuda: las pausas, la mímica, el uso recurrente de los animales, todo construye el significado del fragmento y colabora a la hora de generar su efecto humorístico. El chiste es internacional, ya que los referentes que se satirizan —por ejemplo, la visión estereotípica de los franceses, la dificultad de su idioma o la figura del caballo de Troya— están presentes tanto la cultura origen como en la meta. Estos se usan para generar una serie de expectativas que luego se defraudan.

El redoblaje de 2006 presenta el primer fragmento de la siguiente forma:

GUARDIA 1: Traed la vache.  
GUARDIA 2: Quoi?  
GUARDIA 1: Traed la vache

En este caso, se ha respetado la lógica interna de la incongruencia: el guardia se ve obligado a repetirse para que los demás entiendan su macarrónico francés.

En el doblaje de 1977, en cambio, se altera la lógica interna del TO:

GUARDIA 1: Saca la vaca.  
GUARDIA 2: Quoi?  
GUARDIA 1: Sachez la vache!

En este caso el segundo guardia no entiende lo que el primero ha dicho en español, por lo que este se ve obligado a repetírselo en un francés contaminado. Ambas versiones recurren a un chiste lingüístico-formal.

En cuanto al segundo fragmento, este aparece de la siguiente forma en el TM de 2006:

*(Un guardia asoma la cabeza. Mira. Entra.)*  
GUARDIA 1: C'est un lapin, lapin de bois.  
GUARDIA 2: Quoi?  
*(Cuatro guardias asoman la cabeza. Miran. Entran.)*  
GUARDIA 1: C'est un cadeau.  
GUARDIA 2: ¿Qué?  
GUARDIA 1: Un regalo.  
GUARDIA 2: Oh, un cadeau.  
GUARDIA 1: Oui, oui. Allons-y.  
GUARDIA 2: ¿Qué?  
GUARDIA 1: ¡Vamos!  
GUARDIA 2: Ah. *(Salen)*

La estrategia seguida para traducir el efecto humorístico del TO es aquí, de nuevo, reproducir su equilibrio semiótico. En este chiste lingüístico-formal se ha mantenido en francés aquello que estaba en esa lengua y se ha trasladado al español la parte inglesa del diálogo. Nótese que, desde una perspectiva funcionalista, la parte que está en francés también ha sido traducida, pues opera en una lengua y en una cultura diferente y su efecto no es el mismo.

En el TM de 1977 se ha recurrido a una estrategia diferente. En esta versión se ha suprimido el diálogo, por lo que el peso de la escena se traslada al componente visual y al sonoro. El primer componente puede resumirse, siguiendo las acotaciones propuestas arriba, de la siguiente manera: un guardia asoma la cabeza, mira, entra; pausa; cuatro guardias asoman la cabeza, miran, entran; pausa; salen. En cuanto al segundo, se han mantenido el chirrido de la puerta o el sonido de la armadura de los soldados cuando se asoman. Este

rasgo demuestra que el fragmento analizado no forma parte del metraje inédito que se incluyó en 2001 y que la omisión del diálogo es, en este caso, intencional.

Con ello, se lleva a cabo una omisión que, en realidad, responde a una estrategia de compensación. Esto es posible desde el punto de vista técnico porque los personajes que hablan no aparecen en pantalla, por lo que el fragmento no está condicionado por las exigencias de la sincronía fonética. Desde el punto de vista funcional, el humor se traslada de código. En este doblaje, al haberse suprimido el componente verbal, la carga cómica recae sobre la imagen y los efectos sonoros.

Cabe argumentar que esta operación se ha llevado a cabo para preservar la coherencia intratextual del TM. Este doblaje, recuérdese, había invertido la lógica del humor: lo que no entienden los guardias no es el francés, sino el español. Debido a esto, el chiste del segundo fragmento no responde a la lógica del TM. Para evitar la incoherencia, se omite el diálogo y se traslada la carga humorística a los elementos que en el TO interactuaban con el chiste, como el acento del guardia, la situación absurda, la actuación histriónica o la alusión a la *Iliada*. En suma, es razonable argumentar que en este caso el efecto humorístico del chiste lingüístico-formal omitido se traduce compensándolo mediante uno no verbal.

#### 4.3. Conversación de Arturo y Dennis (10' 47"–11' 44")

El tercer fragmento analizado pertenece a una de las primeras escenas de la película. Se da cuando Arturo busca caballeros que se unan a su corte. Para saber quién vive en el castillo, el Rey se dirige a un campesino, Dennis, a quien llama por error «anciana». Este se ofende por el hecho de que Arturo lo trate automáticamente como a un ser inferior. Aquel se defiende diciendo que es rey. Dennis le pregunta cómo ha llegado a serlo y, sin darle tiempo a responder, dice que ha sido explotando a los trabajadores. Aparece una mujer, la madre de Dennis, que le explica que ellos no tienen señor, pues son una comuna anarcosindicalista. Arturo, molesto, termina por ordenarles que se callen. Se da el siguiente diálogo:

MUJER: Order, who does he think he is?

ARTURO: I am your king!

MUJER: I didn't vote for you.

ARTURO: You don't vote for kings.

MUJER: How did you become king, then?

ARTURO: The Lady of the Lake [*canto angelical*] her arm clad in the purest shimmering samite, held aloft Excalibur from the bosom of the water to signify by Divine Providence that I, Arthur, was to carry Excalibur. [*el canto se detiene*] That is why I am your king!

DENNIS: Look, strange women lying on their backs in ponds handing out swords... that's no basis for a system of government. Supreme executive power derives from a mandate from the masses, not from some farcical aquatic ceremony.

ARTURO: Be quiet!

DENNIS: You can't expect to wield supreme executive power just 'cause some watery tart threw a sword at you.

ARTURO: Shut up!

DENNIS: I mean, if I went around saying I was an Emperor because some moistened bint had lobbed a scimitar at me, they'd put me away!

Puede observarse cómo Arturo en un momento dado invoca los elementos de la tradición literaria que lo legitiman como monarca. Lo hace con la mirada puesta en el cielo mientras se escucha un coro angelical; así pues, los diferentes códigos semióticos interactúan, de nuevo, a la hora de crear el significado y el humor de la escena. La razón que aduce Arturo es la siguiente: la Dama del Lago le entregó Excalibur, símbolo de que la providencia divina lo señalaba como rey. Dennis, consciente de la debilidad del argumento, se burla de él.

Cabe mencionar que la narrativa que cita el rey es, en realidad, una reelaboración del mito. En la tradición literaria aparecen dos espadas: la que el joven Arturo extrae de un yunque (y legitima su reinado) y la que la Dama del Lago le entrega después de que la otra se quebrara en batalla. El filme mezcla estas versiones, de modo que la secuencia narrativa de la segunda, de corte mágico y en la que el rey desempeña un papel pasivo, recibe el significado de la primera, la legitimación monárquica. El resultado posibilita la anacrónica burla de Dennis.

En cuanto a la función del humor, cabe darle una interpretación política desde la teoría de la superioridad. El fragmento encausa la afinidad del público hacia Dennis mientras que se dificulta la identificación con un rey que, despojado de sus argumentos, recurre a la violencia para silenciar al campesino. Esta atípica caracterización de Arturo se da en una de las primeras escenas de la película y rompe las expectativas del público. Se genera así un contraste humorístico. Por ello, la anacrónica mofa de Dennis también puede contemplarse desde la perspectiva de la teoría de la incongruencia.

En cuanto al tipo de humor observado, la sátira del mito representa aquí un chiste cultural-institucional. Los referentes son comunes a la lengua y a la cultura de origen y meta, ya que esta tradición literaria y fílmica se ha desarrollado en ambos contextos. La forma en la que Dennis se burla de los referentes aludidos por Arturo representa una suerte de degradación material del mito. Por tanto, puede interpretarse que la forma en la que estos se refutan uno por uno mediante una cuidadosa selección léxica representa un chiste lingüístico-formal.

Conviene analizar cómo se ha reproducido esta degradación material en el TO y en los TM. En cierto modo, el argumento que presenta Arturo constituye una suerte de frase

implícita que articula el chiste. Su respuesta a «¿cómo llegaste a ser rey?» es, en esencia, «porque la Dama del Lago me entregó Excalibur». Son precisamente estos elementos, la Dama del Lago, la ceremonia y la espada, lo que degrada Dennis.

