

Trabajo de Final de Máster

MÁSTER EN INVESTIGACIÓN EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

2016-2017

**ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA TRADUCCIÓN  
DEL HUMOR EN LOS MUSICALES ESTRENADOS EN ESPAÑA**

**Autor/a:** Diana Pertegaz Tudón

**Director/a:** Pilar Ezpeleta Piorno

**Fecha de lectura:** Noviembre 2017



## RESUMEN

La traducción del teatro musical es uno de los campos menos explorados en los Estudios de Traducción. El objeto de estudio que aquí nos ocupa es el texto musical traducido, centrándonos concretamente en la traducción de elementos humorísticos que presentan marcas culturales. Se comienza por definir el teatro musical como género y se describen las características específicas de su traducción. A continuación, se lleva a cabo una revisión de la historia de la traducción y recepción del teatro musical angloamericano en España y se mencionan algunos de los trabajos realizados en la investigación de teatro musical hasta la fecha. Seguidamente, nos centramos en la traducción del humor y en la dificultad que esto conlleva debido a su importante conexión con la cultura. En esta sección se describe una propuesta para la clasificación de los diferentes tipos de elementos humorísticos existentes y una propuesta para el análisis de las técnicas utilizadas en su traducción. Para el análisis se compila un corpus formado por elementos humorísticos procedentes de varios musicales cómicos angloamericanos que han sido adaptados al contexto español. De entre todos los elementos humorísticos de este corpus se selecciona para su descripción aquellos que se encuentran marcados culturalmente. Partiendo de la hipótesis de que este tipo de elementos humorísticos se domestican, es decir, que se sigue una orientación hacia la lengua y cultura meta en su traducción, se realiza un análisis descriptivo de las técnicas de traducción utilizadas las cuales se encuentran alineadas en un continuo donde los extremos consisten en los polos extranjerización y domesticación.

Palabras clave: teatro musical, humor, domesticación, referentes culturales.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Justificación	4
1.2. Motivación personal	5
1.3. Descripción del estudio	7
1.4. Hipótesis	8
1.5. Objetivos	9
2. EL TEATRO MUSICAL	10
2.1. Definición de teatro musical	10
2.2. Aspectos sobre la traducción del teatro musical	12
3. LA TRADUCCIÓN DEL TEATRO MUSICAL	15
3.1. La historia del teatro musical en España	15
3.2. La recepción del teatro musical traducido	17
3.3. Estudios sobre traducción músico-teatral	19
4. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR	21
4.1. Humor, cultura y traducción	21
4.2. Clasificación de los elementos humorísticos	24
4.3. Tendencias de traducción: extranjerización y domesticación	27
4.4. Técnicas para la clasificación de los elementos humorísticos traducidos	28
4.4.1. Propuesta inicial de técnicas de traducción	31
4.4.2. Propuesta final de técnicas de traducción	36
5. ESTUDIO DE CASO	40
5.1. Diseño de la investigación	40
5.2. Descripción del corpus	41
5.3. Análisis del corpus	43
5.3.1. Mamma Mia	44
5.3.2. We Will Rock You	45
5.3.3. Fama	68
6. RESULTADOS	73
7. CONCLUSIÓN	78
ANEXOS	80
BIBLIOGRAFÍA	115

## **LISTADO DE TABLAS**

Tabla 1: Tipología de elementos humorísticos encontrados en el análisis.....	74
Tabla 2: Técnicas utilizadas en la traducción de elementos humorísticos con marcas culturales.....	75

## **LISTADO DE FIGURAS**

Figura 1: Clasificación inicial de técnicas de traducción.....	35
Figura 2: Clasificación final de técnicas de traducción.....	39

## **LISTADO DE ANEXOS**

Anexo 1: Listado de abreviaturas de tipos de elementos humorísticos.....	80
Anexo 2: Clasificación de elementos humorísticos.....	81

# 1. INTRODUCCIÓN

En primer lugar, se justifica la elección del objeto de estudio. Seguidamente, se exponen las razones principales que motivan el estudio. Después, se explica el lugar que ocupa esta investigación dentro de los Estudios de Traducción. Para finalizar, se enuncia la hipótesis inicial y los objetivos.

## 1.1. Justificación

El teatro musical ha sido principalmente representado en los teatros del West End de Londres y en Broadway, Nueva York. Aunque la historia de los musicales extranjeros en España se remonta a los años cincuenta, en las últimas décadas ha experimentado una importante evolución. Los teatros españoles y del resto de Europa han recibido un abundante número de musicales de origen angloamericano. Se puede afirmar que este género teatral ha traspasado barreras tanto lingüísticas como culturales.

La representación de estas obras en el contexto español durante los últimos años ha tenido generalmente buena acogida de audiencia y esto tiene como consecuencia una mayor demanda en la traducción de musicales. Cabe señalar que la mayoría de los textos que han sido traducidos al español se encuentran originalmente escritos en lengua inglesa y proceden de musicales angloamericanos. Sin embargo, a pesar de la creciente demanda, no se ha prestado demasiada atención al estudio y la investigación sobre la traducción de musicales. Este género ocupa un lugar marginal dentro de los Estudios de Traducción y en los programas de formación de traductores en las universidades españolas.

Los musicales tienen unos rasgos particulares que los caracterizan y los distinguen de otros géneros. La combinación entre música, danza, texto hablado, texto cantado y gestualidad le dotan de una gran complejidad semiótica. Todos estos aspectos interactúan entre ellos y hacen que, en la traducción de musicales, sean muchos los aspectos a tener en cuenta. El teatro musical comparte bastantes características con otras formas de representación como el teatro, la ópera o incluso el cine. Todos ellos presentan una combinación entre códigos lingüísticos y no lingüísticos. Aun así, el traductor de musicales debe tener una competencia específica.

En este estudio se concibe la traducción como herramienta de mediación entre lenguas y culturas. Durante el proceso de traducción existe un intercambio interlingüístico e intercultural entre el sistema origen y el sistema meta. Además, hay que tener en cuenta el intercambio intersemiótico que tiene lugar en la traducción de una obra musical, ya que en las formas de representación se da la interacción entre signos verbales y no verbales. Además, el hecho de que los musicales sean particularmente diseñados para ser representados, es decir, su inmediatez, hace que factores como la audiencia, la

cultura meta y el contexto adquieran una mayor importancia a la hora de traducir el texto o de analizar el texto traducido.

## 1.2. Motivación personal

La motivación para este estudio nace, en primer lugar, de un interés personal por los musicales. El estreno en España del musical original de Broadway, *Sister Act*, despertó especialmente mi curiosidad por la traducción y adaptación de estos. En el año 2016 asistí a la representación de este musical en Valencia, el cual era descrito por la crítica como «un musical terapéutico» (Claramunt, 2014). Los elementos humorísticos eran abundantes y, además, muchos de estos elementos pensados para divertir al público presentaban marcas culturales; concretamente hacían referencia a aspectos específicos del contexto donde se representaba. Por ejemplo, se hacía referencia, normalmente implícita, a personajes famosos españoles como Carmen Sevilla y David Bisbal. Por otro lado, también se mantenían en la traducción elementos del musical original, ambientado en San Francisco, como su localización.

En la traducción de musicales o de cualquier otro tipo de texto podemos distinguir entre propuestas que tienden a la extranjerización o a la domesticación. En algunos casos, elementos del texto origen son traducidos haciendo referencia a aspectos característicos de la cultura meta (domesticación) mientras que, en otros casos, elementos del texto origen se mantienen en la traducción mostrando rasgos de una cultura extranjera (extranjerización) (Venuti, 1995: 20). Cuando estas dos opciones de traducción son observables en una misma escena y contrastan entre ellas puede tener lugar un efecto en el público que Martínez Sierra califica de «artificial»:

En un trabajo inédito anterior (Martínez Sierra, 2001) propusimos el término anglosajón *nativizing* para referirnos a aquellos casos en los que la versión traducida de un texto había adaptado (o familiarizado) las referencias culturales propias del texto origen de tal manera que resultaban artificiales a los ojos (y oídos) de la audiencia meta no en el sentido de no comprender qué ocurría, sino en el de observar, por ejemplo, una escena acontecida en un escenario completamente reconocible como propio de la cultura origen en la que se hacía mención a un personaje 100% específico de la cultura meta y ajeno, por tanto, a la origen (2004: 37).

Como indica el autor, la domesticación de referencias culturales, en la situación descrita, puede resultar «artificial» a la audiencia. Sin embargo, esto no quiere decir que esté exenta de causar un efecto humorístico. Hay que tener en cuenta que la percepción sobre lo que causa o no humor es muy subjetiva y depende de cada individuo, además de aspectos culturales. Fuentes pone un ejemplo en el que este desajuste contextual parece resultar acertado en el sentido en que produce una respuesta cómica entre el público:

En la popular serie televisiva *El príncipe de Bel Air* (*The Fresh Prince of Bel Air*), en la que el traductor optó por introducir referencias a cierto humorista malagueño cuya sola mención provoca al menos una sonrisa (Chiquito de la Calzada). Cabría plantearse si esto, en términos contextuales, no es del todo ortodoxo, ya que se introducen referencias culturales extrañas en un contexto y un entorno con toda probabilidad ajeno a ellas. Sin embargo, el traductor decidió anteponer los objetivos prioritarios del texto, en este caso, hacer reír, conseguir el efecto humorístico, y desde ese punto de vista, nos parece acertado el haber traspasado los límites de ese modo (2000: 61).

Fuentes menciona que el objetivo principal del texto, una comedia televisiva, consiste en hacer reír al público. Lo mismo ocurre con los musicales cómicos, los cuales tienen la finalidad de conseguir un efecto humorístico. Desde un enfoque funcionalista, se declara que todo el proceso de traducción es llevado a cabo teniendo en mente que debe cumplir con su finalidad; según la teoría del escopo (*Skopostheorie*) «el fin justifica los medios» (Reiss y Vermeer, 1996: 84).

En el caso de la adaptación al español del musical *Sister Act*, después del visionado de su representación y sin proceder a un análisis del texto traducido, se puede observar que la traducción de algunos elementos humorísticos tiende hacia la domesticación ya que el texto traducido muestra rasgos característicos de la cultura meta. La domesticación de aspectos culturales y el hecho de apelar a aspectos directamente relacionados con el contexto del espectador puede ser una buena opción para conseguir un efecto humorístico.

A raíz de esta reflexión, emerge mi interés sobre el modo en que los musicales cómicos de procedencia angloamericana son traducidos y adaptados al contexto español. También resulta interesante descubrir si existe una tendencia común en la traducción del humor en este tipo de textos a nuestra lengua en la actualidad. Esto también me lleva a cuestionarme cómo afecta la elección del método traductor, extranjerizante o domesticante, en conseguir un efecto humorístico en el espectador del contexto meta. Sin embargo, resulta complicado (y escapa a los fines de esta investigación) investigar la recepción del público, más aun cuando se trata de un aspecto tan subjetivo como el humor.

Por último y no menos importante, otra razón que me lleva a realizar este estudio es la poca atención que recibe la traducción del teatro musical entre los académicos, se trata de un campo escasamente explorado. Desde mi punto de vista, una manifestación cultural que genera cada vez más interés entre la sociedad y requiere de procesos complejos de mediación entre lenguas y culturas quizá debería de recibir una mayor atención entre los investigadores y académicos de la traducción. Además, son muchos los aspectos que quedan pendientes por estudiar sobre la traducción de musicales, siendo el humor uno de ellos.

### 1.3. Descripción del estudio

El presente estudio se enmarca dentro de los Estudios Descriptivos de la Traducción o Descriptive Translation Studies (DTS) ya que el objeto de estudio consiste en textos traducidos y se parte de una interpretación de la traducción como producto o resultado y no como proceso. Consiste en describir el modo en que los aspectos culturales que generan humor en musicales originalmente escritos (para ser representados) en lengua inglesa han sido traducidos al español. Para ello, se analizan las técnicas utilizadas para la traducción de los elementos humorísticos con marcas culturales en el texto meta.

La metodología descriptiva de la traducción que aquí se utiliza fue propuesta por Gideon Toury (1995) y apuesta por la búsqueda de patrones y regularidades en un corpus. El modelo descriptivista, también conocido como *escuela de la manipulación o teoría del polisistema*, supone un cambio importante en el modo de entender los Estudios de Traducción ya que se pasa de una actitud prescriptiva al descriptivismo. Se caracteriza por una concepción de la literatura como un sistema dinámico, por la necesidad de comunicación entre modelos teóricos y casos prácticos, por su carácter funcionalista, su interés descriptivo, su orientación hacia el sistema meta, su naturaleza histórica y, por último, por la centralidad del concepto de *norma* (Chaume y García de Toro, 2010: 60). Este estudio se sitúa dentro de los estudios descriptivos de la traducción porque cumple con estos rasgos. Se parte de una concepción funcionalista de la traducción en la que los textos seleccionados para el corpus tienen la función de producir humor, se describe la traducción de unos determinados elementos del texto meta, esto se realiza en un contexto y periodo concretos, y el concepto de *norma* resulta relevante, aunque como se explica más adelante sea más apropiado hablar de tendencias.

Según el marco teórico de House (2015: 8-14), que divide las teorías sobre la traducción en tres categorías (enfoques psico-sociales, enfoques basados en la respuesta y enfoques orientados al texto y al discurso), los estudios descriptivos se sitúan en los enfoques orientados al texto y al discurso. Están relacionados con las perspectivas funcionalistas de los enfoques basados en la respuesta ya que ambos, los estudios descriptivos y las perspectivas funcionalistas, se centran en el concepto de *adecuación* de la traducción en la cultura meta. Los conceptos de *adecuación* y *aceptabilidad* tienen que ver con la *norma inicial* de Toury (1995: 56-57) así como con los métodos de traducción extranjerización (*foreignizing*) y domesticación (*domesticating*) propuestos por Venuti (1995: 20) y *extrañamiento* y *familiarización* de Carbonell i Cortés (1997: 67) que consideran la orientación de la traducción hacia el texto origen (*adecuación*) y la orientación de la traducción hacia el sistema meta (*aceptabilidad*) como polos opuestos. En este trabajo se decide utilizar la terminología extranjerización/domesticación.

El objeto de estudio de esta investigación consiste en un aspecto particular de los textos traducidos o textos meta como son los elementos que tienen una función humorística. Más concretamente, nos centramos en el estudio de los elementos humorísticos que presentan una cierta marca cultural. Los textos de los cuales provienen estas unidades de estudio corresponden a musicales que han sido traducidos al español de la lengua inglesa y se caracterizan por un alto grado de comicidad. Todos ellos han sido previamente representados en su lengua original y han sido traducidos y adaptados para su representación en el contexto español en un periodo de tiempo posterior al año 2000. Se estudia el trasvase interlingüístico de un texto escrito en una lengua y cultura origen a una lengua y cultura meta.

Se utiliza como objeto de estudio el guion del musical para la escena. En los textos musicales se puede distinguir entre texto hablado y texto cantado; en esta investigación se analizan únicamente las partes habladas ya que en el texto cantado no es común que aparezcan elementos pensados para generar humor. En el texto escrito se pueden encontrar las indicaciones escénicas como texto secundario. Estas se tienen en consideración para el análisis ya que la información que ofrecen tiene un papel importante en conseguir el humor, sobretodo el humor relacionado con elementos visuales y paralingüísticos. No se puede olvidar que la finalidad del texto escrito en los musicales es su representación.

#### **1.4. Hipótesis**

En el estudio se parte de la hipótesis de que, la traducción al español de musicales humorísticos de procedencia angloamericana tiende a la domesticación. Se domestican especialmente los elementos humorísticos marcados culturalmente como por ejemplo las alusiones a personas, lugares u otros elementos específicos de una comunidad.

Esta hipótesis inicial es formulada desde la intuición y tendrá que ser validada mediante un proceso inductivo. En función del tipo de análisis, se sigue una perspectiva analítica (o *bottom-up*) que va de lo específico a lo general. Se analiza una pequeña muestra consistente en los elementos humorísticos pertenecientes a varios musicales con el fin de buscar regularidades sobre su traducción. No resulta posible dentro de los límites de esta investigación llegar a formular generalizaciones o normas sobre la traducción al español de este elemento tan característico de los musicales como es el humor. Sin embargo, uno de los objetivos del estudio consiste en averiguar si todos los musicales analizados comparten una tendencia común en lo que se refiere a la traducción de elementos humorísticos con implicaciones culturales. También hay que tener en cuenta que esta investigación se suscribe al estudio de un aspecto específico de un pequeño corpus de textos traducidos en un momento y lugar concretos y con una determinada finalidad.