Se incluyen dos tablas a continuación. La primera corresponde a la Dama del Lago y la segunda, a Excalibur. Ambas constan de cinco columnas: la primera indica a qué texto pertenece el fragmento; la segunda se extrae de la intervención en la que Arturo invoca el referente mítico; y la tercera, la cuarta y la quinta corresponden a las tres alusiones de Dennis.

	ARTURO	DENNIS (I)	DENNIS (II)	DENNIS (III)
TO (1975)	The Lady... ...of the Lake	strange woman... ...lying on their backs in ponds	some... ...tart ...watery...	some... ...bint ...moistened...
TM (1977)	La dama... ...del lago	una mujer Ø	una furcia... ...natatoria	una tía Ø
TM (2006)	La dama... ...del lago	una mujer extraña... ...que vive en una charca	una buscona... ...remojada	un hombretón... ...empapado

Figura 2: degradación material de la Dama del Lago.

En cada intervención del TO se mencionan a propósito de *The Lady of the Lake* los tres atributos que están codificados en su nombre: el artículo, el sustantivo y el lugar donde habita. En cada casilla, los dos primeros se han reproducido arriba y el tercero, abajo. El TO degrada estos atributos de manera sistemática. En cuanto a los dos primeros, se pasa de «the lady» al indeterminado «strange woman» y, después, a «some tart» y «some bint»<sup>18</sup>. La misma operación se lleva a cabo con el tercero, que pasa de «of the lake» a «lying on their backs in ponds» y, después, a «watery» y «moistened».

En este caso, pues, la degradación sigue dos ejes: por un lado, el sexismo, ascendente; y, por otro, la dignidad del agua, descendente. El lenguaje machista sirve aquí para desmitificar a la figura femenina y despojarla de su individualidad a través de una cosificación gradual. La degradación del medio en el que esta vive tiene un efecto similar: ridiculiza al personaje.

Recuérdese que se dispone del TO y los TM en el anexo §7.2. Se recomienda una lectura completa para observar las estrategias de traducción y el efecto humorístico conseguido.

En el doblaje de 1977 se ha mantenido el lenguaje sexista ascendente al pasar del «la dama» a «una mujer» y luego a «una furcia natatoria» y «una tía», dicho con tono despectivo. Se ha

---

<sup>18</sup> Es pertinente citar la definición que da el *OED* para 'bint': «A girl or woman (usually derogatory); girlfriend» (OED 2007) [«Chica o mujer (habitualmente despectivo); novia» (traducción propia)]. Esta palabra proviene de la voz árabe بنت (hija). A nivel textual, este hecho es importante para el chiste cultural-institucional, pues interactúa con la última referencia que se hace a Excalibur, cuando se llama «cimitarra» a la mítica espada. Nótese que esta es un arma característica de los sarracenos. Así, la degradación léxica culmina con una doble referencia al mundo árabe que satiriza los tintes cristianos del mito en la tradición filmoliteraria.

perdido, en cambio, la degradación progresiva del agua. Tras la primera alusión a «la Dama del Lago», se traslada el elemento acuático a «espadas remojadas» para volver a asociarlo después a la ninfa, a quien se llama «furcia natatoria», y volver a perderlo en «una tía». Esta incoherencia intratextual resta efectividad al chiste lingüístico-formal, si bien se mantiene el efecto humorístico gracias a la interpretación, al registro y al contraste anacrónico.

En el redoblaje de 2006 sí se mantiene la degradación del agua: se pasa de «del lago» a «que vive en una charca» y, después, a «remojada» y «empapado». Se matiza, sin embargo, el lenguaje sexista. De este modo, se opta por mantener el efecto ascendente al pasar de «la dama» a «una mujer extraña» y «una buscona» tanto en el paso del artículo determinado al indeterminado como en los sustantivos. Se altera, en cambio, el último eslabón de la cadena léxica al hablar de «un hombretón empapado».

Esta alteración no resta efectividad al chiste lingüístico-formal, ya que, pese a cambiar el género del referente, se preserva la lógica interna del humor. De hecho, al alejarse del TO, este TM consigue un efecto cómico similar al de aquel. En este caso, el elemento con el que culmina la sátira de la tradición artúrica no es una alusión doble al mundo árabe —una *bint* que lanza cimitarras—, sino un referente algo homoerótico: es un hombretón empapado quien las lanza. Con ello, se mantiene el efecto humorístico del fragmento y se modula su chiste cultural-institucional. En este TM la alusión al mundo árabe es singular, pero se añade un comentario que satiriza igualmente la masculinidad que aparecía en la tradición artúrica. La referencia al hombretón empapado, en este sentido, responde a la necesidad de situar al final del fragmento un elemento contrastivo que se burle del mito.

Es posible entender que el cambio responde también a una motivación pragmática. Ha de tenerse en cuenta que en 2006 el lenguaje machista de este fragmento habría tenido un efecto diferente entre el público que el que pudo haber tenido en 1977. Un sexismo excesivo habría evitado que el efecto humorístico llegara a buen puerto entre algunas personas concienciadas con la lucha feminista mientras que, entre el público más propenso a lo políticamente incorrecto, habría recibido una atención que no le corresponde en la constelación discursiva del TO. Desde esta perspectiva, por tanto, la modulación resulta una estrategia razonable para traducir el efecto humorístico y preservar el significado del TO<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Se ha dicho arriba que el doblaje representa un mensaje colectivo. Por ello, resulta difícil juzgar quién ha influido a la hora de tomar esta decisión. No puede saberse si fue la traductora; la directora y ajustadora del doblaje; o el propio estudio. Sin embargo, es relevante señalar en cuanto a las dos primeras (María José Aguirre de Cárcer y Rosa Sánchez) que son profesionales del sector con una notable trayectoria y, en cuanto al estudio

	ARTURO	DENNIS (I)	DENNIS (II)	DENNIS (III)
TO 1975	Excalibur [...] Excalibur	swords	a sword	a scimitar
TM 1977	una espada [...] la espada	espadas remojadas	una espada	una cimitarra
TM 2006	la espada Excálibur [...] la espada	espadas	una espada	una cimitarra

*Figura 3: degradación material de Excálibur.*

A propósito de Excálibur, se observa un proceso de degradación similar al descrito arriba. Cuando Arturo hace referencia dos veces a su espada, llama la atención el hecho de que no aclare en ningún momento de qué se trata, sino que se limite a mencionar su nombre. Dennis, no obstante, es capaz de interpretar correctamente la naturaleza del objeto. Así, después de despojar en dos ocasiones la espada de su nombre, se refiere a ella como ‘a scimitar’. De este modo, un objeto con nombre propio ve difuminada su individualidad hasta que, al final, es asemejado a un arma sarracena.

El doblaje de 1977, como puede verse, opta por no mencionar el nombre de la espada. La razón por la que se ha adoptado esta estrategia puede haber sido el temor a que el referente artúrico sea desconocido en la cultura meta. Sin embargo, al llevar a cabo este cambio se debilita otro de los elementos que se deconstruye: la espada. El chiste cultural, pues, pierde efectividad. En este caso, parece haber priorizado la comprensión del texto frente al efecto humorístico que, no obstante, se traslada a ciertos aspectos situacionales como, por ejemplo, la anacronía, el contraste o el registro.

En el redoblaje de 2006 se introduce el nombre de la espada, pero con una aclaración y solamente en uno de los casos en los que Arturo la cita. La opción por la que se ha optado parece buscar, en este caso, un equilibrio entre la lógica interna del fragmento y la adecuación a dos rasgos del encargo de traducción: por un lado, los conocimientos que se le presuponen al público meta y, por otro, las convenciones estilísticas de la lengua de llegada que, en un discurso elevado como el que persigue Arturo, tiende a censurar las repeticiones.

Por último, cabe mencionar que en este fragmento también se degrada la entrega de Excálibur. Arturo proclama que esta sucedió «to signify by Divine Providence that I, Arthur, was to carry Excalibur. That is why I am your king!». En el doblaje de 1977 se dice que ocurrió «significando así la Divina Providencia que yo, Arturo, debía portar la espada»; según

---

(Deluxe Spain), que es uno de los principales que hay en el país (Postigo 2018). La estrategia, por tanto, representa una decisión consciente del efecto que un sexismo excesivo habría tenido sobre la recepción de este TM en su contexto.

el redoblaje 2006 fue «simbolizando que la Divina Providencia me elegía a mí, Arturo, para que empuñase la espada». Dennis llamará a este intercambio más adelante «some farcical aquatic ceremony» (TM 1977: «una absurda ceremonia acuática»; TM 2006: «una ceremonia acuática de pacotilla»). En este caso, ambos doblajes han mantenido la degradación léxica con la que se describe y la función cómica que esta consigue.

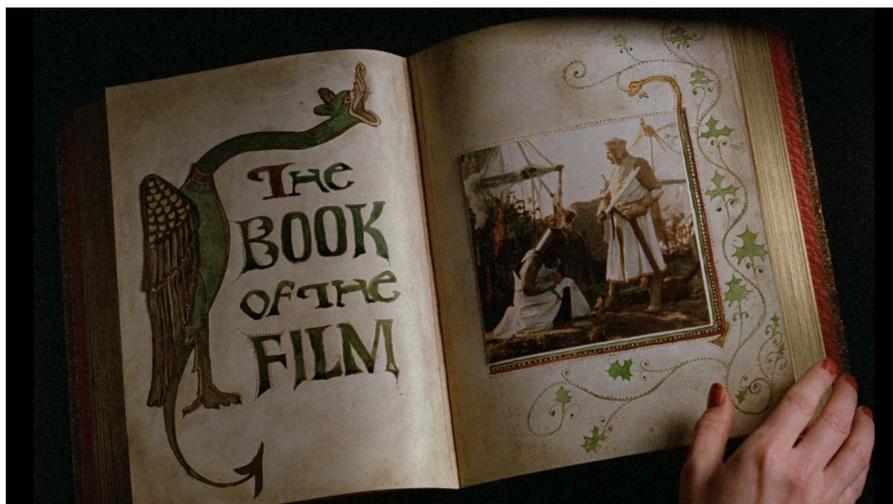
#### 4.4. Interludio narrativo (20'30"—21' 07")

El cuarto fragmento analizado se da después de que Bedevere haya sido armado caballero y antes de que el resto de la corte se haya unido a él y Arturo. Representa un interludio narrativo que sirve para condensar la presentación de los personajes y posibilitar la elipsis que se da entre ambas escenas y que, además, tiene un efecto humorístico.

En el fragmento la interacción entre códigos semióticos desempeña un papel central a la hora de generar el efecto humorístico. El espectador percibe a través del canal auditivo, por un lado, una música de fondo que hace alusión a los códigos del cine caballeresco y, por otro lado, una voz en *off*, grave y seria, que presenta a los protagonistas de la siguiente manera:

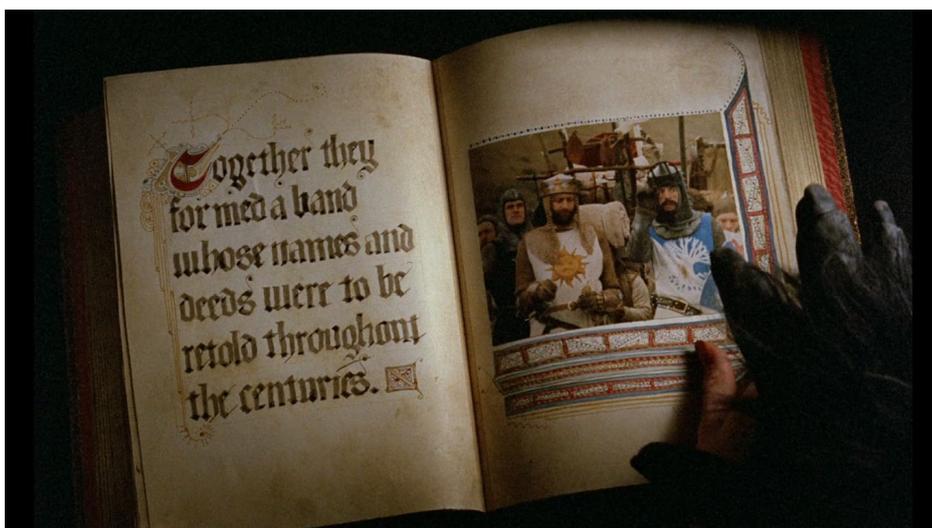
NARRADOR: The wise Sir Bedevere was the first to join King Arthur's knights, but other illustrious names were soon to follow [p. 2]: Sir Lancelot the Brave, Sir Gallahad [p. 3] the Pure, and Sir Robin [p. 4] the-not-quite-so-brave-as-Sir-Lancelot, who had nearly fought [p. 5] the Dragon of Angnor, who had nearly stood up [p. 6] to the vicious Chicken of Bristol, [p. 6] and who had personally wet himself at the Battle of Badon Hill, and the aptly named [p. 7] Sir Not-appearing-in-this-film. [p. 8] Together they formed a band whose names and deeds were to be retold throughout the centuries: [*pausa, la mano del gorila atrapa la que estaba pasando las páginas*] The Knights of the Round Table.

La información transmitida a través del canal visual se articula así: en primer plano, iluminado sobre un fondo oscuro, aparece un libro cuya composición separa texto a la izquierda e imagen a la derecha. Todos los folios siguen este esquema. El siguiente fotograma, perteneciente a la primera página, es ejemplo de ello:



*Figura 4: captura de la primera página del libro. (20'30'')*

La mano que aparece a la derecha es la que pasa las páginas hasta que, al final, la mano de un gorila la atrapa. El momento queda plasmado en el siguiente fotograma:



*Figura 5: captura de la octava página del libro. (21'04'')*

En la transcripción propuesta arriba se ha indicado entre corchetes el momento en el que la mano ha pasado completamente de página y el público puede leer lo que está escrito. A excepción de los dos fotogramas que se acaban de reproducir, hay una correspondencia total entre lo que aparece escrito y lo que dice el narrador.

Podría argumentarse que el humor del fragmento constituye un chiste complejo, pues representa una sola unidad cómica en la que varios chistes interactúan para provocar la risa. Todos ellos, debido al uso que hacen de los contrastes y la ruptura de las expectativas, pueden explicarse a través de la teoría de la incongruencia.

De este modo, es posible interpretar, en primer lugar, que el contraste entre el tono serio del narrador y la naturaleza absurda de lo que describe representa un chiste paralingüístico. Primero se genera una serie de expectativas mediante la caracterización congruente de Bedevere, Lanzarote y Gallahad. Nótese que estos pertenecen a la tradición artúrica. La ruptura de las expectativas se produce mediante la representación absurda de dos personajes: Robin y Sir not-appearing-in-this-film (TM 1977: «Sir que no figura en esta película»; TM 2006: «Sir que no aparece en esta película»). Estos dos últimos no pertenecen a la tradición artúrica, por lo que el público se ve confrontado con un incongruente chiste cultural.

En segundo lugar, es plausible decir que la composición del libro en sí representa un chiste visual. Al respecto, nótese el anacrónico contraste entre la tipografía y las iluminaciones medievalizantes de la izquierda y las fotografías contemporáneas de la derecha.

En tercer lugar, se puede interpretar que la interacción entre el canal auditivo y el canal visual genera un segundo chiste paralingüístico. Este es, a su vez, la mezcla del primer y del segundo chiste. Intervienen aquí diversos elementos que pueden agruparse en dos ejes. El primero está compuesto por los elementos no verbales que se transmiten por el canal visual y el auditivo. Estos mantienen una relación de redundancia entre sí: tanto el tono en el que habla el narrador como la tipografía que se emplea y la música que se escucha cumplen la misma función: dignificar el mensaje. El segundo eje está compuesto por los elementos verbales; es decir, por lo que dice el narrador y lo que se ve escrito. Recuérdese que estos coinciden, por lo que la relación entre los signos es de redundancia enfática. Este eje de humor verbal —a partir de la presentación de Sir Robin, como se ha explicado arriba— introduce el componente absurdo. La suma de ambos genera un contraste cómico entre lo que se dice y cómo se dice: se transmite un mensaje absurdo de manera dignificada.

Por último, puede decirse que, cuando un gorila atrapa la mano que estaba pasando las páginas, se da otro chiste visual, ya que se rompen nuevamente las expectativas del público. Como se ha señalado arriba, la suma de todos estos elementos representa un chiste complejo.