Mediante el análisis descriptivo de los elementos humorísticos marcados culturalmente pertenecientes a diferentes musicales traducidos se observa cuál es la tendencia de traducción (extranjerización, domesticación) que se sigue en cada uno de ellos. En primer lugar, es necesario clasificar los diferentes tipos de elementos humorísticos que componen el corpus para poder detectar aquellos que hacen referencia a aspectos culturales. Posteriormente, se analizan las técnicas utilizadas en la traducción de estos elementos con el fin de determinar si se domestican. Para acabar, se observa si todos los musicales siguen una tendencia común en lo que se refiere a la domesticación de este tipo de elementos humorísticos. Nos basamos en la propuesta de Martínez Sierra (2004) para la clasificación de los elementos humorísticos y se elabora una propuesta de técnicas, principalmente basada en las de Marco Borillo (2004) y Martí Ferriol (2005), para analizar la traducción de aquellos elementos humorísticos que se encuentran marcados culturalmente. Posteriormente, como parte de los resultados, se propone una nueva clasificación de técnicas de traducción que se adapte a los fines de esta investigación.

## **1.5. Objetivos**

El objetivo general de la investigación consiste en descubrir si se da una tendencia hacia la domesticación en la traducción de los elementos humorísticos con marcas culturales en musicales cómicos adaptados al español. Con el propósito de llevar a cabo el objetivo general y de comprobar si la hipótesis se valida, este se desglosa en varios específicos.

- Detectar los elementos que presentan una función humorística en los diferentes textos traducidos seleccionados y recopilarlos en un corpus de trabajo.
- Clasificar los elementos del corpus según la tipología descrita para la clasificación de elementos humorísticos.
- Observar qué tipo de elementos humorísticos traducidos (según su clasificación previa) predominan en los musicales seleccionados.
- Cuantificar el número de casos de elementos humorísticos marcados culturalmente que aparecen en cada musical.
- Analizar las técnicas utilizadas en la traducción de los elementos humorísticos con marcas culturales.
- Elaborar una nueva propuesta de técnicas de traducción que recoja los casos encontrados en el corpus.

- Determinar si las técnicas de traducción analizadas muestran una tendencia hacia la extranjerización o hacia la domesticación.
- Descubrir si la traducción de los elementos humorísticos con marcas culturales presenta una tendencia común para todos los musicales del corpus.

## **2. EL TEATRO MUSICAL**

En este apartado, en primer lugar, se da una definición de teatro musical y se compara con otros géneros con los que comparte algunos rasgos. Seguidamente, se describen algunas características de los musicales que influyen en su traducción.

### **2.1. Definición de teatro musical**

En términos generales, se entiende por teatro musical una representación teatral que combina diálogos, música y danza. Según la definición provista por la Enciclopedia Britannica, «musical, also called musical comedy, [is a] theatrical production that is characteristically sentimental and amusing in nature, with a simple but distinctive plot, and offering music, dancing, and dialogue» (2013: online). En esta definición se destaca la función humorística de los musicales y su finalidad principal de entretener. Además, se les atribuye un argumento fácil que apela al público sentimentalmente. Kenrick los define como «a stage, television or film production utilizing popular-style songs and dialogue to either tell a story (book musicals) and/or showcase the talents of varied performers (revues)» (2005: online).

A menudo se comparan los musicales con otros géneros que son representados y que en algunos casos combinan diálogo hablado y cantado. Estos son la ópera, el teatro, el cine y la televisión, además de otros géneros tradicionales como la zarzuela española y la revista. Mateo Martínez-Bartolomé describe el texto cantado como una característica esencial de la ópera y de los musicales:

Both operas and musicals make use of multiple communication channels and signifying codes, in the reception of which we may distinguish an aural dimension (vocal and instrumental) and a visual one (lighting, costumes, scenery, kinesics and proxemics) (Gorlée 1977:236, Mateo 2001:31), and the verbal text is mostly transmitted through singing, which is the essence of the artistic experience both in opera (Rubiera 1993:75-76; see also Gorlée 1997:237-40) and in musicals (2008: 320).

Respecto a las diferencias entre los musicales y la ópera, según la autora, estas residen principalmente en la calidad artística y musical de ambos y en las funciones sociales que tienen asignadas (ibíd.: 320). Tradicionalmente la ópera era dirigida a una audiencia culta de élite mientras que los musicales a una audiencia popular. Otra diferencia tiene

que ver con su representación; en los musicales tiene lugar la alternancia entre diálogos hablados y partes cantadas mientras que la ópera es cantada en su totalidad. Por último, también existen diferencias en su traducción; la ópera suele ser representada en su lenguaje original, las canciones no son traducidas sino sobretituladas, mientras que en los musicales tanto el texto hablado como la mayoría del texto cantado son traducidos a la lengua meta.

Si comparamos el musical y el teatro, ambos son representados y se traducen en su totalidad. En el texto escrito en ambos géneros, «la lengua se manifiesta al menos en dos niveles: el diálogo y todo lo que no es diálogo» (Merino, 1994: 10). Con «todo lo que no es diálogo» la autora se refiere a las indicaciones escénicas escritas por el autor sobre el desarrollo de la acción y el modo en que los autores recitan el texto. Esto está presente tanto en los textos escritos teatrales como en el guion de los musicales. La diferencia más significativa entre estos dos géneros reside en que los musicales están pensados en gran parte para ser cantados. En una obra musical, compuesta por texto hablado y texto cantado, las canciones suelen formar parte del argumento y no se encuentran en un segundo plano. Otra diferencia se manifiesta en el modo en que se presentan al público. Según Merino (ibíd.: 10), no se puede hablar de teatro sin hacer referencia a dos aspectos «que van indisolublemente unidos: el teatro como literatura y el teatro como espectáculo; es decir, lo que se conoce como texto impreso (página) y representación (escenario)». En otras palabras, en teatro los textos pueden ser editados para ser leídos pero, por el contrario, el único fin del texto escrito en los musicales (o en el cine) es su representación. Ezpeleta también distingue en teatro entre el *texto dramático* como aquel que es «experimentado por un lector» y la *representación* o *el texto de la representación* como «el experimentado por un espectador» (2007: 47) y considera que se da una relación continua de interacción e interdependencia entre ambos (ibíd.: 49).

Como se ha señalado, los musicales comparten bastantes características con la ópera y con el teatro, incluso podrían considerarse un tipo de representación teatral cantada, pero no se corresponden idénticamente con ninguno de ellos. Se podría decir que los musicales se encuentran a medio camino entre la ópera y las obras de teatro en lo que se refiere a sus características como género y a las estrategias implicadas en su traducción (Mateo Martínez-Bartolomé, 2008: 321).

También se suele relacionar el teatro y los musicales con otros productos dramáticos como el cine y la televisión debido a su «dimensión de representación» (Merino, 1994: 15). Los musicales, al igual que los textos audiovisuales, «transmiten información mediante dos canales, el acústico y el visual, codificada a través de diversos sistemas de significación». Estos sistemas de codificación son «el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical y de ruidos, el código de colocación de sonido, los

códigos iconográficos, los códigos fotográficos, los códigos de movilidad, el código de planificación, los códigos gráficos, y los sintácticos o montaje» (Chaume, 2001a: 77-78).

Sin embargo, existen diferencias importantes entre el cine y el teatro. La reproducibilidad del cine lo convierte en un fenómeno de masas, contrariamente del teatro y los musicales que se caracterizan por su inmediatez. Martínez Sierra:

Ahora bien, existe una importante diferencia entre la comunicación del cine y la del teatro que tiene que ver con el potencial de traducción de un filme con respecto al de los textos dramáticos o teatrales. Una de las mayores diferencias semióticas es que el cine presenta un signo complejo determinado de antemano y que siempre es reproducible de forma exacta, mientras que el teatro presenta un signo que se materializa de forma simultánea a la interpretación, la cual es un evento único (2004: 28).

## **2.2. Aspectos sobre la traducción del teatro musical**

Desde el texto original a la representación del musical en el contexto meta, el texto se ve expuesto a diferentes fases y modalidades de traducción. En primer lugar, se da la mediación interlingüística ya que el texto escrito se traduce de una lengua a otra y se deben seguir las convenciones de la lengua meta para que la traducción suene natural e idiomática. Seguidamente, tiene lugar la mediación intercultural puesto que el texto se adapta a un contexto diferente del original. Finalmente, el texto escrito cobra vida y se prepara para su realización escénica. En la representación intervienen diferentes códigos semióticos y en esta última fase también se debe prestar atención al significado de los signos no lingüísticos el cual puede diferir entre culturas. En la transposición escénica «se da por tanto un cierto grado de dependencia contextual. Ésta es ideológica y cultural, pero también relativa a la producción, que cuenta con unos actores concretos, un determinado tipo de público, una escenografía y otros factores cambiantes y efímeros relacionados con el hecho teatral» (Ezpeleta, 2009: 13).

Una de las características principales de muchos musicales es el humor y tanto el texto original como el traducido comparten su finalidad o función de divertir. A la hora de traducir estos textos puede resultar complicado trasladar el humor del sistema origen al sistema meta debido a las marcas culturales que frecuentemente poseen los elementos humorísticos. El traductor debe ser creativo al buscar soluciones en la lengua traducida y es, sobretodo, importante que utilice su criterio (dando por hecho la competencia lingüística y cultural del traductor en ambos sistemas) a la hora de decantarse por un método de traducción con tendencia a la extranjerización o a la domesticación. Por un lado, en una traducción con un alto grado de domesticación puede que no se mantenga en la lengua meta el mismo efecto humorístico que se consiguió en el lector del texto origen. Por otro lado, en una traducción con tendencia extranjerizante los elementos

humorísticos pueden escapar al entendimiento de la audiencia, especialmente si existen importantes diferencias entre las dos lenguas y culturas. Como ya se ha comentado, es esencial que el producto de la traducción cumpla con su finalidad de entretener al público y de crear humor.

Es importante distinguir entre las diferentes partes de la obra musical, texto hablado y cantado, ya que existirán diferencias en su traducción. La traducción de las canciones no es el tema al que se dedica este estudio ya que su objetivo es la investigación sobre la traducción de elementos humorísticos, pero no se puede obviar el hecho de que la mayor parte de la representación sea cantada y de que, además, el texto cantado forme parte del argumento. A la hora de traducir las canciones no sólo hay que tener en cuenta la traducción lingüística y de significado, la música impone una restricciones específicas en la traducción.

Otra de las características que presentan los musicales y cualquier otra forma de representación como el teatro o el cine es la oralidad. Según Ezpeleta, «es su cualidad oral uno de los aspectos más directamente relacionados no sólo con su textura, también con la naturaleza misma del hecho teatral» (2007: 192). El discurso hablado contiene rasgos propios de la oralidad, como por ejemplo vacilaciones y repeticiones, que difieren del discurso escrito. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que las características lingüísticas del discurso oral en una representación «no son del todo las propias del lenguaje oral espontáneo, puesto que, en realidad, el discurso oral de los personajes de pantalla [o escenario] no es más que el recitado de un discurso escrito anterior» (Chaume, 2001a: 78-79). Aun así, las características lingüísticas de un texto escrito pretendiendo la oralidad difieren del discurso oral real. Se puede decir que «los textos audiovisuales se encuentran a medio camino entre el código restringido (el del discurso oral espontáneo) y el elaborado (el de del discurso escrito)» (Martínez Sierra, 2004: 31). Esta facultad de los textos audiovisuales es denominada por Chaume como *pretendida oralidad* u *oralidad prefabricada*. Al fin y al cabo se trata de «la confección de unos diálogos verosímiles, que cumplan las convenciones del registro oral de la lengua de llegada» (ibíd.: 79).

Cuando se habla del texto traducido, existe una confusión referente a la terminología utilizada. Algunos de los términos utilizados son *traducción*, *versión*, *adaptación* o *reescritura* (Mateo Martínez-Bartolomé, 2008: 321). Merino (1994: 25) los define aplicándolos al teatro y además relaciona la traducción con la adecuación y la adaptación con la aceptabilidad. Para la autora, la *traducción* se refiere a «un traslado intencionalmente fiel, en el que prima el respeto al autor original y su texto y suele utilizarse dicho término en ediciones dirigidas fundamentalmente al público lector [...], cercano al texto y autor original y, por tanto, al polo de adecuación». El término *versión*, según la autora, está intrínsecamente unido al teatro y lo define como «el

traslado a manos de un profesional del teatro de un texto que va a ser representado [...] un texto escrito y trasladado fundamentalmente para la escena». Por último, la *adaptación* consiste en «un cierto tipo de trasvase interlingüístico en el que algunos elementos culturales han sido tratados de forma específica [...] proceso por el que un texto teatral extranjero se adecúa a un determinado país, público o época, tanto en lo referente a cuestiones lingüísticas como culturales».

De acuerdo con estas definiciones, se pueden asociar los conceptos de traducción y adaptación con los polos opuestos de la *norma inicial* de Toury (1995: 56-57). Un texto puede ser calificado como traducción cuando existe una orientación hacia el texto origen (adecuación). Por otro lado, se habla de adaptación cuando tiene lugar una orientación hacia la lengua o la cultura meta (aceptabilidad). Esto también está ligado los métodos de traducción extranjerización (*foreignizing*) y domesticación (*domesticating*) que propone Venuti (1995: 20) o *extrañamiento* y *familiarización* denominados por Carbonell (1997: 67).

En este caso, si consideramos que los textos seleccionados para el análisis en este estudio toman como referencia el texto escrito originalmente en lengua inglesa y han sido modificados para que funcionen en la cultura meta, su denominación correcta sería adaptación. En los musicales y en el teatro hay que tener en cuenta que el proceso de adaptación no necesariamente es realizado por el traductor. Puede darse el caso en que «el trasvase interlingüístico lo lleva a cabo un traductor, mientras que es otra persona la que se encarga de acomodar la obra a un teatro, público, compañía o momento histórico concreto» (Merino, 1994: 25-26). Se consideran traducción y adaptación como dos conceptos individuales que pueden tener lugar en momentos distintos e, incluso, por profesionales diferentes; «traducción y adaptación así vistos serían procesos consecutivos y no simultáneos conducentes a la obtención de un solo producto final» (ibíd.: 235).

Por último, las características específicas de los musicales nos llevan a pensar en la competencia necesaria del traductor para llevar a cabo la complicada tarea de traducir y adaptar el texto para su representación en un contexto diferente del original. A parte de aspectos relacionados con la competencia general de un traductor como conocer en profundidad las dos culturas y lenguas con las que trabaja, sus convenciones, las expectativas de la audiencia y el conocimiento previo de la audiencia, entre otros, el traductor de teatro musical se enfrenta a la peculiaridad de la traducción para escenario. Tal como expresa Ribas, las formas de representación tienen unos requerimientos específicos que demandan una mayor atención al espectador meta:

La traducción de textos teatrales [...tiene] unos requerimientos mayores de aceptabilidad a las normas de recepción: tradición dramática, escenografía, gustos del público, etc. [...]. Con frecuencia estas exigencias conducen en el teatro [...] a soluciones que pueden

parecer contradictorias con las normas de adecuación al original y, por ello, es frecuente que el término *versión* o *adaptación*, en vez de *traducción*, se emplee para justificar el resultado de estos compromisos con las normas de recepción. Esta precaución terminológica permite al traductor salir al paso de las posibles acusaciones de infidelidad por parte de los detentores de la estricta ortodoxia traductora, identificada con la simple transcodificación lingüística, como si no hubiera más que un modo de traducir y como si las exigencias de la aceptabilidad de la traducción no fueran tan importantes como las de la adecuación al original (1995: 26-27).

### **3. LA TRADUCCIÓN DEL TEATRO MUSICAL**

En este apartado realizo, en primer lugar, una breve descripción de la historia y evolución del teatro musical en España. Seguidamente, se revisa la recepción del género musical traducido en España. Para acabar, se recogen algunos de los estudios más relevantes dedicados a la traducción de musicales.

#### **3.1. La historia del teatro musical en España**

Aunque se atribuye el 1975 como el año en que los musicales adquieren mayor popularidad entre el público español, la historia de los musicales en España «es larga» (Vallejo, 2004: online); se remonta a la década de los cincuenta con la revista y la zarzuela. Además, ya en el año 1955 se creó el registro de Teatros de Cámara y Ensayo y fue representado el primer musical importado de Broadway, *Al sur del Pacífico* (Merino, 2015: 223).