Recuérdese que en el TO la voz del narrador coincide, salvo en dos ocasiones, con el texto que muestra el libro. En los doblajes, en cambio, no se manipula la imagen, sino solo el canal auditivo. Es decir, en los TM lo que dice el narrador está en español, pero lo que se ve escrito queda en inglés. De partida, el humor del fragmento que se basa en la redundancia o el contraste entre el canal visual y el verbal dependerá en los doblajes del conocimiento lingüístico del público meta. A propósito, cabe matizar dos aspectos. Por un lado, esto no afecta a todos los elementos que aparecen en la constelación semiótica del TO: se mantiene

en todo caso el efecto humorístico de algunos elementos visuales como la mano del gorila o el contraste entre la tipografía y las fotografías. Por otro lado, el hecho de que solo se intervenga el canal auditivo no implica que el resto de códigos semióticos no hayan sido traducidos. Al operar en un contexto lingüístico y cultural nuevo, el texto que se ha dejado en inglés, por ejemplo, desempeña una función diferente, por lo que también lo ha sido.

Lo que dice el narrador queda de la siguiente manera en el doblaje de 1977:

NARRADOR: El prudente Sir Bedevere fue el primero de los caballeros del Rey Arturo, pero pronto le seguirían otros nombres ilustres [pág. 2]: Sir Lancelot el Valiente, [pág. 3] Sir Gallahad el Puro y [pág. 4] y Sir Robin el no tan puro, que estuvo a punto de combatir [pág. 5] contra el dragón de Angnor, que estuvo a punto de enfrentarse [pág. 6] con la malvada gallina de Bristol, y que se mojó [pág. 6] personalmente en la batalla de Badon Hill, y el llamado [pág. 7] Sir que no figura en esta película. [pág. 8] Juntos formaron un grupo cuyos nombres y hazañas se relatarían a través de los siglos: los caballeros de la [pausa, la mano de un gorila atrapa la mano que estaba pasando las páginas] mesa cuadrada.

En cuanto al trasvase lingüístico, el primero de los aspectos que llama la atención en este doblaje es que Sir Robin haya pasado a ser «el no tan puro», y no «the-not-quite-so-brave-as-Sir-Lancelot». Este cambio resulta difícilmente comprensible en términos de coherencia intratextual. Nótese que el personaje de Sir Robin está caracterizado por su falta de valentía, como ironiza el juglar que lo acompaña en la canción *Bravely bold Sir Robin*.

A propósito, mientras el narrador introduce a Sir Robin, en pantalla aparece lo siguiente:

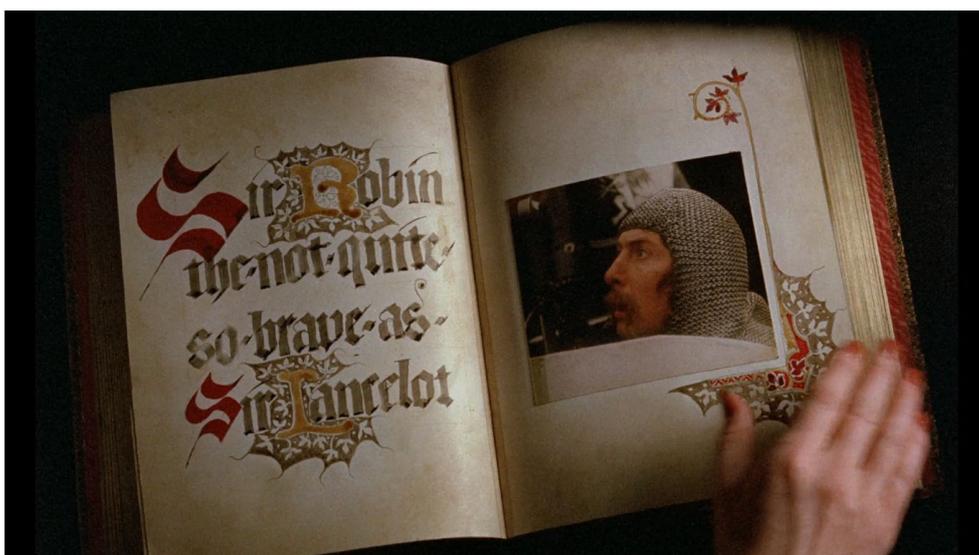


Figura 6: captura de la octava página del libro. (20'44'')

Como puede verse, incluso el público que no tiene ningún conocimiento de inglés puede identificar el cambio. Se genera, así, una contradicción entre el mensaje verbal que se traslada

por canal auditivo y visual. Esta resta eficacia al chiste complejo, ya que, por un lado, desestructura el juego semiótico sobre el que se basa su gracia y, por otro lado, distrae la atención del espectador.

Sin embargo, se consigue mantener el efecto humorístico ya que, en el plano formal, se sigue caracterizando a Sir Robin a través de la negación de los atributos de uno de los personajes que se ha presentado antes. En este caso no se trata de la valentía de Sir Lanzarote, sino de la pureza de Sir Gallahad, de modo que, al tomar un referente más cercano, se conserva y explicita la repetición estructural humorística que ya estaba presente en el TO.

Otro aspecto llamativo del doblaje de 1977 es que la música de fondo, que en el TO servía para citar el género caballeresco fílmico, baja progresivamente de volumen hasta desaparecer por completo al pasar a la segunda página. Se elimina así uno de los códigos semióticos que contribuían a generar el humor del chiste complejo descrito arriba.

En cuanto al momento en el que se pasan las páginas y puede verse la siguiente imagen, llama la atención que en varias ocasiones se elimina lo que podría llamarse el encabalgamiento visual del TO. Frente a la versión inglesa, en la que lo que se escucha y lo que se ve no están sincronizados, el TM divide más claramente los periodos. Por ejemplo, al pasar a la tercera y a la cuarta página, la voz del narrador realiza pausas adicionales.

Esto, junto con la eliminación de la música de fondo, resta dinamismo al interludio narrativo en el TM de 1977. Además, debido a ello, la voz del narrador y el componente visual reciben, a nivel semiótico, una importancia mayor que la que tenían en el TO. Esto incrementa la atención que se presta a la incoherencia intratextual observada en la presentación de Sir Robin. Queda por valorar todo ello representa un error de traducción o sí, por el contrario, se realizó juzgando que añadía un chiste visual más.

La intervención del narrador queda de la siguiente manera en el redoblaje de 2006:

NARRADOR: El sabio Sir Bedevere fue el primero en unirse a la corte del Rey Arturo, pero pronto lo seguirían otros ilustres caballeros: Sir Lanzarote [pág. 2] el Valiente, Sir Gallahad [pág. 3] el Puro y Sir Robin [pág. 4] el no tan valiente como Sir Lanzarote, que estuvo a punto de luchar [pág. 5] contra el dragón de Angnor, que estuvo a punto de plantarle cara [pág. 6] a la sanguinaria gallina de Bristol, y que se hizo [pág. 6] pipi en los pantalones en la batalla de Badon Hill, y el bien llamado [pág. 7] Sir que no aparece en esta película. Juntos [pág. 8] formaron un grupo cuyo nombre y hazañas serían rememorados a lo largo de los siglos: [pausa, la mano de un gorila atrapa la mano que estaba pasando las páginas] los caballeros de la mesa cuadrada.

El redoblaje traduce el efecto humorístico mediante estrategias similares a las que presentaba el TO. Nótese, por ejemplo, cómo aquí se mantiene lo que arriba se ha descrito como encabalgamiento visual. La música de fondo tampoco baja de volumen o se elimina en esta versión. Así, se consigue mantener este aspecto del chiste complejo.

Se observan varias diferencias entre el doblaje y el redoblaje. En el segundo se sustituye, por ejemplo, una expresión poco idiomática como «se mojó personalmente» por «se hizo pipi en los pantalones»; también se completa la información que se había omitido con «el bien llamado» frente a «el llamado»; y se adapta el nombre de Lancelot —se usa «Lanzarote», más común en España—, manteniendo, eso sí, el «sir» como rasgo estilístico.

Debido a esto, es posible argumentar, como se ha adelantado en §3.1, que la versión de 2006 se llevó a cabo con el TM de 1977 en mente y con el objetivo de corregir las deficiencias de aquél que fueran necesarias. Es importante tener esto en mente para comprender la estrategia, presente en ambas versiones, de sustituir «Round Table» por «mesa cuadrada». Se introduce mediante esta operación un nuevo elemento que satiriza el material artúrico del que parte el filme. Este, si bien no aparece en el TO, cuadra con el estilo del texto. La estrategia, motivada quizá por el título —*Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*— del doblaje en España o, quizá, causante de este cambio, es coherente a nivel intratextual. Así, por ejemplo, inmediatamente antes de la escena Arturo nombra a sir Bedevere «knight of the Round Table» en el original y «caballero de la mesa cuadrada» en ambas versiones.

## 5. Conclusiones

En este Trabajo de Fin de Grado se ha analizado un objeto de estudio triple: la película *Monty Python and the Holy Grail* (1975) y sus dos doblajes peninsulares, ambos titulados *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1977 y 2006). En los fragmentos comparados, cada texto presenta una serie de características propias y, como se ha argumentado en el apartado anterior, el redoblaje de 2006 debió de llevarse a cabo con la anterior versión peninsular en mente y con el objetivo de corregir las deficiencias de aquel. Como ha podido observarse en la comparación, las estrategias de traducción seguidas en cada TM presentan ciertos rasgos recurrentes. En este epígrafe se valoran estas tendencias para extraer las conclusiones oportunas y reconsiderar las hipótesis planteadas al principio del trabajo.

El primer fragmento que se ha analizado presenta un chiste lingüístico-formal que, para provocar la risa, interactúa con ciertos elementos no verbales. Su humor es absurdo, pues se establece como tabú una de las palabras más comunes de la lengua inglesa. Se ha visto cómo la elección léxica al traducir esta palabra ha condicionado el resto del doblaje del fragmento. En este aspecto, el TM de 1977 se mantiene cerca del planteamiento del TO y marca como tabú una palabra frecuente. Sin embargo, las dificultades formales han obligado a alterar la lógica interna del chiste. El efecto humorístico se traduce, pero en el proceso se modula su significado. Por su parte, el TM de 2006 se aleja del TO y marca una palabra menos frecuente. El efecto humorístico se desdibuja al hacerlo. La decisión, no obstante, posibilita mantener la lógica interna del chiste y compensar dicha pérdida añadiendo un juego de palabras que el original no presentaba. Se consigue así trasladar el efecto cómico.

En el segundo fragmento se ha comparado otro chiste lingüístico-formal. También en este caso, como es propio del medio, los distintos códigos semióticos interactúan entre sí; no obstante, como se ha visto, los elementos lingüísticos tienen cierta autonomía al no estar sujetos siempre a las exigencias de la sincronía fonética. El TM de 2006 opta por conservar la lógica interna del TO y trasladar el efecto humorístico recurriendo a estrategias similares a las que este empleaba. El doblaje de 1977, en cambio, altera la lógica del fragmento. Como se ha visto, omite parte de los elementos verbales y traduce el efecto del chiste lingüístico mediante una estrategia de compensación que traslada el humor al componente visual.

En el tercer fragmento se ha comparado un chiste cultural-institucional que deconstruye ciertos elementos del mito artúrico. En este caso, se ha valorado tanto el efecto humorístico

como su función. Se entiende su significado al considerar lo expuesto en §2.3 a propósito del mito según Barthes (1970) como mecanismo que naturaliza discursos y la lectura que realiza Knight (1983) del uso de la leyenda artúrica como símbolo de la autoridad cuestionada. En este sentido, la deconstrucción no representa tanto una crítica al Arturo de la literatura, sino más bien una sátira de los discursos que este mito ha legitimado a lo largo de la historia.

En los doblajes se han observado distintos fenómenos. El TM de 1977 no reproduce de manera constante el chiste cultural-institucional, como ha podido observarse a propósito de la Dama del Lago y Excálibur. Como resultado, el doblaje se apoya en mayor medida en otros elementos para generar el efecto humorístico, como, por ejemplo, en la situación anacrónica o en el contraste de registros. Por su parte, el TM de 2006 interviene al explicar la naturaleza de Excálibur y matizar el lenguaje sexista del original. Podría decirse que estas operaciones restan efectividad al chiste cultural, pero, como se ha expuesto, representan un ejercicio de mediación cultural que adopta el efecto humorístico en un contexto diferente.

El cuarto fragmento analizado presenta un chiste complejo; es decir, la combinación de varios chistes diferentes. En él, la pluralidad semiótica es clave a la hora de conseguir el efecto humorístico. Para hacerlo, se lleva a cabo una acumulación de elementos dispares. El humor no nace aquí tanto de cada (sub)chiste, sino de su yuxtaposición. En ambos doblajes, el único canal que se interviene es el auditivo; es decir, los elementos verbales que se transmiten por el canal visual no se adaptan. Esto resta eficacia al humor. Por lo demás, el TM de 2006, de nuevo, busca usar los mismos recursos que el TO para conseguir un efecto similar. El TM de 1977, por su parte, realiza una serie de ajustes que cambian el estilo del fragmento.

Como ha podido observarse, el doblaje de 1977 tiende a alejarse de las estrategias del TO a la hora de reproducir su efecto humorístico. Lejos de perseguir una correspondencia lineal, a menudo recurre a estrategias de omisión o compensación. Con esto en mente, cabe deducir que la equivalencia no formaba parte de las exigencias del encargo al que responde este doblaje. En este caso, se habría priorizado la traducción del efecto humorístico.

En cierta medida, esto se consigue gracias a la pluralidad semiótica propia de los textos audiovisuales. Como se ha analizado, en varias ocasiones los diálogos no tienen la comicidad de la versión inglesa. En estos casos, la carga humorística se traslada a otros elementos (como la entonación, la tipografía o el registro), cuya relación con respecto a los diálogos era de autonomía o de ayuda en el TO y que pasan a complementarlo en el TM. Algo parecido ocurre con los anacrónicos contrastes que caracterizan el universo artúrico de la película: el humor situacional tiene, en este doblaje, una relevancia mayor.

Frente a esto, ha podido observarse que el TM de 2006 busca reproducir la forma del TO. Es posible que esto responda a una exigencia de equivalencia por parte del nuevo encargo de traducción. Tal característica concordaría tanto con el lugar que los Monty Python ocupan actualmente en el canon de la comedia como con la cuidadosa remasterización a la que acompaña el redoblaje. No obstante, esta reproducción del equilibrio semiótico del TO, como se ha visto, está supeditado a trasladar el efecto humorístico y a conseguir un texto adecuado en el sentido funcionalista de la palabra. Esto se observa cuando se matiza el lenguaje sexista del TO, se aclaran referentes culturales del mito artúrico o se reproducen las estrategias de traducción del doblaje anterior: al respecto, véase, por ejemplo, el uso de «la mesa cuadrada» frente a la «mesa redonda» de la tradición artúrica.

Es pertinente recordar que una de las estrategias humorísticas del filme es el hecho de que los integrantes del grupo representen varios papeles. Este aspecto se ha desarrollado en §3.2. Ahora cabe añadir dos observaciones. En primer lugar, en la escena analizada en §4.2 John Cleese representa tanto al guardia francés como a Lanzarote. Como puede verse en §7.1, en este caso el TM de 1977 recurre a dos actores de doblaje y el de 2006, a uno. En segundo lugar, en el fragmento analizado en §4.3 es Terry Jones quien interpreta a la madre de Dennis. El actor fuerza aquí la voz de manera cómica para fingir el timbre de una anciana. En el TM de 1977 es una mujer quien dobla el diálogo este personaje. En el TM de 2006, en cambio, vuelve a ser un hombre quien lo hace.

Este hecho resulta interesante desde el punto de vista de la sincronía de caracterización. Recuérdese que según Fodor (cf. 1976: 10, 74) esta se consigue cuando la calidad de la voz (timbre, intensidad, ritmo, etc.) del doblaje no choca con lo que la apariencia, los gestos y el modo de moverse del actor original transmiten sobre el personaje. En el caso de la madre de Dennis en el TM de 1977, una mujer dobla el diálogo de un personaje femenino representado por un hombre. En este caso, en efecto, se armoniza la apariencia del personaje con la voz que lo dobla, si bien esta armonía no responde a un rasgo estilístico del TO. Además, el hecho de que en este doblaje casi cada personaje tenga una voz propia consigue una verosimilitud que no presentaba la versión inglesa. Cabe suponer que esto pudo hacerse para no causar extrañeza en el público meta.