La censura tiene un importante papel en la historia de los musicales en España hasta finales de los años setenta. Todos los participantes involucrados en el musical (productores, directores, traductores, adaptadores...) tuvieron que «luchar» contra la censura y adaptar la obra hasta que fuese aceptada para su representación. Como indica Merino (2001: 236), «podría muy bien afirmarse que, por extensión, todo texto dramático censurado en la época de Franco, al llegar al consumidor, era ya una adaptación, al menos parcial, del texto en español (traducción, original o adaptación) que se sometía a control».

Puesto que todos los textos, ya sean teatrales o audiovisuales, pasaban por el control censor, los archivos de censura resultan de interés para la investigación sobre los musicales traducidos en España. Merino (2015: 222) los identifica como «la fuente documental principal (con frecuencia la única) que posibilita la catalogación y estudio de los musicales importados en España». Gracias a estos archivos, fue posible la recopilación del catálogo de traducciones de musicales (*TRACEmu*) el cual recoge información de musicales traducidos y representados en España desde el año 1955 hasta

1985. Los datos para su recopilación fueron obtenidos del Archivo General de la Administración (AGA) y fue recopilado por Pérez López de Heredia (2005).

En los años sesenta se encontraba al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro el «equipo aperturista». Este hecho, junto a «la propia coyuntura socio-económica, favorece la proliferación de espectáculos musicales» (Merino, 2015: 223). Se representaron obras importadas de gran éxito como *El hombre de la Mancha* (1966) y *Sonrisas y Lágrimas* (1968). De hecho, el segundo estreno mundial de *El hombre de la Mancha* tuvo lugar en Madrid. Aun así, y a pesar de la gerencia por parte del «equipo aperturista», la censura se hace notar en el texto adaptado mediante la modificación o supresión de algunas escenas del original (ibíd.: 228).

A partir de 1969 entra al mando un nuevo «equipo involucionista» y, como consecuencia, «comienzan a archivarse o denegarse solicitudes de representación de musicales polémicas como *Hair* (1969), que no llegará a estrenarse hasta 1975» (Merino, 2015: 225). Los musicales *Godspell* (1974) y *Jesucristo Superstar* (1975) también fueron finalmente representados años después de abrir el expediente en 1972 y con serias dificultades. Por otro lado, en lo que respecta a los musicales originalmente creados en España, en la década de los setenta apareció la compañía catalana *Dagoll Dagom* con la producción de los primeros musicales autóctonos, los cuales gozaron de importante popularidad en España e incluso más allá de las fronteras españolas en el caso de *Mar i Cel* (Mateo Martínez-Bartolomé, 2008: 322).

El año 1975 es una fecha clave para la historia del teatro musical en España. Tuvo lugar el estreno de *Jesucristo Superstar*, descrita como «una versión “irreverente” de la figura de Jesucristo, [además del] controvertido primer desnudo integral (masculino y femenino) en una representación teatral (*Equus*), y el no menos polémico desnudo escénico del musical *Hair*» (Merino, 2015: 222-223). Además, aconteció la muerte de Francisco Franco a finales de año. Se cree que los musicales extranjeros comenzaron a tener un mayor éxito a partir de esta fecha en la que la censura se relaja.

Durante los años ochenta, la adaptación al español de los musicales británicos *Evita* (1981) y *The Mikado* (1986) eclipsaron a los musicales autóctonos. Aun así, los musicales de origen angloamericano no eran siempre bien recibidos por la audiencia española. Tal como indica Mateo Martínez-Bartolomé (2008: 322-323), «all the productions which did well were in fact exceptions amongst several failures. Musicals had not yet won the Spanish stages or audiences, who generally despised these pieces as *americanadas*». Algunas de las razones que explican este fracaso, según la autora, son que zarzuela española aún estaba presente, los precios para asistir a los musicales eran altos y los medios para producirlos limitados. Merino también señala las dificultades económicas como un impedimento:

En España, a partir de 1980 aproximadamente, abolidas las leyes de censura heredadas del régimen franquista, nos encontramos con otras modalidades de censura de espectáculos dramáticos íntimamente relacionadas con las instancias de poder competentes. Simplificando, se podría decir que a la era de la censura política le sigue la era de la censura económica (2000: 237).

La representación de *El hombre de la Mancha* en el Teatro Lope de Vega de Madrid en 1997 marcó un antes y un después en la historia del teatro musical en España. Como indica Mateo Martínez-Bartolomé, «*El hombre de la Mancha* led to an upswing in the popularity of the musical genre in Spain which has continued to this day» (2008: 324). La obra fue adaptada de la versión americana de Dale Wasserman por Luis Ramírez (promotor) y Nacho Artime (productor) y representada por Paloma San Basilio y José Sacristán. Seguidamente, Luis Ramírez llevó a cabo la adaptación de *Grease* (1999).

A partir de esta fecha, grandes musicales como *La Bella y la Bestia* (1999), *My Fair Lady* (2001), *El fantasma de la ópera* (2002), *Cabaret* (2003), *Cats* (2003), *Siete novias para siete hermanos* (2003) y *We Will Rock You* (2003) han sido adaptados de los musicales angloamericanos y representados en los teatros españoles. Se considera que en el año 2003 hubo un importante boom, «Madrid thus “suddenly and surprisingly” became the second European capital in the production of musicals; it was now only surpassed by London, and naturally Broadway» (Mateo Martínez-Bartolomé, 2008: 327).

### **3.2. La recepción del teatro musical traducido**

Una decisión importante que estudia el enfoque socio-cultural de la traducción es la selección de textos para ser traducidos. Mateo Martínez-Bartolomé (2008: 329-337) señala diversos factores extratextuales que juegan un papel importante en la elección del musical a ser traducido. Estos factores, según la autora, son la lengua y cultura origen, las necesidades de la cultura receptora (*productive reception*), la relevancia social, aspectos comerciales, las características del texto origen y factores económicos.

El primer punto, la lengua y cultura origen, se refiere a la hegemonía de la lengua inglesa y a la importante influencia que ejerce sobre la cultura española y europea en general. En segundo lugar, el término *productive reception* hace referencia a las necesidades del sistema meta. El teatro musical español se componía básicamente de la zarzuela y la ópera y surgió la necesidad de una forma de entretenimiento “fácil” como el musical angloamericano. Tercero, mientras estos otros géneros ya no disponían de relevancia social, los musicales atrajeron a un público más amplio. Otro factor influyente son los aspectos comerciales. Se eligen musicales que ya hayan tenido gran éxito en el sistema origen puesto que se cree que también triunfarán el sistema meta. También se considera que un musical gozará de popularidad cuando está basado en

películas, libros y canciones muy conocidas y cuando se contrata a actores y cantantes de gran fama. Respecto a las características del texto origen, es importante que los textos elegidos tengan un carácter intercultural o que exista proximidad entre las dos lenguas y culturas para que el musical sea importado y aceptado en el sistema meta con mayor facilidad. Por último, es necesario considerar los aspectos económicos ya que la producción de un musical conlleva un alto coste que no siempre es cubierto.

Los textos seleccionados para la presente investigación, al igual que muchos otros musicales angloamericanos, han sido probablemente elegidos para ser traducidos al español por los motivos que se explican anteriormente. Muchos de estos aspectos tienen que ver con la recepción del público. Se busca atender las necesidades o carencias del sistema cultural meta, adaptarse a los gustos y preferencias de la audiencia, incluir elementos que consigan atraer al público y ceñirse a las convenciones sociales y culturales del sistema meta.

Como indica Mateo Martínez-Bartolomé, las necesidades de la audiencia es un aspecto clave que en parte explica por qué los musicales acabaron teniendo éxito en España:

There was no musical genre in Spain, then, which could appeal to the general public, could provide light entertainment and emotional experience while laying claim to a certain artistic quality, and could touch upon topics and present stories that were not associated with traditional Spanish life. Musicals came to fulfil all these functions (2008: 332).

Otra técnica que resultó efectiva para atraer al público español hacia musicales adaptados del inglés es la aparición en ellos de actores muy conocidos en el contexto español como por ejemplo Paloma San Basilio (en *Evita*, *El hombre de la Mancha*, *My Fair Lady*) y José Sacristán (*El hombre de la Mancha*, *My Fair Lady*) y cantantes como Raphael (*Jekyll & Hyde*) y Camilo Sesto (*Jesucristo Superstar*). Esta «estrategia comercial» ha seguido siendo utilizada recientemente, por ejemplo con la representación de Nina en *Mamma Mía* (2004), Daniel Diges en *We Will Rock You* (2007) y Edurne en *Grease* (2011). También son recurrentes los musicales *jukebox* que crean una historia basada en las canciones de un grupo de música. *Mamma Mía* (2004) está basado en las canciones de ABBA y *We Will Rock You* (2003 y 2007) en la banda Queen. También se da el caso en los musicales españoles *Hoy no me puedo levantar* (2005) basado en las canciones de Mecano y *Quisiera ser* (2007) basado en el Dúo Dinámico.

Sin embargo, como ya se ha explicado anteriormente, tuvo que pasar un largo periodo de tiempo hasta que los musicales angloamericanos gozaran de gran éxito en España. Parece que el año 1997, con la representación de *El Hombre de la Mancha*, fue una fecha clave en la que «el género comenzó a atravesar, aparentemente, un ciclo de

expansión» (Vallejo, 2004: online) y, sobretodo, a partir del año 2000 los musicales experimentaron un aumento importante de popularidad.

En la actualidad existen críticas acerca de que el mercado está dominado por las producciones americanas, dejando a las autóctonas en un segundo plano. Según Mateo Martínez-Bartolomé, «this is the downside of the musical boom; as larger theatres are taken over by international productions, Spanish authors are forced to perform in smaller, sometimes fringe theatres» (2008: 337). Vallejo coincide en que «las multinacionales y sus redes de comercialización han cambiado los gustos para imponer productos de *genuino sabor americano*» (2014: online). Aun así, esto no quiere decir que los musicales de procedencia angloamericana no tengan éxito actualmente en España.

### **3.3. Estudios sobre traducción músico-teatral**

El panorama investigador en la traducción del teatro musical es limitado. Se puede afirmar que la investigación sobre la traducción del teatro musical es un campo casi inexplorado en comparación con la atención que los estudiosos de la traducción dedican a otras cuestiones como por ejemplo la traducción literaria. Santoyo indica que «somos una de las naciones en las que más teatro se ha traducido y que, sin embargo, menos ha reflexionado sobre el tema de la dramaturgia traducida» (1995: 14). No fue hasta los años 80 cuando el interés por la traducción dramática despertó en Europa y en Estados Unidos, década en la que tuvieron lugar publicaciones extranjeras como la de Susan Bassnett (1980), Orttrun Zuber-Skerritt (1980, 1984, 1985) L. Anderson (1984), Malcolm Griffiths (1985) y Van der Broeck (1986), entre otros (ibíd.: 15). El panorama español dista en el sentido en que «se ha escrito mucho sobre traducciones teatrales» en particular pero no tanto sobre «la especificidad del texto teatral per se» (ibíd.: 16). Sin embargo, en la actualidad «han ido aumentando y se han ido diversificando la naturaleza, los intereses y los objetivos de las publicaciones dedicadas a la traducción teatral» (Ezpeleta, 2009: 12).

El estudio sobre la traducción del teatro musical se ha visto aún menos beneficiado; «musical theatre has generally played a marginal role in the literary/theatrical polysystem» (Hübsch, 2006: 1). Además, la mayoría de trabajos realizados hasta la fecha en investigación en traducción de teatro musical se han centrado principalmente en la traducción operística la cual ha sido generalmente considerada la forma más importante de teatro musical (Mateo Martínez-Bartolomé, 2008: 320). A esto hay que añadir que, al igual que en la investigación teatral, «las investigaciones en el ámbito de la traducción (y censura) de espectáculos musicales en el siglo XX en España tienden a circunscribirse a casos concretos, obras, autores o años» (Merino, 2015: 222).

Uno de los temas sobre la traducción de musicales que más atención ha recibido entre los académicos es la censura de musicales traducidos (Merino, 2001, 2015; Mateo Martínez-Bartolomé, 2008; Pérez López de Heredia, 2005). Los estudios prácticos que conciben el texto musical traducido como objeto de análisis son escasos, se pueden destacar los trabajos de McKelvey (2001) y Hübsch (2006). El primero lleva a cabo un análisis descriptivo de las traducciones de la novela y el musical *Los Miserables*. Hübsch (2006), en su tesis, realiza un análisis semiótico de la obra musical *El Hombre de la Mancha* de Jacques Brel. Sin embargo, parece que no se ha analizado la traducción del humor como un aspecto específico de los textos musicales traducidos.

También resulta novedoso el proyecto de Póstigo Gómez (2015) sobre la adaptación de la copla (género folklórico-teatral de principios del siglo XX) utilizando elementos del teatro musical americano para desarrollar una forma híbrida de teatro musical, la copla musical. Consiste en un proceso creativo e intercultural que combina la copla española con principios propios del teatro musical angloamericano. El autor define la copla musical como «a full-length musical that re-imagines and expands Copla in the twenty-first century outside of Spanish boundaries for mainstream cosmopolitan audiences, such as those found in London» (ibíd.: 55). Para convertir la copla en una representación musical que integre canciones y argumento, el autor utiliza elementos de la comedia musical, del drama musical y del *jukebox* («jukebox musicals are musicals that re-use popular songs that have proven to be successful in other media by placing a selection of them in new settings to contribute to a new plot») (ibíd.: 62).

Aunque los estudios sobre la traducción de musicales sean escasos, se han realizado numerosos estudios descriptivos y que tratan la traducción del humor en traducción audiovisual. Como se ha explicado anteriormente al definir el teatro musical, este género comparte bastantes características con los textos audiovisuales (en muchos casos la función humorística y un alto contenido de referentes culturales) y, por lo tanto, algunos aspectos metodológicos procedentes del estudio de la traducción audiovisual son extrapolables a la investigación sobre traducción musical. Se pueden destacar los estudios de Martí Ferriol (2007) porque se centra en describir el método de traducción (interpretativo-comunicativo o literal) utilizado en doblaje y subtitulación y la investigación de Martínez Sierra (2004) ya que trata la traducción al español del humor en la comedia televisiva *Los Simpson*. Al tratarse de estudios descriptivos, ambos autores abordan los conceptos de normas, prioridades y restricciones, y método traductor y utilizan un corpus para el análisis.

El gran número de estudios realizados en traducción audiovisual permite llegar a extraer tendencias traductoras sobre aspectos propios de este campo. Por ejemplo, estudios realizados por Santamaria (2001) y Martínez Sierra (2004) muestran que en doblaje y subtitulación se ofrece una traducción extranjerizante para los referentes culturales

cuando se traduce del inglés al español. Sin embargo, resulta complicado hablar de normas en la traducción de musicales a nuestra lengua debido a la escasez de estudios existentes. Esto imposibilita comparar las tendencias de traducción que predominan históricamente en cada contexto. Aunque sí es cierto que se afirma que los musicales son adaptados al contexto meta de acuerdo a los requerimientos de aceptabilidad de la lengua y cultura receptora (Mateo Martínez-Bartolomé, 2008: 334; Ribas, 1995: 26-27), no abundan los estudios prácticos que lo demuestren.

## **4. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR**

A continuación se abordan algunos aspectos referentes a la traducción y adaptación de musicales con un alto contenido de elementos humorísticos al contexto meta. En primer lugar, se describen los conceptos humor y cultura, los cuales se encuentran estrechamente relacionados, y su traducción. Seguidamente, se plantea una taxonomía para la clasificación de elementos humorísticos traducidos. Después se habla de extranjerización y domesticación como dos tendencias de traducción. Finalmente, se presenta una taxonomía para la clasificación y el análisis de las técnicas utilizadas en la traducción de los elementos humorísticos previamente clasificados. En esta taxonomía las técnicas se encuentran alineadas a lo largo de un continuo considerando como extremos extranjerización y domesticación.

### **4.1. Humor, cultura y traducción**

Aunque el humor ha sido estudiado desde distintas perspectivas, la traducción del humor no ha recibido demasiada atención hasta hace más bien poco (Fuentes, 2000: 27 y Martínez Sierra, 2004: 183) y mucho menos en lo que se refiere a la traducción de musicales. Sin embargo, el humor, entendido como «la respuesta (divertida) a un estímulo auditivo o visual» (Fuentes, 2000: 9), es una de las principales características de los musicales, los cuales son también llamados comedia musical.

Como ya se ha comentado anteriormente, muchos de los elementos humorísticos que se pueden encontrar en un musical presentan marcas culturales y en ocasiones resultaría prácticamente imposible para la audiencia meta llegar a interpretar el humor sin la ayuda del traductor como mediador intercultural. Se entiende por referente cultural según Agost:

Lugares específicos de alguna ciudad o de algún país; aspectos relacionados con la historia, con el arte y con las costumbres de una sociedad y de una época determinada (canciones, literatura, conceptos estéticos); personajes muy conocidos, la mitología; la gastronomía, las instituciones, las unidades monetarias, de peso y medida; etc. (1999: 99).

De modo similar, Nord (1997: 34) define *culturema* como «a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X».

Samovar y Porter (1997: 13) señalan seis características como pertenecientes a la cultura las cuales son también aplicables al humor. El humor y la cultura se aprenden, son transmisibles, dinámicos, selectivos, todos los aspectos del humor y la cultura están interrelacionados y pueden ser etnocéntricos.

El hecho de que los conceptos de *cultura* y *humor* estén asociados implica grandes dificultades en la transferencia del humor a otras lenguas y culturas. El humor se conceptualiza y se concretiza de modo diferente en cada cultura; una situación puede resultar cómica para una sociedad pero puede no serlo para otra (Fuentes, 2000: 9 y Martínez Sierra, 2004: 139). Por lo tanto, el humor es específico de cada cultura y forma parte de ella. Esto explica que en la traducción de elementos muy característicos de la cultura origen sea necesaria su adaptación a la cultura meta para que no escapen a la comprensión por parte de la audiencia. La mera transferencia lingüística no es suficiente en los casos en que existen implicaciones culturales. Como señala Chiaro (1992: 78), los elementos humorísticos pueden poseer rasgos lingüísticos y elementos socioculturales tan específicos de una determinada lengua y cultura que propicien que el humor no esté asegurado más allá de esa lengua y cultura.

Además, el humor es subjetivo y esto va más allá de una determinada cultura o comunidad lingüística; depende de cada individuo. Prueba de esto es que los elementos humorísticos de un texto no siempre son detectables por todos los espectadores o lectores (o incluso por el traductor) y, aun así, aunque sea detectado, no siempre hace gracia a todos por igual. Para Fuentes (2000: 28), «el humor es una cuestión muy subjetiva, que, en última instancia, depende de factores psicológicos personales, del trasfondo cultural y familiar de cada persona, y que se ve sometido en cada momento a una evolución constante por la influencia del entorno».

Todo esto hace que la traducción del humor sea una tarea compleja. Además, la traducción del humor en musicales o en cualquier otro medio audiovisual que sea representado presenta la dificultad añadida de su inmediatez. Tal como señala Chaume (2001b: 394):

Si bien en otras variedades de traducción es posible hacer uso de recursos parafrásicos como, por ejemplo, las notas a pie de página o las glosas intratextuales, en las modalidades audiovisuales se suele requerir una solución cuya duración temporal se ajuste, en mayor o menor medida, a la del problema que el texto origen planteaba.

Esta complejidad que caracteriza a la traducción del humor deriva en una polémica entre los académicos sobre la posibilidad o imposibilidad de su traducción. Por un lado, algunos autores como por ejemplo Santoyo (1994: 144) piensan que el humor es generalmente intraducible. Por otro lado, Newmark (1981: 107) cree en la traducibilidad de todo chiste. Fuentes (2000: 33), se sitúa en una postura intermedia y «en la línea de lo aportado por otros autores (Campos, Chiaro, Delabastita, Díaz, Diot, Laroche, Laurian, Raphaelson-West, Whitman-Linsen, Zabalbeascoa), [cree que] los distintos tipos de humor son traducibles, aunque no siempre en la misma medida, ni de la misma forma, dependiendo de los diferentes contextos de los receptores de una lengua u otra, de una u otra cultura».

Resulta cierto que no todo tipo de elementos humorísticos son fácilmente traducibles. «En el proceso de traducción de un texto humorístico el traductor se encontrará no sólo con elementos lingüísticos en principio intraducibles, sino también con elementos marcados culturalmente que pueden resultar (sobre todo si se trata de un texto audiovisual y el pasaje está subordinado a la imagen) intraducibles» (Fuentes, 2000: 37). En estos casos de intraducibilidad se opta por sustituir el elemento original por uno equivalente en la lengua meta puesto que la traducción literal no funcionaría. «El concepto de traducción, en lo que respecta al humor, no equivale a la transposición literal del contenido lingüístico del enunciado original, cosa que conduciría, en algunos casos, efectivamente, a lo intraducible, con la consiguiente pérdida de sentido, de conocimiento, de efecto, de función» (ibíd.: 33).

También resulta relevante en la traducción del humor, contemplar la consideración que realiza Zabalbeascoa (1997: 331) de la traducción como un asunto de *prioridades y restricciones*. Para el autor, «the concept of priorities is used as a means of expressing the intended goals for a given translation task and the restrictions are the obstacles and problems that help to justify one's choice of priorities as well as the solutions adopted in the translation». Las prioridades se refieren a los objetivos o el propósito de una tarea de traducción mientras que las restricciones a los problemas encontrados en el proceso de traducción. Las restricciones son dificultades de traducción o, en términos, de Fuentes (2000), los aspectos que hacen que el humor sea intraducible. Las prioridades y restricciones dependen de cada texto, de cada encargo o tarea de traducción y se pueden ordenar jerárquicamente por orden de importancia.

En el caso que aquí nos ocupa, la traducción de musicales con función humorística, la prioridad al traducir el musical será crear humor. También resulta esta la principal prioridad en la traducción de comedias televisivas según Martínez Sierra:

En el caso de la comedia en general, y en el de las comedias de situación televisivas en particular, el autor parece adoptar, si bien sin reconocerlo de forma explícita, una

postura funcionalista, ya que comenta que el mantenimiento del efecto humorístico debe ser considerado una prioridad de primer orden (*Top Priority*) y constituir la principal preocupación del traductor (2004: 34).

Respecto a las restricciones, como ya hemos señalado, la principal dificultad en musicales cómicos es la traducción del humor debido a sus connotaciones culturales. Esto tiene que ver con el conocimiento previo del espectador y el conocimiento compartido, o más bien no compartido, entre emisor y receptor. «Differences in 'shared' background knowledge of the two audiences, differences in moral values, cultural values, habits and traditions, differences in traditional joke themes [...] humor that depends on features of the source language...» (Zabalbeascoa, 1997: 336). Fuentes (2000: 40) también coincide en que el conocimiento compartido por autor y receptor es necesario para la comprensión de episodios humorísticos. A la complejidad de la traducción del humor, hay que añadirle las dificultades procedentes de la especificidad propia de traducir los textos musicales.

Un elemento con connotaciones culturales que frecuentemente aparece en los musicales traducidos es la intertextualidad. Se define como «la aparición, en un texto, de referencias a otros textos» (Agost, 1999: 103). Los referentes intertextuales forman parte de la categoría *elementos sobre la comunidad e instituciones* de la propuesta para la clasificación de elementos humorísticos de Martínez Sierra (2004) que se describe en el siguiente apartado.

## **4.2. Clasificación de los elementos humorísticos**

Como ya se ha comentado, humor y cultura son dos aspectos estrechamente relacionados. Existen diferentes taxonomías para la clasificación de referentes culturales propuestas por diversos autores. Una puede ser la distinción que realizan Bovinelli y Gallini (1994: 89-98) entre nombres de localidad geográfica, unidades de medida, instituciones, comidas y bebidas, juegos y entretenimiento, proverbios y dichos. A raíz de esto, también se clasifican las diferentes estrategias utilizadas para la traducción de referentes culturales; por ejemplo las categorías planteadas por Agost (1999: 100-101) son la adaptación cultural, la traducción explicativa, la supresión y la no-traducción.

Aunque el objeto de estudio en esta investigación no sean directamente los elementos o referentes culturales, sí resultan de especial interés los elementos humorísticos con una implicación cultural ya que se parte de la hipótesis de que este tipo de elementos humorísticos se domestica en su traducción. Respecto a la clasificación de los elementos humorísticos, también se pueden encontrar diversas categorías siguiendo distintos criterios. Por ejemplo, según Fuentes (2000: 17) «el humor puede ser visual o verbal, o una combinación de ambos, puede ser humor del absurdo, sátira social, humor cultural, juegos de palabras, crítica política, chistes, humor de payasadas...».

Nos interesa especialmente para el estudio la clasificación que realiza Martínez Sierra (2004: 214-222) de los elementos humorísticos por el hecho de que el autor considera los aspectos culturales en su clasificación del humor. Martínez Sierra se basa en la propuesta de clasificación de chistes que realiza Zabalbeascoa (1996: 251-255) para la traducción audiovisual. Este realiza algunas modificaciones terminológicas y de contenido a la clasificación de Zabalbeascoa y añade nuevas categorías para dar cabida a la clasificación de las muestras encontradas en su corpus. Por consiguiente, la propuesta de clasificación de Martínez Sierra está formada por las siguientes categorías.

1. *Elementos sobre la comunidad e instituciones.* En esta categoría se incluyen «referentes culturales o intertextuales específicos de la comunidad en cuestión [...] aquellos elementos con mayor o menor arraigamiento específico en una comunidad determinada. Pensemos, por ejemplo, en el nombre o título de una persona de la calle, de un artista, de una celebridad, de un político, de una organización, de un edificio, de un libro, de un periódico, de un musical, de una película, de un programa de televisión o de cualquier otra entidad similar» (ibíd.: 214-215).
2. *Elementos de sentido del humor de la comunidad.* Incluye los elementos humorísticos «cuyos temas parecen ser más populares en ciertas comunidades que en otras, sin que ello implique, según lo entendemos, una especificidad cultural, sino más bien una preferencia». A diferencia de la primera categoría, se basan en los conocimientos, la experiencia, creencias, valores, actitudes, jerarquías, religión, nociones de tiempo, relaciones espaciales, conceptos del universo, objetos materiales, posesiones..., en términos generales, «en la realidad que nos rodea, en el mundo en el que estamos inmersos o, en definitiva, en la cultura en su sentido más general» (ibíd.: 216). La cultura aprendida «que se transmite de generación en generación a través de un proceso de enculturación o de socialización» (ibíd.: 128).
3. *Elementos lingüísticos.* Se basan en aspectos de la lengua.
4. *Elementos visuales.* Se incluyen aspectos meramente visuales como por ejemplo los gestos.
5. *Elementos gráficos.* El humor a partir del lenguaje escrito que aparece en pantalla (en el escenario en este caso).
6. *Elementos paralingüísticos.* «Nos referimos al humor derivado de elementos paralingüísticos tales como un acento extranjero, un tono de voz o la imitación de la forma de hablar de una celebridad» (ibíd.: 217). También se incluyen en esta categoría los silencios cuando expresan o intensifican un significado.

7. *Elementos humorísticos no-marcados*. Se incluye «todo aquel [elemento] que posea una carga humorística no propiciada por ninguno del resto de elementos que planteamos en la presente clasificación» (ibíd.: 218). Esta categoría surge de los *chistes binacionales* de Zabalbeascoa que contempla los chistes no dependientes de «una especificidad lingüística o cultural» (ibíd.: 217) ya que pueden provocar risas en varias comunidades.
8. *Elementos sonoros*. En este caso, Martínez Sierra toma esta categoría de Fuentes (2000). Se incluyen los elementos humorísticos procedentes de «la banda sonora y los efectos especiales» (ibíd.: 219).

La referencia humorística hacia los diversos elementos que expone el autor puede ser explícita o implícita. En la mayoría de categorías ambos casos son posibles; por ejemplo la referencia hacia una persona conocida puede realizarse mencionando su nombre directamente (de forma explícita) o haciendo un gesto que indudablemente le caracterice (de forma implícita). Otra característica que poseen los elementos pertenecientes a gran parte de las categorías expuestas es que pueden ser transmitidos a través del canal acústico o del canal visual indiferentemente. Hay que exceptuar los *elementos paralingüísticos* que «son explícitos y orales» (Martínez Sierra, 2004: 217), los *elementos visuales* que, como su propio nombre indica, son «enteramente visuales» (ibíd.: 216), los *elementos gráficos* que consisten en «un mensaje escrito» (ibíd.: 216) y, finalmente, los *elementos sonoros* que «vienen dados de forma explícita y acústica» (ibíd.: 219).

La clasificación propuesta por Martínez Sierra (2004) sirve a los propósitos de esta investigación de clasificar los elementos humorísticos encontrados en el corpus para posteriormente analizar la traducción de aquellos que se encuentran marcados culturalmente. Resultan especialmente relevantes para el estudio las dos primeras categorías de la clasificación ya que contemplan los elementos culturales que generan humor, los cuales son el objeto principal que aquí nos interesa estudiar. La primera categoría, *elementos sobre la comunidad e instituciones*, contempla las referencias a elementos específicos de la comunidad meta mientras que en la segunda categoría, *elementos de sentido del humor de la comunidad*, se incluyen aquellos elementos que tienen un efecto humorístico en la comunidad meta pero que no son específicos de ella. También resulta de utilidad el hecho de que esta clasificación sea diseñada para la traducción audiovisual y contemple el humor transmitido tanto a través del canal visual como del acústico los cuales intervienen en una representación musical.

### 4.3. Tendencias de traducción: extranjerización y domesticación

Por un lado, una tendencia hacia la domesticación en la traducción tiene como resultado que el texto traducido tenga un estilo fluido y suene natural para los lectores meta. Por otro lado, la extranjerización muestra deliberadamente elementos del texto origen, los cuales pueden romper con las convenciones del sistema meta.

Venuti, apoyando las ideas de Friedrich Schleiermacher, distingue entre la dicotomía domesticación/extranjerización respecto al método utilizado durante el proceso de traducción:

Admitting (with qualifications like as much as possible) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeliant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad (1995: 20).

Extranjerización y domesticación pueden ser considerados como polos opuestos o extremos de un continuo en el cual se sitúan diferentes soluciones de traducción (Martínez Sierra, 2004: 38). Por eso algunos autores como Marco Borillo (2004) y Martí Ferriol (2006) proponen taxonomías para la clasificación de técnicas de traducción a lo largo de este continuo. Las técnicas o soluciones de traducción bien tienden a la extranjerización o a la domesticación.

A partir del giro cultural en los años 70, la disputa existente entre domesticación y extranjerización comienza a ser vista desde una perspectiva social, cultural e histórica y ya no solo desde el punto de vista lingüístico en el que se hablaba de los opuestos *traducción literal* y *traducción libre*. Los términos traducción literal y libre y domesticación/extranjerización no son sinónimos ya que este último par implica aspectos tanto culturales como lingüísticos (Yang, 2010: 77). Para Yang (ibíd.: 77), la extranjerización y la domesticación son estrategias básicas que proveen información lingüística así como cultural. Señala que existen disputas acerca de qué estrategias son más convenientes e identifica a Eugene Nida (2001) y a Lefevere y Bassnett (1990) como representantes a favor de la domesticación, mientras Venuti (1995) se sitúa a favor de la extranjerización.

Sin embargo, la elección de uno u otro método por parte del traductor dependerá del contexto histórico y social. Los diferentes periodos históricos requieren de diferentes normas de traducción y, al mismo tiempo, las estrategias de traducción utilizadas, domesticación o extranjerización, reflejan y determinan las tendencias de cada sociedad (Yang, 2010: 79). «La práctica de la traducción en cada momento histórico influye de

forma significativa en las decisiones del traductor» (Rodríguez, 2009: 219). Además, también influyen en la elección del método de traducción «factores o restricciones externas que condicionen la labor traductora [...como el contexto y la audiencia] y las prioridades marcadas en el encargo de traducción...» (Martínez Sierra, 2004: 38).

El estudio sobre tendencias y normas de traducción también da pie a abordar la cuestión sobre la visibilidad o invisibilidad del texto origen. Tiene lugar la invisibilidad del texto origen cuando el texto traducido funciona como original en el contexto meta, sigue las convenciones propias de los textos no traducidos. Para ello, el traductor debe tener en cuenta la idea preestablecida que tiene la audiencia sobre las características de su lengua y sus convenciones culturales, lo que suena natural.