En suma, el TM de 1977 se aleja de la constelación semiótica del TO; el de 2006, en cambio, busca mantenerla. Como se ha adelantado en §3.2, uno de los rasgos de este TM que la comunidad fan criticó fue la supuesta mala interpretación de los actores de doblaje. Esta crítica apunta a una «discronía» (es decir, la ausencia de sincronía) de caracterización, un fenómeno que, según Fodor, ocurre «if the voice of the dubbing speaker cannot faithfully

conjure up the personality of the visible character»<sup>20</sup> (1976: 74). En este sentido apuntan las quienes juzgan que la interpretación de los actores de redoblaje es inverosímil y un tanto histriónica. Lo curioso de este caso es que la discronía se percibe por haber conservado un rasgo estilístico del original, que se percibe como una mala interpretación por parte de quienes estaban acostumbrados a un doblaje más verosímil.

Este fenómeno es relevante para entender la recepción del segundo TM. Dentro de la comunidad fan, se ha podido valorar que el redoblaje, a pesar de las mejoras técnicas, no era necesario. Como resultado, es de suponer que la forma en la que se aproximaron al TM de 2006 fue con escepticismo. Esto, a su vez, pudo haber arruinado el efecto humorístico del redoblaje. Considérese lo que Santana (2011) explica a propósito de este fenómeno. Según ella, para que el efecto humorístico llegue a buen puerto «es imprescindible contar con la colaboración del receptor. Sólo si éste se muestra dispuesto a ampliar la suspensión de la incredulidad al ámbito humorístico, la risa estará garantizada». (Santana 2011: 70). Por tanto, cabe valorar que una de las razones por las que el redoblaje no fue bien recibido dentro de la comunidad fan es que esta no se encontraba predispuesta a hacerlo.

Sería interesante profundizar en el origen de esta incredulidad; tal estudio, que cabría enfocar analizar la recepción de los redoblajes en general, podría ser un tema productivo para investigación futura. Una hipótesis interesante para explicar por qué estos no suelen tener buena recepción dentro de la comunidad fan sería plantear que los primeros doblajes son canónicos en la cultura meta y representan una suerte de segundo original.

En este trabajo se ha partido de la hipótesis de que el doblaje del humor está condicionado por las limitaciones del medio audiovisual. Esta propuesta se ha comprobado no solo en el cuarto fragmento, en el que el chiste se basa en la interacción entre distintos códigos semióticos, sino también en los tres primeros, en los cuales la risa se provoca recurriendo principalmente a elementos lingüísticos. En estos casos, se ha podido observar que la naturaleza multimodal de este medio condiciona el trasvase del código verbal. No obstante, también se ha observado que, dentro de estas limitaciones, los doblajes pueden recurrir a distintas estrategias para trasladar el efecto del texto. En este sentido, la pluralidad semiótica del medio representa un ayuda, pues facilita a veces que se lleven a cabo estrategias de compensación o, incluso, de omisión.

---

<sup>20</sup> «cuando la voz del actor de doblaje no consigue invocar fielmente la personalidad del personaje que se está viendo» (nuestra traducción).

Otra de las hipótesis que se ha planteado era que la relación del filme con el mito artúrico podría variar entre el TO y los TM, ya que cada versión opera en un contexto diferente. En la comparación propuesta, esta asunción se ha comprobado en el tercer y en el cuarto fragmento analizados; en ellos, se ha observado un grado de mediación cultural en el tratamiento del mito artúrico que, en cierto sentido, afecta a su representación.

Conviene añadir una reflexión al marco teórico esbozado arriba desde el punto de vista de la Teoría de la Literatura. Cabe precisar que las traducciones representan, según Genette (cf. 1989: 262—264), un tipo de hipertexto. Este teórico entiende que son una mera trasposición lingüística «que sólo afecta al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada» (*ibid.*: 263). Esta perspectiva se corresponde con la corriente de los Estudios de la Traducción que abanderaban la equivalencia formal. Ya se ha abordado este punto en el marco teórico. Baste subrayar aquí que los doblajes, en efecto, son hipertextos pero que, al operar en una lengua y cultura diferente, establecen una relación diferente con el material que su hipotexto (el TO) reescribe.

Para cerrar este Trabajo de Fin de Grado es pertinente plantear algunas posibilidades de investigación futura. Además del estudio los redoblajes que se ha propuesto, sería interesante aplicar la metodología que se ha desarrollado aquí a otras producciones de los Monty Python. Por ejemplo, podría llevarse a cabo un análisis contrastivo de los doblajes hispanoamericanos de la película (titulados *Monty Python y el Santo Grial* y producidos, respectivamente, por los estudios Etcétera Group de Venezuela y Audiomaster 3000 de México) que, llegado el caso, incorporara las conclusiones alcanzadas en este trabajo a propósito de las versiones peninsulares. Asimismo, podría estudiarse de manera contrastiva el tratamiento del mito bíblico y artúrico en *Life of Brian* y *Monty Python and the Holy Grail* para ver qué estrategias de reescritura comparten ambas producciones a la hora de satirizar estas instituciones culturales.

## 6. Bibliografía

### 6.1. Fuentes primarias

*Monty Python and the Holy Grail*. 1975. Dirigido por Terry Gilliam and Terry Jones. Culver City, CA: Sony Pictures, 2012. Blu-ray.

*Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*. 1977. Dirigido por Terry Gilliam and Terry Jones. Barcelona: Manga Films, 2000. DVD.

*Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*. 2006. Dirigido por Terry Gilliam and Terry Jones. Culver City, CA: Sony Pictures, 2012. Blu-ray.

### 6.2. Fuentes secundarias

Barthes, Roland. 1970 [1957]. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.

Baker, Mona y Kirsten Malmkjær (eds.). 1998. “Translation Unit”. En *Routledge encyclopedia of translation studies*. Londres: Routledge. 286—288.

Baker, Mona y Gabriela Saldanha (eds.). 2006. “Translation Unit”. En *Routledge encyclopedia of translation studies*. Londres: Routledge. 304—306.

Ballard, Michel. 2010. “Unit of Translation”. En *Handbook of Translation Studies, vol. 1* ed. por Yves Gambier y Luc van Doorslaer. Ámsterdam: John Benjamins. 437—440.

Breton, Justine. 2017. “Sacré Graal ! et le détournement cinématographique”. *Perspectives médiévales* 38: 1—18.

Chaume, Frederic. 2013. “Research paths in audiovisual translation: The case of dubbing”. En *The Routledge Handbook of Translation Studies*, ed por Carmen Millán y Francesca Bartrina. Londres, Nueva York: Routledge. 288—302.

Chimal, Alberto. 2007. “Monty Python y el Santo Grial contra la Materia de Britania”. *Tempo* 11-98: 59—62.

Fodor, István. 1976. *Film dubbing: Phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects*. Hamburg: Buske.

- Gambier, Yves. 2013. "The position of audiovisual translation studies". En *The Routledge Handbook of Translation Studies*, ed por Carmen Millán y Francesca Bartrina. Londres, Nueva York: Routledge. 45–59.
- Genette, Genette. 1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. [orig. *Palimpsestes: La littérature au second degré*]. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Gor Ballester, Lucía. 2015. "La traducción del humor en el doblaje: Caso práctico: *La vida de Brian*". Trabajo fin de grado. Universidad Pontificia de Comillas.
- Gorgievski, Sandra. 1995. "Le mythe comme objet de déconstruction dans *Monty Python and the Holy Grail*". En *Le cinéma et ses objets (objects in film)*, ed por Raphaëlle Costa de Beauregard et al. Poitiers: La licorne, 247–254.
- Hermosillas Ramírez, Irene. 2017. "Comparación inglés-español en Medios Audiovisuales 2: *La vida de Brian*". Trabajo fin de grado. Universidad del País Vasco.
- Knight, Stephen. 1983. "Arthurian Authorities: Ideology in the Legend of King Arthur". *Sydney Studies in Society and Culture* 1: 117—129.
- Neufeld, Christine. 2002. "Coconuts in Camelot: Monty Python and the Holy Grail in the Arthurian Literature Course". *Florilegium*. 19:127–147.
- . 2013. "'Lovely Filth': Monty Python and the Matter of the Grail". En *The Grail in Film*, ed por Ed. Kevin J. Harty. Jefferson: MacFarland Press.
- Nord, Christine. 2013. "Functionalism in translation studies". En *The Routledge Handbook of Translation Studies*, ed por Carmen Millán y Francesca Bartrina. Londres, Nueva York: Routledge. 201–2012.
- OED Third Edition: December 2007. "Pythonesque". Oxford University Press. 18 de mayo de 2019. <https://www.oed.com/view/Entry/155585>.
- . "Bint". Oxford University Press. 10 de junio de 2019. <https://www.oed.com/view/Entry/19184>.
- Pardo García, Pedro Javier. 2011. "Cine, literatura y mito: don Quijote en el cine, más allá de la adaptación". *ARBOR Ciencia, Pensamiento, Cultura* 187: 237–246.
- Postigo, Iván. 2014. "Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores [doblaje cine 1977]". *Eldoblaje.com* (base de datos sobre doblaje). 18 de mayo de 2019 [www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=4282](http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=4282)