#### **4.4. Técnicas para la clasificación de los elementos humorísticos traducidos**

Antes de centrarnos en la taxonomía de técnicas de traducción que se utilizará para el análisis de la traducción de los elementos humorísticos con marcas culturales encontrados en el corpus, se procede a describir algunos conceptos relevantes para la metodología descriptiva de la traducción como son el de *norma*, *tendencia*, *estrategia*, *técnica*, *factor* o *restricción* y *método traductor*. En ocasiones resulta complicado distinguir entre estos conceptos y se ven entremezclados. Existe confusión entre los académicos tanto en la terminología utilizada (*estrategia*, *técnica*, *procedimiento*, *shift*) como en su clasificación (Molina, 2001: 99 y Martí Ferriol, 2006: 35).

En primer lugar, la noción de *norma* de traducción consiste en «formular leyes generales sobre la conducta traductora, [es decir] regularidades de comportamiento» (Martínez Sierra, 2004: 95). Por el contrario, «no se propone establecer reglas, normas o pautas respecto al modo en el que el traductor debe proceder (lo que supondría una actitud prescriptiva)» (ibid.: 94). Las normas se caracterizan por «su *especificidad sociocultural* y su *inestabilidad*. Por un lado, una norma no necesariamente afecta a todos los sectores de una sociedad. De forma similar, tampoco será indefectiblemente de aplicación entre culturas. Por otra parte, las normas son entidades inestables y cambiantes por naturaleza» (ibid.: 100). El traductor opera según lo que se espera o es correcto en cada lengua, cultura y momento histórico.

Respecto a las diversas clasificaciones de normas existentes, Toury (1995: 56-61) distingue entre *norma inicial*, *normas preliminares* y *normas operacionales*. De entre estas tres nos interesa la *norma inicial* ya que esta «constituye la orientación bien hacia el sistema origen [extranjerización], bien hacia el sistema meta [domesticación], teniendo en cuenta que existe un continuo entre ambas orientaciones» (Martínez Sierra, 2004: 104). Las *normas preliminares*, por otra parte, tienen que ver con qué textos son

elegidos para su traducción y las *normas operacionales* con las decisiones tomadas durante el proceso traductor.

Martínez Sierra (2004: 117) comenta lo «atrevido y arriesgado» que resulta en una investigación poder hablar de *normas* ya que es complicado cuantificar el número de casos recurrentes en un estudio para poder calificarlo como *norma de traducción*. Por esta misma razón, en este estudio no aspiramos a investigar las *normas* en la traducción del humor en musicales sino a considerar una posible *tendencia* traductora respecto a la traducción de un aspecto concreto de los textos traducidos, los elementos humorísticos con marcas culturales. El autor considera la observación de las *estrategias* de traducción como paso previo a la identificación de *tendencias* de traducción y, posteriormente, de *normas*:

Partimos de una serie de decisiones individuales que el traductor toma o, dicho de otro modo, de una serie de *estrategias de traducción*. Una vez observamos que un mismo traductor (o equipo de traductores) emplea de forma regular una determinada estrategia en la traducción de casos similares (siempre que el proceso se desarrolle bajo unos mismos parámetros socioculturales), podremos empezar a considerar la posibilidad de una *tendencia traductora*. Cuando constatemos la actuación recurrente de una determinada tendencia nos será posible pensar en una *norma de traducción* aunque, como ya hemos advertido, no procederemos aquí a cuantificar el número de reiteraciones de un caso necesarias para estar en disposición de hablar de *normas* (2004: 118).

Martínez Sierra define las *estrategias* como «una serie de decisiones individuales que el traductor toma». Sin embargo, existe especial confusión entre *estrategias* y *técnicas*. Según la definición de Hurtado, la *estrategia* de traducción tiene que ver con el proceso seguido para solucionar un problema de traducción mientras que la *técnica* es observable en el producto o resultado de la traducción y sirve para analizar la relación entre segmentos del texto origen y el texto meta:

El *método traductor* es el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por un principio en función del objetivo del traductor; el método tiene, por consiguiente, un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y se trata de una opción global que recorre todo el texto. La *estrategia*, sin embargo, posee un carácter individual ya que consiste en los mecanismos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo de ese proceso en función de sus necesidades específicas. La *técnica* de traducción es la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas menores del texto (1996: 47).

Acercas del *método traductor*, este opera a nivel global en todo el texto traducido. La primera propuesta dicotómica para la clasificación de los métodos de traducción se trata de la distinción tradicional entre *traducción literal* y *traducción oblicua* de las Estilísticas Comparadas. Hurtado (2001: 252), por su parte, propone cuatro posibles

métodos de traducción; *interpretativo-comunicativo*, *literal*, *libre* y *filológico*. El *método interpretativo-comunicativo* trata de conseguir en el receptor el mismo efecto, significado y finalidad que tuvo el texto original mientras que el *método literal* aboga por la traducción palabra por palabra. Nos interesa especialmente la distinción que realiza Venuti (1995: 20) entre los dos métodos de traducción extranjerización (*foreignizing*) y domesticación (*domesticating*), denominados por Carbonell i Cortés en nuestra lengua como *extrañamiento* y *familiarización* (1997: 67).

En este estudio no se pretende descubrir el método seguido para la traducción de los musicales escogidos porque, según la definición de *método de traducción*, este opera a nivel global en todo el texto y aquí únicamente se analiza la traducción de un elemento específico, los elementos humorísticos marcados culturalmente.

También es considerado por algunos autores relevante el término *factor* o *restricción* en los estudios descriptivos. Esto se refiere a los elementos contextuales que condicionan e influyen las soluciones de traducción. Martí Ferriol (2006: 35) utiliza las normas, las técnicas de traducción y las restricciones como tres parámetros que caracterizan el método de traducción audiovisual. Esto se puede relacionar con la consideración que realiza Zabalbeascoa (1997: 331) de la traducción como un asunto de *prioridades* y *restricciones*.

En el presente estudio nos interesa centrarnos en el análisis de las técnicas de traducción utilizadas puesto que estas afectan al resultado de la traducción y son observables en el texto meta, a diferencia de las estrategias. Además, el empleo de unas determinadas técnicas de traducción se asocia con la utilización de un método traductor determinado (Molina, 2001: 346).

La clasificación de técnicas de traducción tiene sus orígenes en los procedimientos técnicos de la estilística comparada de Vinay y Darbelnet (1958). Existen tipologías de técnicas basadas en categorías discretas, en oposiciones binarias y las organizadas a lo largo de un continuo (Marco Borillo, 2004: 131-133) y también se puede distinguir entre las tipologías diseñadas para el estudio de problemas de traducción específicos, como por ejemplo la traducción de metáforas, y las tipologías aplicables a problemas de traducción generales (ibíd.: 134).

Son destacables para los intereses de este estudio las clasificaciones de técnicas organizadas a lo largo de un continuo propuestas por Hurtado (2001), Marco Borillo (2004) y Martí Ferriol (2006). En primer lugar, Marco Borillo (2004: 135-138) se basa en los llamados *procedimientos de traducción* de Newmark (1988: 103) para su clasificación y los ordena a lo largo de un continuo en el que las técnicas de traducción se alinean dependiendo de un mayor o menor acercamiento al lector meta y del grado de intervención del traductor. De modo similar, Martí Ferriol (2006: 114-117) en su

clasificación de técnicas sitúa los métodos de traducción *interpretativo-comunicativo* y *literal*, denominados por Hurtado (2001: 252), como extremos de un continuo. También se basa en las técnicas de traducción propuestas por la autora y expone que los dos polos del continuo se ven «materializados en las dos opciones de la norma inicial de Toury, y/o los dos grandes métodos de traducción de Venuti» (Martí Ferriol, 2006: 73), es decir, tiene una conexión con extranjerización y domesticación.

#### 4.4.1. Propuesta inicial de técnicas de traducción

Para la clasificación de las técnicas utilizadas en la traducción del humor, el objeto de estudio que aquí nos interesa, nos vamos a basar en las clasificaciones de estos tres autores, Hurtado (2001), Marco Borillo (2004) y Martí Ferriol (2006), debido a que consisten en taxonomías de técnicas que se pueden alinear a lo largo de un continuo donde los extremos son los métodos de traducción extranjerización y domesticación. Las clasificaciones propuestas por Marco Borillo (2004) y Martí Ferriol (2006) han sido diseñadas para el análisis de problemas específicos de traducción (el primero para la traducción de elementos culturales y el segundo para la traducción audiovisual) mientras que la clasificación de Hurtado (2001) está diseñada para el análisis de problemas de traducción generales.

Gran parte de las técnicas que se presentan a continuación son consideradas por los tres autores en los que se basa la clasificación aunque no siempre utilizan el mismo término. Además, la clasificación de Hurtado (2001) ha ejercido una gran influencia en las otras dos. Por ejemplo, la técnica *neutralización* de Marco Borillo (2004) agrupa la *descripción*, *generalización* y *particularización* de Hurtado (2001). En la clasificación aquí propuesta se recogen técnicas de las clasificaciones de los tres autores con el fin de que sea lo más amplia posible para que dé cabida a todos los casos encontrados en el corpus. Se simplifican las primeras categorías de la clasificación de Martí Ferriol (2006) (*calco*, *traducción palabra por palabra*, *traducción uno por uno* y *traducción literal*) y se engloban bajo el nombre *traducción literal*. Se incluye la *compensación* de Hurtado (2001) no comprendida en las otras dos clasificaciones y la *adaptación intracultural* y la *creación* de Marco Borillo (2004).

Resulta de gran complejidad determinar el orden que toman las técnicas en el continuo. La clasificación aquí propuesta se basa en el orden propuesto por Martí Ferriol (2006) aunque se utiliza un criterio propio para situar otras técnicas que aquí se consideran de importancia y no se incluyen en la clasificación del autor como la *compensación*, la *adaptación intracultural* y la *creación*. Por lo tanto, las técnicas se ordenan desde extranjerización a domesticación comenzando por el *préstamo* y acabando por la *creación discursiva*. Las técnicas situadas en el centro del continuo, desde *omisión* hasta *amplificación* se consideran neutras (figura 1).

La clasificación está compuesta por un total de veinte técnicas. Por orden, desde la aproximación a la extranjerización hacia la domesticación las técnicas de traducción son:

1. *Préstamo*. Una palabra del texto origen se introduce en el texto meta. Puede ser puro cuando la palabra no sufre ningún cambio, por ejemplo *lifting*, o naturalizado cuando se normaliza a la grafía de la lengua meta, por ejemplo *parquin*.
2. *Traducción literal*. Se traduce un sintagma o expresión literalmente. Por ejemplo, traducir la expresión *it's raining cats and dogs* por *están lloviendo gatos y perros*. El número de palabras puede variar y se puede haber alterado el orden de la frase. En esta categoría se incluyen el *calco*, la *traducción palabra por palabra* y la *traducción uno por uno* de Martí Ferriol (2006) por ser aquí interpretadas como diferentes tipos de traducción literal.
3. *Equivalente acuñado*. Se utiliza un término o expresión que ha sido reconocido en la lengua meta como equivalente del de la lengua origen. Por ejemplo, traducir *it's raining cats and dogs* por *está lloviendo a cántaros*. Esta categoría es ubicada en la clasificación de Marco Borillo (2004: 138) fuera del continuo porque considera que técnicas como el *préstamo*, la *traducción literal* y la *adaptación* pueden tratarse de *equivalentes acuñados*.
4. *Compensación*. Consiste en poner un elemento del texto origen en un lugar diferente en el texto meta. Esta categoría se toma de la clasificación de Hurtado (2001) por creer que pueda aparecer en el corpus. Se considera apropiado situarlo en este lugar del continuo.
5. *Adaptación intracultural*. Un referente cultural del polo de partida se sustituye por otro referente cultural también del polo de partida pero más transparente (en el sentido de menos desconocido) para el lector meta (Marco Borillo, 2004: 137). Según el autor, esta técnica «comporta un grau alt d'intervenció per part del traductor i d'acostament al lector meta i alhora permet respectar la restricció de la versemblança cultural; per tant, es farà servir en aquelles situacions de traducció i en aquells gèneres en què la inserció d'un element del pol meta en el text traduït es consideraria poc acceptable o inacceptable, segons les tendències dominants» (ibíd.: 137). El autor sitúa esta categoría en un lugar del continuo muy próximo al mayor grado de intervención del traductor y de acercamiento al lector meta pero en esta clasificación se decide incluirla próxima al extremo de extranjerización puesto que el referente cultural pertenece a la cultura origen.

6. *Omisión*. Se suprime en el texto meta algún elemento del texto origen por completo. Este elemento no es incluido en la clasificación de Hurtado (2001) y según Marco Borillo (2004: 137) plantea problemas de ubicación en el continuo.
7. *Reducción*. Se suprime en el texto meta parte de la información presente en el texto origen.
8. *Compresión lingüística*. Se sintetizan elementos lingüísticos.
9. *Particularización*. Se utiliza un término más preciso o concreto.
10. *Generalización*. Se utiliza un término más general o neutro.
11. *Transposición*. Se cambia la categoría gramatical o la voz del verbo (activa-pasiva).
12. *Descripción*. Un término de la lengua origen se cambia por su descripción en la lengua meta.
13. *Ampliación lingüística*. Se añaden elementos lingüísticos. En ocasiones se añaden elementos lingüísticos no relevantes para conseguir una función fática.
14. *Amplificación*. Se añade información explicativa no formulada en el texto origen.
15. *Modulación*. Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto origen, puede ser léxica o estructural. Por ejemplo, traducir *estar sentado en el asiento del conductor* por *estar sentado al volante*.
16. *Variación*. Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a la variación lingüística como el tono textual, el estilo, el dialecto social, el dialecto geográfico. Puede servir para la caracterización de personajes en traducción teatral.
17. *Substitución* (lingüística, paralingüística). Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.
18. *Adaptación*. Se cambia un elemento de la cultura origen por otro de la cultura meta. Esta técnica es denominada por Marco Borillo (2004) como *adaptación intercultural* para distinguirlo de su *adaptación intracultural*.
19. *Creación*. Se crea un referente cultural en el texto meta allí donde no existe en el original. Esta categoría se toma de la clasificación de Marco Borillo (2004) y al

igual que la *omisión* y el *equivalente acuñado* presenta problemas de ubicación en el continuo según el autor.

20. *Creación discursiva*. Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible, fuera de contexto. Por ejemplo, la traducción de títulos de películas cuando no tiene nada que ver el título original con el traducido.

Esta clasificación consiste en una propuesta intuitiva inicial la cual se cree que puede dar cabida al análisis de las técnicas utilizadas para la traducción de los elementos humorísticos que presentan marcas culturales extraídos del corpus. Posteriormente, como parte de los resultados y gracias al análisis de unos casos concretos de nuestro corpus de trabajo, se presenta una nueva clasificación de técnicas de traducción que podría resultar específica de la traducción del humor en los textos musicales (figura 2).

# CLASIFICACIÓN INICIAL DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

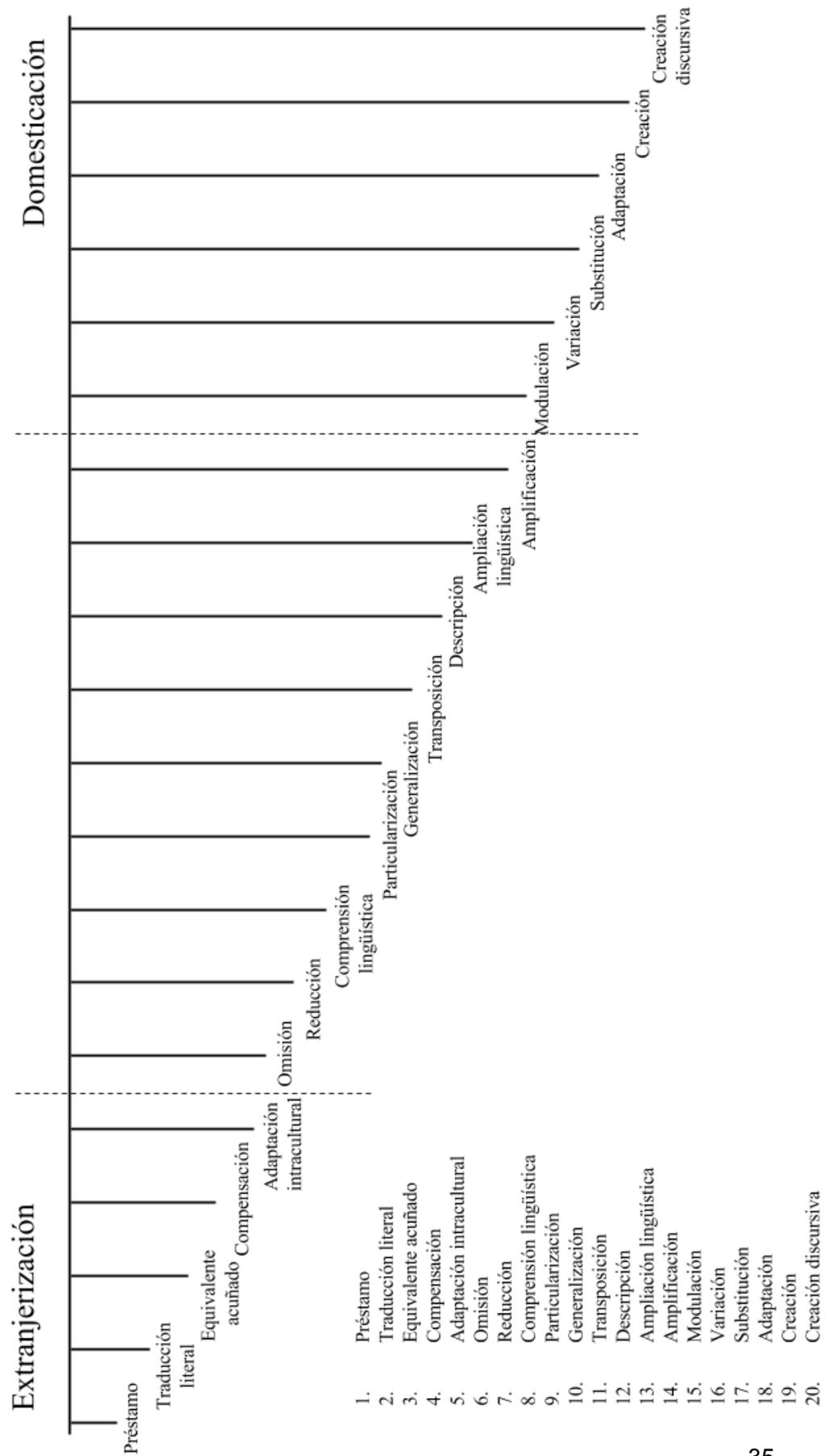


Figura 1: Clasificación inicial de técnicas de traducción

#### 4.4.2. Propuesta final de técnicas de traducción

La clasificación de técnicas de traducción que se presenta a continuación forma parte de los resultados de la investigación ya que surge del análisis de los ejemplos encontrados en el corpus (figura 2). Durante el proceso de análisis de las técnicas utilizadas para la traducción de los elementos humorísticos marcados culturalmente se descubre que la propuesta inicial de técnicas no contempla algunos de los casos analizados y, aunque otros sí se corresponden con las técnicas inicialmente propuestas, presentan problemas de ubicación en el continuo. Por lo tanto, se decide presentar una nueva propuesta para la clasificación de técnicas de traducción. En este caso, consiste en una propuesta que pretende ser específica de la traducción de elementos humorísticos con marcas culturales en los textos musicales. Aunque, como ya se ha mencionado, esta nueva clasificación se trate de un resultado más de la investigación, se resuelve presentarla en esta sección del trabajo previa al análisis para que se entienda la asignación de técnicas durante la lectura de la sección de análisis.

La propuesta final (figura 2) de técnicas de traducción de los elementos humorísticos con connotaciones culturales, ordenada desde extranjerización a domesticación, consiste en:

1. *Transferencia*. Esta técnica no contemplada en la clasificación inicial se toma de los *procedimientos de traducción* de Newmark. Consiste en el proceso de transferir una palabra de la lengua origen al texto traducido (1998: 81). Suelen ser transferidos los nombres de personas, nombres geográficos y topográficos, nombres de periódicos y publicaciones periódicas, títulos de obras literarias, teatrales y películas que aún no han sido traducidas, nombres de compañías e instituciones, nombres de calles, direcciones, etc. (ibíd.: 82).
2. *Préstamo*. Una palabra del texto origen se introduce en el texto meta, puede ser puro o naturalizado. El *préstamo* difiere de la *transferencia* en el sentido en que una palabra introducida en la lengua y cultura meta mediante el *préstamo* es utilizada comúnmente por sus hablantes y es normalmente aceptada en la lengua meta.
3. *Traducción literal*. Se traduce un sintagma o expresión literalmente.
4. *Equivalente acuñado*. Se utiliza un término o expresión que ha sido reconocido en la lengua meta como equivalente del de la lengua origen.
5. *Compensación*. Consiste en poner un elemento del texto origen en un lugar diferente en el texto meta.

6. *Adaptación intracultural*. Un referente cultural del polo de partida se substituye por otro referente cultural también del polo de partida pero más transparente (en el sentido de menos desconocido) para el lector meta.
7. *Omisión*. Se suprime en el texto meta algún elemento del texto origen por completo.
8. *Reducción*. Se suprime en el texto meta parte de la información presente en el texto origen.
9. *Compresión lingüística*. Se sintetizan elementos lingüísticos.
10. *Particularización*. Se utiliza un término más preciso o concreto.
11. *Generalización*. Se utiliza un término más general o neutro.
12. *Transposición*. Se cambia la categoría gramatical o la voz del verbo.
13. *Descripción*. Un término de la lengua origen se cambia por su descripción en la lengua meta.
14. *Ampliación lingüística*. Se añaden elementos lingüísticos.
15. *Amplificación*. Se añade información explicativa no formulada en el texto origen.
16. *Modulación*. Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto origen.
17. *Variación*. Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a la variación lingüística como el tono textual, el estilo, el dialecto social, el dialecto geográfico.
18. *Substitución* (lingüística, paralingüística). Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.
19. *Adaptación*. Se cambia un elemento de la cultura origen por otro de la cultura meta.
20. *Creación domesticante*. Se crea en el texto traducido un referente cultural específico de la cultura meta allí donde no existe en el original.
21. *Creación discursiva*. Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible, fuera de contexto.

La *creación* de Marco Borillo (2004) entendida como la creación de un referente cultural en el texto meta allí donde no existe en el original se deja fuera del continuo. El propio autor en su clasificación ya comenta que esta técnica presenta problemas de ubicación pero en la propuesta de técnicas inicial se había decidido situarla cerca del polo de domesticación. Al analizar los ejemplos del corpus, sin embargo, se aprecia que la creación de un referente cultural en el texto meta no implica que este referente sea específico de la lengua y cultura meta. Por lo tanto, se introduce la *creación domesticante* en el continuo como nueva técnica de traducción que implica la introducción de una referencia específica de la cultura meta y se comparte con Marco Borillo (2004) la decisión de dejar la *creación* como tal fuera del continuo. En esta categoría se incluyen los casos en los que se crea en el texto traducido un referente cultural que no existe en el texto origen pero que no es específico de la cultura meta.

# CLASIFICACIÓN FINAL DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

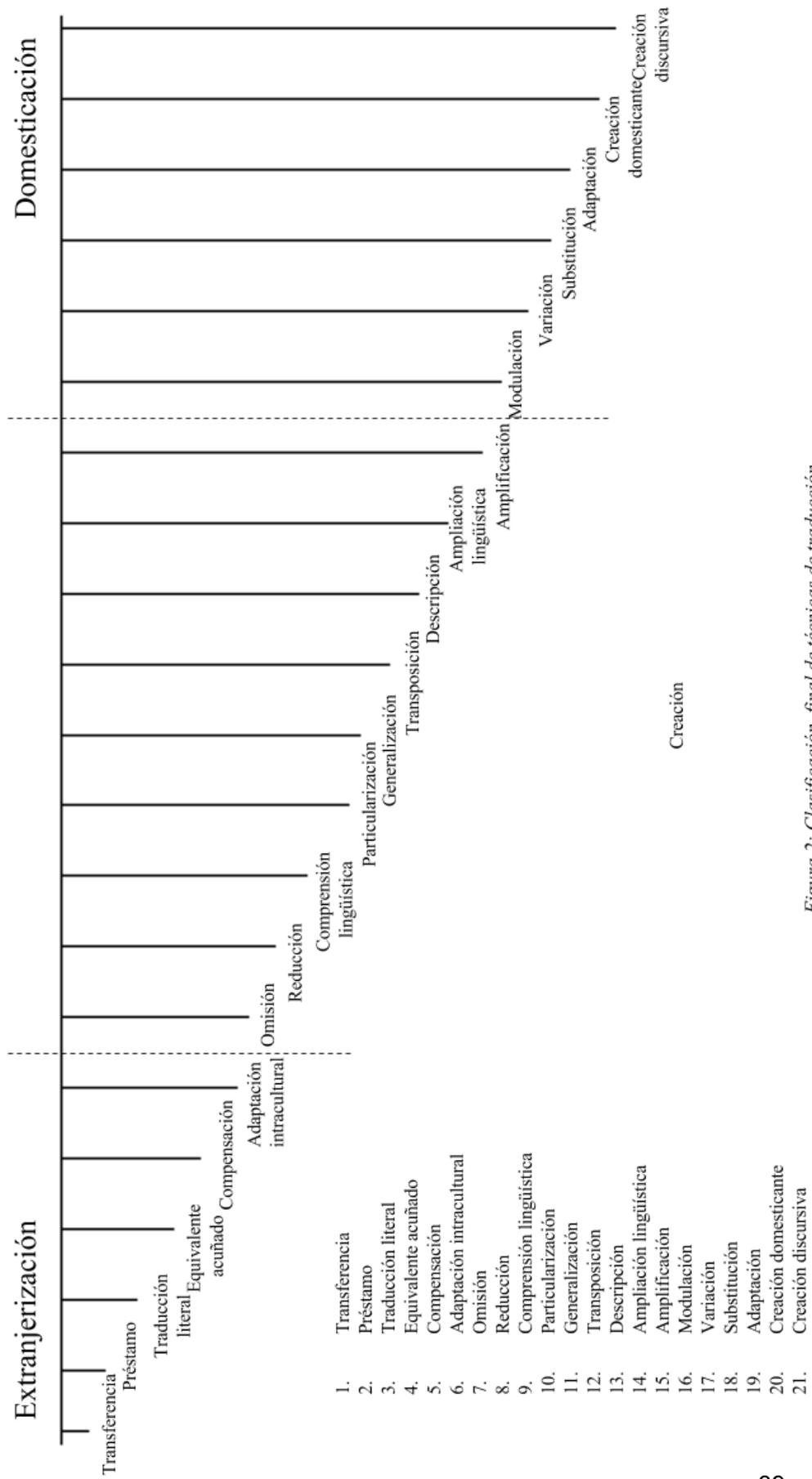


Figura 2: Clasificación final de técnicas de traducción

## **5. ESTUDIO DE CASO**

En primer lugar, se detalla el proceso seguido durante la investigación. Segundo, se especifican las características del corpus diseñado para la investigación. Seguidamente, se analiza el corpus.

### **5.1. Diseño de la investigación**

En primer lugar, es necesario seleccionar los musicales traducidos al español de donde se obtienen los elementos humorísticos marcados culturalmente, el objeto de estudio de la investigación. Después de indagar, se eligen musicales que han sido calificados por la crítica como divertidos. Ha sido necesario el visionado de bastantes musicales actuales para constatar que su función principal sea la de crear humor y que contengan bastantes elementos humorísticos. Es necesario asegurarse de que estos musicales hayan sido representados en primer lugar en lengua inglesa y posteriormente adaptados al contexto español para su representación. Al tratarse de un estudio descriptivo, el centro de estudio es el texto traducido aunque también resulta necesario consultar el texto original con el fin de analizar las técnicas para la traducción de elementos humorísticos puesto que las técnicas analizan la relación entre segmentos del texto origen y el texto meta. Como se describe posteriormente en el corpus de trabajo, es importante que todos los textos tengan características comunes para poder extraer resultados significativos sobre la traducción de un mismo tipo de textos.

Después de seleccionar los musicales es necesario tener acceso al texto escrito. Es imprescindible tanto el guion original en lengua inglesa como su traducción en español. La tarea de recopilar los textos no resulta fácil ya que están sujetos a la licencia del productor y además esta caduca una vez la obra deja de ser representada.

Una vez están disponibles los textos, se leen detalladamente los textos traducidos para detectar los elementos humorísticos que estos contienen. Ya se ha comentado la dificultad que implica la detección de elementos que generan humor debido a su subjetividad; se seleccionan los elementos humorísticos siguiendo un criterio personal propio. La visualización de la representación del musical en español ayuda en gran medida en su detección. Muchos elementos humorísticos se transmiten a través del canal visual, además se escuchan las risas del público, y se pueden apreciar los efectos especiales de la banda sonora y la entonación de los personajes (un elemento paralingüístico importante). Aunque, en el caso de que no sea posible tener acceso a una grabación de la representación, el guion escrito contiene indicaciones sobre movimientos y gestos de los personajes.

Los elementos humorísticos que se han podido detectar en los textos traducidos se recopilan en un corpus. El corpus de trabajo consiste en fragmentos o unidades de texto

con una función humorística y no en los guiones completos de los musicales. Se trata de un corpus bilingüe español-inglés, por eso, después de seleccionar los fragmentos de texto que pueden causar humor en el texto meta, se busca el fragmento correspondiente en el texto origen, formado así un corpus paralelo.

Seguidamente, cada uno de los elementos humorísticos del corpus es clasificado según la tipología de elementos humorísticos propuesta por Martínez Sierra (2004) que se describe anteriormente. Nos interesan especialmente los clasificados como *elementos sobre la comunidad e instituciones* y los *elementos de sentido del humor de la comunidad* debido a que estas categorías contemplan los aspectos culturales del humor. Según la hipótesis, estos elementos se domestican y para descubrir si la hipótesis se valida es necesario analizar el modo en que son traducidos.

El siguiente paso es analizar las técnicas utilizadas para la traducción de los elementos humorísticos que presentan marcas culturales. Se comienza por intentar explicar su traducción según la propuesta de técnicas de traducción diseñada desde el inicio (figura 1). Sin embargo, al observar que no todos los ejemplos encontrados en el corpus se corresponden con la clasificación inicial de técnicas de traducción, se propone una nueva taxonomía que contemple los casos observados (figura 2). Ambas propuestas para la clasificación de técnicas de traducción sitúan las técnicas organizadas a lo largo del continuo extranjerización-domesticación.

Finalmente, se interpretan los resultados. El número de elementos culturales que generan humor en cada uno de los musicales es cuantificado y se observa la tendencia de traducción (extranjerización-domesticación) que sigue cada uno de ellos. De este modo, se comprueba si se cumple la hipótesis de que los elementos humorísticos con marcas culturales se domestican en la adaptación al español de los musicales angloamericanos.

## **5.2. Descripción del corpus**

El corpus diseñado para esta investigación consiste en un corpus paralelo bilingüe español-inglés compuesto por los elementos humorísticos detectados en tres musicales traducidos al español y por su correspondiente fragmento en el texto origen. Se compone de un total de 221 elementos humorísticos; 35 pertenecientes al musical *Mamma Mia!*, 134 a *We Will Rock You* y 52 a *Fama*.

Todos los musicales seleccionados comparten unos rasgos comunes. Han sido representados en España en un periodo de tiempo que comprende desde el año 2000 hasta la actualidad. Algunos como *Mamma Mia!* siguen siendo representados en los teatros españoles hoy en día. Hay que tener en cuenta que un mismo musical puede haber sido readaptado cuando se representa varias veces en un mismo lugar en periodos

de tiempo muy distantes; en este caso se toma la representación más reciente para el análisis. Una característica de los textos seleccionados es que han sido representados en teatros españoles después de ser estrenados en Broadway y/o en Londres unos años antes. La finalidad del texto origen y del texto meta, divertir y entretener al público, coincide. Por ello, ambos contienen numerosos elementos humorísticos que en muchos casos van ligados a aspectos culturales. Además, todos estos musicales han gozado de gran popularidad en ambos contextos, origen y meta.

Los elementos humorísticos que componen el corpus pueden tratarse de un fragmento o un segmento de texto, la longitud no está determinada, en ocasiones en una conversación entre los personajes se pueden encontrar varios elementos humorísticos. Por este motivo, el corpus de elementos humorísticos se separa por fragmentos conversacionales en los que el humor se encuentra contextualizado.