- . 2018. “Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores [doblaje DVD 2006]”. *Eldoblaje.com* (base de datos sobre doblaje). 18 de mayo de 2019 [www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=11035](http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=11035)
- Santana, Belén. 2011. “De mariposas, telégrafos, caprichos y espejos: la traducción del humor”. Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica». San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010
- Smith de la Fuente, Carolina *et al.* 2007. “La traducción del humor en el doblaje de la película 'La vida de Brian'”. En *Traducción y mediación cultural: Reflexiones interdisciplinares*, ed. por M<sup>a</sup> del Carmen Balbuena Torezano y Ángeles García Calderón. Granada: Atrio.485–493.
- Zabalbeascoa Terrán, Patrick. 2001. “La traducción del humor en textos audiovisuales”. En *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, ed. por Miguel Duro. Cátedra: Madrid. 251–263.

## 7. Anexos

### 7.1. Anexo I: personajes, actores y actores de doblaje

<i>Personaje (Postigo 2014)</i>	<i>Actor (Postigo 2014)</i>	<i>Actor o actriz de doblaje de 1977 (Postigo 2014)</i>	<i>Actor de doblaje de 2006 (Postigo 2018)</i>
Rey Arturo	Graham Chapman	Vicente Bañó	José Luis Gil
Dios		Diego Martín (sustitución)	
Sir Lancelot		José Catalá	
Tipo en juicio de bruja	John Cleese	Luis Carrillo	Eduardo Jover
Tim, el mago		Roberto Martín	
Guardia (golondrinas) 2		Pedro Estecha	
Hombre (anciano a hombros)		José María Caffarel	
Guardia francés		Roberto Cruz Jr.	
Caballero negro		Luis Porcar	
Sir Robin		Eric Idle	
Roger			
Recogedor de muertos			
Tipo en juicio de bruja			
Guardia en castillo			

Concorde, escudero de Lancelot		Juan Miguel Cuesta	
Hermano Maynard		Víctor Valverde	
Viejo profeta	Terry Gilliam	Daniel Dicenta	Juan Amador Pulid
Sir Bors		Claudio Rodríguez	
Sir Bedevere	Terry Jones	Claudio Rodríguez	Salvador Aldeguer
Príncipe Herbert		Alfonso Gallardo	
Madre de Dennis		Lucita García Luengo	
Sir Galahad	Michael Palin		David García Vázquez
Guardia (golondrinas) 1		Juan Antonio Gálvez	
Líder de los caballeros “Ni”		Manuel Cano	
Rey del castillo del pantano		José Guardiola	
Hermano del Hermano Maynard			
Tipo en juicio a bruja		Alfonso Gallardo	
Dennis		Juan Logar	
Narrador		Rafael Taibo	

## 7.2. Anexo 2: transcripción de los fragmentos analizados

Caballeros que dicen “ni” (60’40”—61’40”)

TO	TM 1	TM 2
ARTURO: Cut down a tree with a herring? It can't be done. <i>(Los caballeros que dicen “ni” gritan)</i>	ARTURO: Cortar un árbol con un arenque es imposible. <i>(Los caballeros que dicen “ni” gritan)</i>	ARTURO: ¡Talar un árbol con un arenque! ¡Eso es imposible! <i>(Los caballeros que dicen “ni” gritan)</i>
LÍDER: Augh! Ohh! Don't say that word.	LÍDER: No... no... no digáis esa palabra.	LÍDER: No... no... no digáis la palabra.
ARTURO: What word?	ARTURO: ¿Qué palabra?	ARTURO: ¿Qué palabra?
LÍDER: I cannot tell, suffice to say is one of the words the Knights of Ni cannot hear.	LÍDER: No puedo decirla, baste deciros que es una palabra que nosotros no podemos oír.	LÍDER: No puedo decirla, baste decir que es algo que los antiguos caballeros del ni no podemos oír.
ARTURO: How can we not say the word if you don't tell us what it is? <i>(gritos)</i>	ARTURO: ¿Cómo vamos a no decir la palabra si no nos decís cuál es? <i>(gritos)</i>	ARTURO: Si no nos decís qué es, ¿cómo vamos a no decir eso? <i>(gritos)</i>
LÍDER: You said it again!	LÍDER: ¡No, no, no, no, no! ¡Ya la habéis dicho otra vez!	LÍDER: ¡Ayy! ¡La habéis vuelto a decir!
ARTURO: What, 'is'?	ARTURO: ¿Cuál es?	ARTURO: ¡Vale! ¿Es?
LÍDER: No, not 'is'. You wouldn't get very far in life not saying 'is'.	LÍDER: No, no, “es” no.	LÍDER: No, no es “es”. No llegaréis muy lejos en la vida diciendo “no es”.
BEDEVERE: My liege, it's Sir Robin! <i>(el juglar canta)</i> [...]	BEDEVERE: ¡Mirad, señor! Es sir Robin. <i>(el juglar canta)</i> [...]	BEDEVERE: ¡Mi señor! Ha llegado sir Robin. <i>(el juglar canta)</i> [...]
ROBIN: My liege! It's good to see you.	ROBIN: Mí señor, es un placer veros.	ROBIN: Me alegra veros ileso, mi señor.

<p><i>(gritos)</i>  LÍDER: Now he's said the word!  ARTURO: Surely you've not given up your quest for the Holy Grail?  <i>(el juglar canta)</i>  ROBIN: Shut up! No, no. No. Far from it.  LÍDER: He said the word again!  <i>(gritos)</i>  ROBIN: I was looking for it.<i>(gritos)</i> Uh, here-- here in this forest.  ARTURO: No, it is far from this place.  <i>(gritos)</i>  LÍDER: Stop saying the word! The word...  ARTURO: Oh, stop it!  <i>(gritos)</i>  LÍDER: ...we cannot hear! Ow! He said it again!  ARTURO: Patsy!  LÍDER: Wait! I said it! I said it! Ooh! I said it again! And there again! That's three 'it's! Ohh!  <i>(gritos)</i></p>	<p><i>(gritos)</i>  LÍDER: ¡Ha dicho la palabra!  ARTURO: ¿No habréis abandonado la búsqueda del santo grial?  <i>(el juglar canta)</i>  ROBIN: ¡Cállate! No, no. En absoluto.  LÍDER: ¡No sigáis hablando!  <i>(gritos)</i>  ROBIN: Ese es todo mi afán. <i>(gritos)</i> Está, eh... está en este bosque.  ARTURO: No. Está más allá.  <i>(gritos)</i>  LÍDER: ¡La vais a decir!  ARTURO: ¡Esto es absurdo!  <i>(gritos)</i>  LÍDER: ¡La dijisteis! ¡La dijisteis!  ARTURO: ¡Patsy!  LÍDER: La ha dicho. ¡Ha repetido la palabra!  <i>(gritos)</i></p>	<p><i>(gritos)</i>  LÍDER: ¡Ahora la ha dicho él!  ARTURO: ¿Supongo que no habréis renunciado a la búsqueda del santo grial?  <i>(el juglar canta)</i>  ROBIN: ¡Cállate! No, no, no, no. Eso nunca.  LÍDER: ¡Ha dicho la palabra otra vez!  <i>(gritos)</i>  ROBIN: Sigo buscando eso. <i>(gritos)</i> Aquí, eh... en este bosque.  ARTURO: No. En eso os equivocáis.  <i>(gritos)</i>  LÍDER: ¡No repetáis esa palabra! ¡Esa palabra!  ARTURO: ¡Dejad de hacer eso!  <i>(gritos)</i>  LÍDER: ¡Habéis dicho “eso” otra vez!  ARTURO: ¡En marcha!  LÍDER: ¡Uy! ¡He dicho “eso”!. ¡He dicho “eso”! He vuelto a decirlo otra vez. Van tres. ¡Ayy!  <i>(gritos)</i></p>
---	---	---

La vaca (27'03" — 27'09") y el conejo de Troya (29'20"—29'34")

TO	TM 1	TM 2
ARTURO: Now this is your last chance. I've been more than reasonable.	ARTURO: Te doy quince segundos. He tenido demasiada paciencia.	ARTURO: Es tu última oportunidad. He sido más que razonable.
GUARDIA 1: Fetchez la vache!	GUARDIA 1: Saca la vaca.	GUARDIA 1: Traed la vache.
Guardia 2: Quoi?	Guardia 2: Quoi?	Guardia 2: Quoi?
GUARDIA 1: Fetchez la vache!	GUARDIA 1: Sachez la vache!	GUARDIA 1: Traed la vache!