El primero de los musicales seleccionados es *Mamma Mia!*. Este musical basado en las canciones del grupo sueco *ABBA* fue representado en España por primera vez en 1994, producido por *Dar-Dar*. La segunda producción en España, la cual es elegida para el estudio, sigue siendo representada en la actualidad en diferentes ciudades españolas a cargo de la productora *Cie Stage Holding* desde su estreno el 11 de noviembre de 2004 en el Teatro Lope de Vega de Madrid. El estreno mundial de *Mamma Mia!* tuvo lugar en el West End londinense en 1999 donde la obra sigue siendo representada hoy en día. Su representación en Broadway figura desde 2001 hasta 2015. La autoría corresponde a Catherine Johnson, la composición de la música a Benny Andersson y Björn Ulvaeus (miembros del grupo *ABBA*) y la dirección a Phyllida Lloyd. Se encuentra Paul Garrington como director asociado en España. El libreto en español ha sido traducido por Juan Martínez Moreno y las letras de las canciones han sido adaptadas al castellano por Albert Mas-Griera. En el reparto original se encuentran Nina como Donna, Mariona Castillo como Sophie, Marta Valverde como Tanya y Leandro Rivera como Sky, entre otros (Centro de Documentación Teatral).

El segundo texto seleccionado corresponde al musical *We Will Rock You*, basado en las canciones del grupo británico *Queen*. Fue estrenado en España el 1 de octubre de 2003 en el Teatro Calderón de Madrid, producido por *Wonderland Theatre Productions*, y representado hasta el año 2008. El primer estreno mundial tuvo lugar en 2002 en el West End de Londres donde fue representado hasta 2014. En Estados Unidos ha sido representado en las Vegas en 2004. El texto original es escrito por Ben Elton. La obra es dirigida y adaptada en España por Luis Álvarez. Además de Luis Álvarez, también se encargan de la adaptación del libreto y las canciones a castellano Brian May, Alejandra Martín, Juan Cánovas, Carlos Lázaro, José María Vergara y María Ovelar. Entre el elenco español se encuentran José Luis Cortés (Momo) y Miquel Fernández como Galileo y María Blanco como Scaramouche. El elenco cambia en las representaciones

en Madrid de 2007 y 2008 y en esta ocasión aparecen Julián Fontalvo y Daniel Diges como Galileo y Ruth Calvo y Elena Medina como Scaramouche (Centro de Documentación Teatral).

El musical *Fama*, inspirado en la película homónima, fue estrenado en España el 23 de abril de 2004 en el Teatro Tívoli de Barcelona en catalán, producido por el *Teatre del Sol de Sabadell* y dirigido por Coco Comín y Ramón Ribalta. Dos años después se trasladó al Teatro Calderón de Madrid en lengua española y las últimas representaciones tuvieron lugar en Barcelona, esta vez en español, en 2008; esta es la versión que se toma para el análisis. El musical se estrenó en el West End en 1995 aunque el debut europeo tuvo lugar en Estocolmo en 1993. En Estados Unidos el musical ha sido representado por primera vez en Miami en 1988 y en el off-Broadway neoyorkino en 2003. El autor del texto es José Fernández y la traducción al español ha sido realizada por Daniel Anglès y Juan Vázquez. Figuran como intérpretes Sergio Alcover como Joe Vegas, Norma Álvarez como Carmen Díaz, Ferrán González como Nick Piazza, Esther Peñas como Serena Katz, Cristina Castaño como Srta. Bell (Centro de Documentación Teatral).

Los textos han sido traducidos y adaptados al español por diversos autores y preparados para su representación por diferentes compañías de producción. Esto es importante a la hora de seleccionar el corpus de trabajo ya que si la mayoría de textos que se eligen son traducidos por el mismo profesional, podríamos obtener resultados sobre el estilo de este traductor y no sobre la traducción del humor en musicales.

### **5.3. Análisis del corpus**

En este apartado se describe el análisis de las técnicas utilizadas en la traducción de los elementos del corpus que han sido clasificados previamente como *elementos sobre la comunidad e instituciones* y *elementos de sentido del humor de la comunidad*. Estos elementos se caracterizan por sus implicaciones culturales. El primero hace referencia a aspectos culturales o intertextuales específicos de la comunidad meta mientras que en el segundo se incluyen elementos que resultan humorísticos en la comunidad meta debido a un proceso de enculturación o de socialización pero que no son específicos de ella.

En el análisis que se presenta a continuación se indica en una tabla el nombre del musical, el número de caso (en cada uno de los musicales por separado), el tipo de elemento humorístico analizado, el fragmento de texto en lengua origen y en lengua meta, el tipo de referencia (explícita o implícita) a un referente cultural, la técnica de traducción utilizada y el lugar que esta ocupa en el continuo extranjerización-domesticación. Los elementos humorísticos analizados se ordenan según su aparición en el musical.

### 5.3.1. Mamma Mia

<b>Musical:</b> MAMMA MIA		<b>Nº:</b> 1
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> DONNA: Aw! Look at my baby, her whole life ahead of her. SOPHIE: Mum, I'm getting married, not joining the foreign legion.		<b>TT:</b> DONNA: Mirad a mi niña ¡Tiene toda la vida por delante y mira lo que va a hacer! SOFI: Mamá, ¡Me caso eh, no me meto a monja!
<b>Referencia:</b>	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Equivalente acuñado</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 4. Extranjerización

<b>Musical:</b> MAMMA MIA		<b>Nº:</b> 2
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> <i>(Chili se acerca a Tania y empieza a hacer de las suyas).</i> TANIA: Eres un petisuis, y ¿sabes qué? A mí me daban dos... <i>(se van)</i> .
<b>Referencia:</b> Expl. Alimento	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i> <i>Prestamo naturalizado</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> <i>Creación</i> (fuera del continuo) <i>Préstamo naturalizado</i> (2. Extranjerización)

<b>Musical:</b> MAMMA MIA		<b>Nº:</b> 3
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> SKY: What the hell's going on? EDDIE: Sorry, mate, but it's an ancient island tradition. You see, the night before the wedding, the groom dives down to the old shipwreck searching for Helen of Troy's necklace. PEPPER: Then, a charmed union blesses he who discovers the pearls. GUYS: Whoa!!!		<b>TT:</b> SKY: Pero... ¿Qué coño hacéis? COMPAÑÍA: Lo siento tío... Esto es una vieja tradición de la isla. La noche antes de la boda el novio tiene que bucear en los restos del naufragio y buscar el collar de Helena de Troya. CHILI: Sí y aquel que encuentre las perlas será feliz por siempre jamás. SKY: En Barcelona nos emborrachamos y salimos a las ramblas en calzoncillos. COMPAÑÍA: Bueno aquí también hacemos eso, ¿verdad chicos? Siii.
<b>Referencia:</b> Expl. Lugar	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> MAMMA MIA		<b>Nº:</b> 4
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> SAM: Sophie, leave him, he's right. You have to be sure it's what you really want. SOPHIE: This has got nothing to do with you! SAM: But I'm your dad! I can't give you away unless I know you're going to be really happy.	<b>TT:</b> SAM: ¿Hay algún problema? ( <i>Sky se va</i> ) ¿Sofi, qué pasa? SOFI: No, ahora no. SAM: ¡Sí, Sofi, debo llevarte al altar! Y ¿cómo voy a hacerlo sabiendo que no serás feliz? Sofi... Yo... Yo... ( <i>suenan la Marcha Imperial</i> ) YO SOY TU PADRE... ( <i>para la música</i> ).	
<b>Referencia:</b> Impl. Película	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

### 5.3.2. We Will Rock You

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 1
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> POP: Although I never discovered the exact day on which the music died, it is clear to me that an ancient entertainment phenomenon known as Pop Idol played a central role. It seems that the Globalsoft Corporation acquired the franchise and replaced the human contestants with computer generated cyber celebrities. With no cultural stimulation, the kids stopped caring. Democratic government collapsed - and the age of GaGa had dawned.	<b>TT:</b> POP: Aunque aún no he descubierto la fecha exacta en la cual murió la música, parece que un fenómeno antiguo conocido como... Operación Triunfo, jugó un papel importante, si... hacían estrellas del pop como churros, se hacían famosos antes de sacar sus discos... en fin, productos de marketing creados por la televisión. La corporación Globalsoft aprovecho esta oportunidad y nació la era Ga Ga... ( <i>jaula laser</i> ).	
<b>Referencia:</b> Expl. Programa TV	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 2
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> VOICE: Students of Virtual High, school's out. Get out there and have some fun. GAGA KIDS: Hurrah! Hurrah! ( <i>the KIDS and two of the TEACHERS leave the stage. One TEACHER remains and addresses GALILEO</i> )	<b>TT:</b> PROFESORA: ¡Habeis conseguido... 250 sobresalientes cada uno! CHICOS GAGA: ¡Guay! ¡Superguay! PROFESORA: La escuela ha terminado. ¡¡Es verano!! CHICOS GAGA: ¡¡Como mola!! GALILEO: ¡Idiotas! ¡Clones! ¡Ovejas G-g-g-g-gaga! CHICOS GAGA: Habla cucurucho, que no te	

		escucho ( <i>jajaja</i> ) ( <i>Salen chicos gaga. Galileo tira la mochila al suelo enfadado</i> ).
<b>Referencia:</b> Expl. Expresión	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 3
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: My name is Galileo Figaro. TEACHER: No, nobody is called Galileo Figaro. Where on Planet Mall did you come up with that? GALILEO: I found it. In a dream. I have these dreams, see....and I hear noises. Screeching, thudding, b-b-banging noises....and words. Words just drop into my head. Too many words. Help - I need somebody. ( <i>GALILEO clutches at TEACHER</i> ) Help! Not just anybody!	<b>TT:</b> GALILEO: ¡No me llames así! Mi nombre es Galileo Figaro. PROFESORA: ¿Que clase de nombre es Galileo Figaro? ¿Dónde has encontrado un nombre como ese en el planeta Gaga? GALILEO: ¡En un sueño! Tengo sueños, ¿sabes? ¡Oigo ruidos, gritos, voces altas g-g-g-golpes y palabras! Palabras sin sentido que entran en mi cabeza ( <i>coge a la profesora</i> ) Help! I need somebody! Help! Not just anybody!	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Transferencia</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 1. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 4
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> BLUE: How will you ever get with one of the boys from the boyzone dressed up like some sort of freak? GREEN: You're a disgrace to the GaGa girls! SCARAMOUCHE: I ain't no GaGa girl! And I'm not interested in the kind of boys-r-us, duh-brain zoneclones you hang out with!	<b>TT:</b> CHICA GA-GA 2: Si vas vestida como un bicho raro-raro-raro, ¿cómo vas a conseguir un hombre Ga-Ga? SCARAMOUCHE: Yo paso de los hombres Ga-Ga. CHICA GA-GA 1: ¡Eres una vergüenza para las chicas Ga-Ga! SCARAMOUCHE: No soy ninguna chica Ga-Ga.	
<b>Referencia:</b> Impl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 5
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> KHASHOGGI: How very touching, young lady. But surely you understand that the company loves you. Arrest her.	<b>TT:</b> ( <i>Scaramouche acaba de cantar la canción «Un poco de amor»</i> ) SCARAMOUCHE: ¡Globalsoft es fascismo! KASHOGGI: No, no digas eso. En la corporación	

		Globalsoft hay mucha gente dispuesta a darte amor... ¡¡eso si...amor...virtual!! ¡Mandame un e-mail! ¡Y te abrire mi buzón!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 6
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> ¡Cuando tu vas!...yo vengo de alli... bwahahahaha.	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 7
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> KILLER QUEEN: Well, star or no star, I intend to blast every rock on Planet Mall to smithereens, just in case! Stonehenge. Mount Rushmore. The famed Victoria Beckham Belly Button Diamond. If these grim tools of freedom do exist, I shall find them! <i>(synchronised double clap from YES THINGS)</i> KHASHOGGI: As always, ma'am, you leave me limp with excitement.	<b>TT:</b> KILLER QUEEN: Con o sin estrella, ¡te ordeno que destruyas cada roca del planeta Ga-Ga! ¡El Teide, el Everest, las Joyas de la Corona... y el Peñón de Gibraltar! KASHOGGI: Pero madame, ¡con lo que costó que nos lo devolvieran!	
<b>Referencia:</b> Expl. Lugar	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 8
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> KHASHOGGI: What does 'a-wop-bop-a-loo-bop, a-lop-bam-boo' mean? GALILEO: Isn't it obvious? It means 'a-wop-bop-a-loo-bop,a-lop-b-b-bam-boo'.	<b>TT:</b> KASHOGGI: ¡¡Explicanos!! ¿¿¿Qué significa... A Wop bop a loo bop a lop bam boom!?? ¿¿Eh!? GALILEO: Jajaja... ¿no es obvio? significa A Wop bop a loo bop a lop bam baaam.. boom	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Transferencia</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 1. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 9
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> KHASHOGGI: Do you really have a girl named Daisy who almost drives you crazy? GALILEO: Of course! And she knows how to love me, yes indeed, you don't know what she's doin' to me... KHASHOGGI: Then where is she? What is her email address? How does she love you? How does she drive you crazy? Is she a drug pusher?		<b>TT:</b> KASHOGGI: Y ¿ase...reje...ja...deje...dejebe...?
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 10
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> KHASHOGGI: Do you really have a girl named Daisy who almost drives you crazy? GALILEO: Of course! And she knows how to love me, yes indeed, you don't know what she's doin' to me... KHASHOGGI: Then where is she? What is her email address? How does she love you? How does she drive you crazy? Is she a drug pusher?		<b>TT:</b> KASHOGGI: ... ¿Quién es la chica de ayer?
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 11
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> KASHOGGI: Dínoslo... ¿es esa... Popotitos a la que le das tu amor?
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 12
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> KASHOGGI: ¡Descífranos estas contraseñas!

		¡U2!
<b>Referencia:</b> Expl. Grupo musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 13
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> POLI1: ¡OBK!	
<b>Referencia:</b> Expl. Grupo musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 14
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> POLI2: ¡UB40!	
<b>Referencia:</b> Expl. Grupo musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 15
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> KASHOGGI: ¡DEF CON DOS!	
<b>Referencia:</b> Expl. Grupo musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 16
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> POLI1: ¡40TV!	
<b>Referencia:</b> Expl. Canal TV	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 17
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> POLI2: ¡M80!
<b>Referencia:</b> Expl. Emisora de radio	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 18
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> KASHOGGI: ¡B'52!
<b>Referencia:</b> Expl. Grupo musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 19
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> POLI2: ¡M... 30!
<b>Referencia:</b> Expl. Carretera	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 20
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> GALILEO: No son contraseñas, no se lo que significan. KASHOGGI: ¿Dónde escondes el tractor amarillo?
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 21
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> POLI2: ¿Y el Cadillac Solitario?
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 22
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> POLI1: ¿El SIMCA 1000?
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 23
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> POLI2: ¿Y el cocherito Leré?
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 24
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> POLI1: ¿Quién es Penélope?
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 25
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> MINION 1: Where is Penny Lane?		<b>TT:</b> KASHOGGI: ¿Dónde está Penny Lane?
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Traducción literal</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 3. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 26
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> MINION 2: What are the Strawberry Fields?		<b>TT:</b> POLI2: ¿Y Alice? KASHOGGI Y POLIS: ¿Quién coño es Alice!?
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación intracultural</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 6. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 27
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> KHASHOGGI: 'Under ground, over ground, wombling free'. What means this dark and cryptic text, boy?		<b>TT:</b> POLI1: ¿Qué clase de comida es un Red Hot Chili Pepper?
<b>Referencia:</b> Expl. Grupo musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación intracultural</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 6. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 28
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> KASHOGGI: ¿Cómo se prepara un Café Quijano?
<b>Referencia:</b> Expl. Grupo musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 29
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> POLI2: ¿Qué clase de pócima es un Kiko Veneno?
<b>Referencia:</b> Expl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 30
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> GALILEO: ¡¡No lo sé!! Son solo frases sin sentido... oh, mama mia, let me go!	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 31
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> KASHOGGI: Eh.. entonces has oído hablar de los hijos del Rock'n'Roll... GALILEO: No.. KASHOGGI: ¿Quiénes son los aliados de la noche!?	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 32
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> KHASHOGGI: Tell me, Galileo, do you know what a 'bohemian' is? GALILEO: Haven't you got it yet? I don't know what anything is!	<b>TT:</b> KASHOGGI: Galileo...Galileo...Galileo... ¿Sabes lo que es un Bohemio? GALILEO: No lo se lo que es nada. Si pudiera borrar todo lo que yo ví... si pudiera olvidar todo lo que yo ví... ( <i>cantando</i> ) No dudaría...	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 33
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> KILLER QUEEN: It had better be; I'm having my hair done. ( <i>to one side</i> ) Get me a skinny latte! ( <i>hands disappear</i> ) So?	<b>TT:</b> KILLER QUEEN: Más te vale, me están afilando las uñas. Tráeme un café extra super mega descafeinado light... con mucho azúcar... Y ¿Biéeeeen???	
<b>Referencia:</b> Expl. Bebida	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 14. Neutro