TO	TM 1	TM 2
<p>(Un guardia asoma la cabeza. Mira. Entra.)</p> <p>GUARDIA 1: (<i>Susurrando</i>) C'est un lapin, lapin de bois.</p> <p>Guardia 2: Quoi?</p> <p>(Cuatro guardias asoman la cabeza. Entran.)</p> <p>GUARDIA 1: C'est un cadeau.</p> <p>Guardia 2: What?</p> <p>Guardia 1: A present.</p> <p>GUARDIA 2: Oh, un cadeau.</p> <p>GUARDIA 1: Oui, oui. Allons-y.</p> <p>Guardia 2: What?</p> <p>Guardia 1: Let's go.</p> <p>Guardia 2: Oh.</p> <p>(Salen)</p>	<p>(Un guardia asoma la cabeza. Mira. Entra. Pausa. Cuatro guardias asoman la cabeza. Entran. Pausa. Salen.)</p>	<p>(Un guardia asoma la cabeza. Mira. Entra.)</p> <p>GUARDIA 1: (<i>susurrando</i>) C'est un lapin, lapin de bois.</p> <p>Guardia 2: Quoi?</p> <p>(Cuatro guardias asoman la cabeza. Entran.)</p> <p>GUARDIA 1: C'est un cadeau.</p> <p>Guardia 2: ¿Qué?</p> <p>Guardia 1: Un regalo.</p> <p>GUARDIA 2: Oh, un cadeau.</p> <p>GUARDIA 1: Oui, oui. Allons-y.</p> <p>Guardia 2: ¿Qué?</p> <p>Guardia 1: ¡Vamos!</p> <p>Guardia 2: Ah.</p> <p>(Salen)</p>

Conversación de Arturo y Dennis (10' 47"-11' 44")

TO	TM 1	TM 2
<p>ARTURO: The Lady of the Lake [<i>coro angelical</i>] her arm clad in the purest shimmering samite, held aloft Excalibur from the bosom of the water to signify by Divine Providence that I, Arthur, was to carry Excalibur. [<i>coro angelical</i>] That is why I am your king!</p> <p>DENNIS: Look, strange women lying on their backs in ponds handing out swords... that's no basis for a system of government. Supreme executive power derives from a mandate from the masses, not from some farcical aquatic ceremony.</p> <p>ARTURO: Be quiet!</p> <p>DENNIS: You can't expect to wield supreme executive power just 'cause some watery tart threw a sword at you.</p> <p>ARTURO: Shut up!</p> <p>DENNIS: I mean, if I went around saying I was an Emperor because some moistened bint had lobbed a scimitar at me, they'd put me away!</p>	<p>ARTURO: La Dama del Lago (<i>coro angelical</i>) con el brazo enfundado en brillante seda sacó una espada del fondo de las aguas significando así la Divina Providencia que yo, Arturo, debía portar la espada (<i>el canto termina</i>) Por eso soy vuestro rey.</p> <p>DENNIS: Oiga, que a una mujer le dé por repartir espadas mojadas no es base para un sistema de gobierno. El supremo poder ejecutivo deriva de la voluntad de las masas, no de una absurda ceremonia acuática.</p> <p>ARTURO: ¡Silencio!</p> <p>DENNIS: No pretenderá ostentar el supremo poder ejecutivo porque una furcia natatoria le tiró una espada.</p> <p>ARTURO: ¡Silencio!</p> <p>DENNIS: Lo mismo voy a ir yo por ahí diciendo que soy emperador porque una tía me lanzó una cimitarra. Me llevarían al manicomio.</p>	<p>ARTURO: La Dama del Lago (<i>coro angelical</i>) su brazo envuelto en la seda más pura y brillante extrajo la espada Excalibur del seno del agua simbolizando que la Divina Providencia me elegía a mí, Arturo, para que empuñase la espada (<i>el canto termina</i>) ¡Por eso soy vuestro rey!</p> <p>DENNIS: Una mujer extraña que vive en una charca y reparte espadas no sirve de base para un sistema de gobierno. El poder ejecutivo supremo deriva de la voluntad de las masas, no de una ceremonia acuática de pacotilla.</p> <p>ARTURO: ¡Basta ya!</p> <p>DENNIS: ¡No pretenderéis ostentar el supremo poder ejecutivo solo porque una buscona remojada os dio una espada!</p> <p>ARTURO: ¡Cierra el pico!</p> <p>DENNIS: ¡Si yo anduviera por ahí diciendo que soy emperador porque un hombretón empapado me había lanzado una cimitarra, me encerrarían!</p>

Interludio narrativo (20'30"—21' 07")

TO	TM 1	TM 2
<p>NARRADOR The wise Sir Bedevere was the first to join King Arthur's knights, but other illustrious names were soon to follow [pág. 2]: Sir Lancelot the Brave, Sir Gallahad [pág. 3] the Pure, and Sir Robin [pág. 4] the-not-quite-so-brave-as-Sir-Lancelot, who had nearly fought [pág. 5]the Dragon of Angnor, who had nearly stood up [pág. 6] to the vicious Chicken of Bristol, and who had personally [pág. 6] wet himself at the Battle of Badon Hill, and the aptly named [pág. 7] Sir Not-appearing-in-this-film. [pág. 8] Together they formed a band whose names and deeds were to be retold throughout the centuries: [pausa, la mano de un gorila atrapa la mano que estaba pasando las páginas] The Knights of the Round Table.</p>	<p>NARRADOR: El prudente Sir Bedevere fue el primero de los caballeros del Rey Arturo, pero pronto le seguirían otros nombres ilustres [pág. 2]: Sir Lancelot el Valiente, [pág. 3] Sir Gallahad el Puro y [pág. 4] and Sir Robin el no tan puro, que estuvo a punto de combatir [pág. 5] contra el dragón de Angnor, que estuvo a punto de enfrentarse [pág. 6] con la malvada gallina de Bristol, y que se mojó [pág. 6] personalmente en la batalla de Badon Hill, y el llamado [pág. 7] Sir que no figura en esta película. [pág. 8] Juntos formaron un grupo cuyos nombres y hazañas se relatarían a través de los siglos: los caballeros de la [pausa, la mano de un gorila atrapa la mano que estaba pasando las páginas] mesa cuadrada.</p>	<p>NARRADOR: El sabio Sir Bedevere fue el primero en unirse a la corte del Rey Arturo, pero pronto lo seguirían otros ilustres caballeros: Sir Lanzarote [pág. 2] el Valiente, Sir Gallahad [pág. 3] el Puro y Sir Robin [pág. 4] el no tan valiente como Sir Lanzarote, que estuvo a punto de luchar [pág. 5] contra el dragón de Angnor, que estuvo a punto de plantarle cara [pág. 6] a la sanguinaria gallina de Bristol, y que se hizo [pág. 6] pipi en los pantalones en la batalla de Badon Hill, y el bien llamado [pág. 7] Sir que no aparece en esta película. Juntos [pág. 8] formaron un grupo cuyo nombre y hazañas serían rememorados a lo largo de los siglos: [pausa, la mano de un gorila atrapa la mano que estaba pasando las páginas] los caballeros de la mesa cuadrada.</p>