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 34
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> SCARAMOUCHE: So, Gazza, tell me, why were you arrested? GALILEO: Well, because I hear sounds in my head. Words and sounds. I'm mad, you see.		<b>TT:</b> SCARAMOUCHE: Ok, ¡Gal! Dime, ¿por qué te han detenido? GALILEO: Porque oigo sonidos y voces en mi cabeza... ¡¡me estoy volviendo loco, me estoy volviendo loco, poco a poco, poco a poco!!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 35
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> SCARAMOUCHE: I was arrested because they don't like the way I dress!		<b>TT:</b> GALILEO: Y ¿qué hace una chica como tú en un sitio como éste? SCARAMOUCHE: ¡¡¡¡Me han detenido porque no les gusta cómo me visto!!!!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 36
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: No, they hate you because they're scared of you. Because you're different - you're an individual.		<b>TT:</b> GALILEO: ¡Te odian porque te tienen miedo! ¡¡Eres... diferente, diferente, diferente, al resto, de la gente, que siempre, conocí!!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 37
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> SCARAMOUCHE: What were the others? GALILEO: Long tall Sally. Honky-tonk woman...		<b>TT:</b> SCARAMOUCHE: ¿Y cuáles eran los otros? GALILEO: Honky Tonk Woman...
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Transferencia</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 1. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 38
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: ...Lucy in the sky with diamonds		<b>TT:</b> GALILEO: ...Nacha Pop
<b>Referencia:</b> Expl. Grupo musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 39
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> Or fatbottomed girl.		<b>TT:</b> ... La Flaca...
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 40
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: A tune? Yeah... Scaramouche, Scaramouche - will you do the fandango?		<b>TT:</b> GALILEO: ¿Una melodía? ¡SÍ! ¡Scaramouche...! ¡Scaramouche...! Will you do the fandango?!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Transferencia</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 1. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 41
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> BRIT: Who are you? GALILEO: I don't know! Why do people keep asking me that? I am the walrus!		<b>TT:</b> BRITNEY: ¿Que quién eres tu? GALILEO: ¿Yo? ¡¡yo soy minero!!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 42
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> This is Major Tom to Ground Control.		<b>TT:</b> ¡¡Nací en el mediterráneo...
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 43
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> Can you hear the drums, Fernando? I am the dancing queen!		<b>TT:</b> y mi abuelo fue picaor!!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 44
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: Yes! I don't know where they come from! It's driving me mad, all these phrases and sounds, just stupid, useless phrases....I mean, what the hell is a tambourine man?		<b>TT:</b> GALILEO: No se de donde vienen, me vuelven loco todas esas frases...no mires a los ojos de la gente, siempre mienten.
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 45
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> What's the story, morning glory?		<b>TT:</b> Ven conmigo Wendoline.
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 46
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> Who WAS the real Slim Shady?		<b>TT:</b> No me, no me, no me mires, maquillate

		MAQUILLATE!!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 47
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> Sufre mamón, devuélveme a mi chica.	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 48
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> It's torture! But all I know, and I don't even know why I know it, is that I really, really, really wanna zig-a-zig-ah.	<b>TT:</b> GALILEO: Es mi obsesión permanente, es todo lo que se y no se porqué lo se...chiquitita, ¿dime por qué?	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación intracultural</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 6. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 49
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> MEAT: Then test him! And his chick! SCARAMOUCHE: His 'chick'? What am I now, poultry?	<b>TT:</b> MEAT: Entonces ponlo a prueba... ¡y olvídate de su muñequita! SCARAMOUCHE: ¿Su muñequita? ¿que pasa que ahora soy una barbie?	
<b>Referencia:</b> Expl. Objeto	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 50
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> MEAT: But what does it mean? Tell us! Who is Mama, who's been killed, why has it all been thrown away?	<b>TT:</b> MEAT: Entonces que significa todo, ¡dínoslo! ¡¡quien es mama!! ¡¡¿¿QUIÉN ES MAMA??!!	
<b>Referencia:</b>	<b>Técnica de traducción:</b>	<b>Lugar en el continuo:</b> 8. Neutro

Impl. Canción	<i>Reducción</i>	
---------------	------------------	--

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 51
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> BIG MACCA: Well, well, we're getting off the point here. The point is that this dude is a spy.	<b>TT:</b> BRITNEY: Él, oye las frases en su mente... ( <i>le señala</i> ) GALILEO: ¡Ya no puedo más, ya no puedo más! ¡¡Siempre se repite la misma historia!! ¡Estoy harto de rodar como una noria!	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 52
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> BIG MACCA: And I am Paul McCartney. They call me Big Macca.	<b>TT:</b> BERTIN: Yo soy Ozzbourne... Bertin Ozzbourne!.	
<b>Referencia:</b> Expl. Artista Impl. Símbolo	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación (doble; referencia a Bertin Osborne y referencia visual al toro de Osborne)</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 53
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ARETHA: I'm Aretha.	<b>TT:</b> ALASKA: Pos yo soy Alaska, ¿¿que pasa??	
<b>Referencia:</b> Expl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 54
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> JAKSON 5: Jackson Five.	<b>TT:</b> JACKSON: ¡Yo soy Michael Jackson!	
<b>Referencia:</b> Expl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación intracultural</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 6. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 55
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> BOB: And I'm Bob. Bob the poet; Bob the rebel; Bob the prophet - I am Bob the Builder.		<b>TT:</b> STEVIE: ¡Y yo soy Stevie Wonder!
<b>Referencia:</b> Expl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación intracultural</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 6. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 56
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> MADONNA: I'm Madonna.		<b>TT:</b> MADONNA: Y yo soy... Madonna.
<b>Referencia:</b> Expl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Traducción literal</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 3. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 57
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: And who are you? ( <i>to BRIT</i> ) BRIT: Me? I'm the biggest, baddest, meanest, nastiest, ugliest, most raging, rapping, rock'n'roll, sick, punk, heavy metal psycho bastard that ever got get-down funky. They call me - Britney Spears.		<b>TT:</b> GALILEO: ( <i>a BRIT</i> ) ¿Y tú? ¿quién eres? BRITNEY: ¿YO? ¡¡jajaja!! ¡¡Yo, soy el bastardo más malo, más fuerte, más encabronado!! ¡¡Más rock'n'roll & Punky & Heavy Metal que haya habido Jamás!!! Por eso, todos me llaman... ¡¡BRITNEY SPEARS!!!
<b>Referencia:</b> Expl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Reducción</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 8. Neutro

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 58
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> BIG MACCA: As I was saying. This is a rebel base. But it is also a shrine. A shrine to everything we believe in. And, a place to remember the long dead king. GALILEO: What king? BIG MACCA: Little is known about him, except that his name was Pelvis. A kid from nowhere, who sang like an angel, and danced like the devil. A teenage truck driver who broke free to become a mighty rebel		<b>TT:</b> BERTIN: Este es un lugar sagrado, un lugar para venerar al rey, muerto hace mucho tiempo. No se sabe mucho de él, sólo que su nombre era Pelvis, un hombre que cantaba como un ángel, y ¡bailaba como el demonio!

- a rebel that spawned a thousand rebels!		
<b>Referencia:</b> Impl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Traducción literal</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 3. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 59
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ARETHA: Then they humiliated him. The king was forced to make foolish movies, singing nursery rhymes to gangs of grinning children. He was ashamed. It broke his spirit. He took refuge in drugs, pills and fast food.	<b>TT:</b> CHRYSLER: Por eso le rompieron el alma. MADONNA: Se refugió en el alcohol, las drogas... y las cheeseburger.	
<b>Referencia:</b> Expl. Alimento	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Particularización</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 10. Neutro

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 60
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> BIG MACCA: All we know is that there came a day when rock'n'roll - died. But, we all believe that in time, there will come a man who carries the past within him. Someone who can remember. Somewhere on Planet Mall there are instruments, there must be. If Britney is right, you are the man who can find them.	<b>TT:</b> BERTIN: ¡¡MADONNA!! ¡¡Aquí presento yo!! ¡Soy Bertín!! En alguna parte existen aún instrumentos, lo dice la profecía. Y si Brit no se equivoca, ¡tú eres quien los encontrará!	
<b>Referencia:</b> Expl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 61
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: It's over, Scaramouche. Do you realise that? The bohemians are finished. The Heartbreak Hotel is destroyed. Only we escaped. SCARAMOUCHE: Britney Spears died to save us. To save you.	<b>TT:</b> GALILEO: Bueno, Scar... Sólo quedamos tú y yo. Han acabado con los bohemios. El Hotel California ha sido destruido. SCARAMOUCHE ( <i>trágica</i> ): ¡Britney Spears murió para salvarnos!	
<b>Referencia:</b> Expl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Traducción literal</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 3. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 62
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: And he will not die in vain! It's up to us, now. We're part of the underworld, Scaramouche. You, and me. Cast adrift. There's no turning back now. Not ever.	<b>TT:</b> GALILEO: Pero su muerte no será en vano. ¡Ahora lo sé, Scar! Si pudiera quemar las armas que usé... ¡Si pudiera devolver la paz que quité...!	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 63
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> KHASHOGGI: For what it's worth, your 'Dreamer' knows no more about the place of living rock than you or I. He's just a poor idiot, parroting phrases he does not understand. Still, he lead me to you, and for that I am grateful. PRINCE: Are you going to kill us?	<b>TT:</b> KASH: Por si queréis saberlo, vuestro amiguito, el soñador, no tiene ni idea de dónde está el lugar donde tocaron los campeones. Es tan sólo un pobre idiota repitiendo frases que ni él mismo entiende. No obstante, me llevó hasta vosotros, por lo que le estoy muy agradecido. ALASKA: ¡Cretino! KASH: ¡¡Alaska corrige tus modales!! ALASKA: ¡Ni tú ni nadie puede cambiarme! KASH: Ya no eres lo que eras Alaska, ya no estás para estos trotes. Siempre quisiste dar la nota querida, pero nunca lo conseguiste. CHRYSLER: ¿Nos vas a matar?	
<b>Referencia:</b> Expl. Artista Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 64
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: I had this dream! And it was - <i>(pause)</i> Shagileo Gigolo? You - really think so?	<b>TT:</b> GALILEO: ¡He tenido un sueño, Scar! ¡Un sueño rarísimo...! <i>(se detiene de repente y se vuelve)</i> ¿Galileo Gigoló? <i>(expresión típica de Clark Gable)</i> ¿De verdad lo crees?	
<b>Referencia:</b> Impl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 65
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: No, Scaramouche! I still haven't found what I'm looking for! I want the world and I want it now! You can't stop until you get enough! Billie-Jean is not my lover. She's just a girl that claims that I am the one. The kid is not my son. SCARAMOUCHE: What? GALILEO: Nothing. I don't know where that last bit came from. I'm going, but I will be back for you. SCARAMOUCHE: Hang on, what do you mean? There'll be police all over the place. I should go, not you. GALILEO: Forget it, Scaramouche. This is my fight.		<b>TT:</b> SCARAMOUCHE ( <i>exasperada</i> ): ¿Y dónde está? GALILEO ( <i>se pone de pie mirando al infinito</i> ): ¡Allá donde se cruzan los caminos! ¡Donde el mar no se puede concebir! SCARAMOUCHE: ¡Debería ir yo! GALILEO: ¿Tú? ¡Ja! ¡Ésta es mi lucha! SCARAMOUCHE: ¡Habrás polis por todas partes! ¿Y si te cogen? GALILEO ( <i>en plan mártir</i> ): Cuando la muerte venga a visitarme, que me lleven al sur, donde nací. Aquí ya no queda sitio para nadie. Scar, ¡pssss! ( <i>se agarra el paquete</i> ) iré yo solo.
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 66
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: That's it, Scaramouche! Must everything always be a fight with you? I thought you'd mellowed out! SCARAMOUCHE: Well, I haven't! GALILEO: Well, it's really starting to irritate me!		<b>TT:</b> GALILEO: ¡Aaagghhh! por Dios, Scaramouche ¿¿por qué todo tiene que ser una lucha constante contigo?! empiezas a irritarme. ¡Por eso vete, olvida mi nombre, mi cara, mi casa y pega la vuelta! SCARAMOUCHE: ¡Jamás te pude comprender!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 67
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> SCARAMOUCHE: Oh no. My heart just broke.		<b>TT:</b> SCARAMOUCHE: ¡Vaya! Me has dejao el corazón partío.
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante Modulación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> <i>Creación domesticante</i> (20. Domesticación) <i>Modulación</i> (16. Domesticación)

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 68
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> SCARAMOUCHE: Right! From now on, our relationship is purely professional. We've got a job to do, and we'll do it, and that's all.		<b>TT:</b> GALILEO: Eso es un golpe bajo. Scar, déjame. No quiero estar contigo. Es mejor que sigas tu camino, que yo el mío seguiré. Por eso ahora ¡dé-ja-me!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 69
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> KILLER QUEEN: I am sick of excuses, Commander Khashoggi. And I am also sick of you. With your weary, sneery, posey, schmosey, look at me, I'm wearing sunglasses in doors crap! Oiling round the place with your snooty little booty in your Armani suit. KHASHOGGI: Actually, ma'am, it's M&S. They've really rather raised their game recently, don't you think?		<b>TT:</b> KILLER QUEEN: ¡Estoy hasta los huevos de tus excusas Comandante Kashoggi! ¡Y también estoy hasta los huevos de tí! Con ese desdén que tienes, ese look tan chulito de "Mira como llevo las gafas de sol aquí dentro"... ¡¡¡¡Vaya una Mierda!!!! KASHOGGI: ¡¡Madame!! KILLER QUEEN: Siempre husmeando por todas partes... con ese ridículo trajecito de Armani... KASHOGGI: Disculpe Madame... pero... ¿es de Zara! Que por cierto ha mejorado mucho en los últimos 300 años, ¿no le parece?
<b>Referencia:</b> Expl. Tienda de ropa	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 70
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: Well actually, she's not my chick. POP: Lucky you, I reckon. GALILEO: Perhaps you could tell us your story, Mr - er...		<b>TT:</b> GALILEO: La verdad, no es mi chica. ¡¡Ella baila sola!! Nos encantaría escuchar su historia, señor....
<b>Referencia:</b> Expl. Grupo musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 71
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> POP: Pop. They call me Pop.		<b>TT:</b> POP: Mi nombre es Pop. ¡James Pop!
<b>Referencia:</b> Impl. Película	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 72
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> POP: Exactly! A three hundred year bum vibe! But you see, some people saw what was coming. Take a look at this. It's a scroll of what I think they used to call 'celluloid'. <i>(he presses a lever and a video screen descends)</i>		<b>TT:</b> POP: Mirad esto <i>(saca una cinta de casete)</i> GALILEO: ¡¡¡Joder!!! ¿Qué es eso? POP: Esto, es una reliquia, de la antigüedad. Lo llamaban... ¡¡casee-e-tee!! TODOS: ¡¡¡Casee-ee-teeee!!!
<b>Referencia:</b> Expl. Objeto	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación intracultural</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 6. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 73
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> POP: I stole this on the day I was captured, and through ten long years in a laser cell I've kept it hidden. Don't ask me where.		<b>TT:</b> POP: Lo robé el día que me detuvieron, y lo escondí durante diez años en mi celda. Escondí... mi tessoro... dentro del sucio hueco de mi flácido y sudoroso...
<b>Referencia:</b> Impl. Película	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 74
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> POP: It's only a fragment, but it's all that's left to us of a much longer, and seriously heavy message that was laid down for us in antiquity. <i>(he presses a button and the start of the video to 'Bohemian Rhapsody' appears on the screen, very grainy)</i>		<b>TT:</b> POP: Escuchad vosotros, buscadores de la libertad... <i>(Coge el radiocassette)</i> Gracias Alaska... <i>(Suena el inicio de Bohemian Rhapsody)</i> Esto es todo. El resto son grabaciones extrañas, gente que se grita unos a otros... ¡Crónicas Marcianas!
<b>Referencia:</b> Expl. Programa	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 75
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> POP: That's all there is. Those four young men, singing to us from three centuries ago, were members of a rock freedom fighter collective known as 'Queen'. Even then, those young soul visionaries knew that real life was fast becoming someone else's fantasy. Look - ( <i>he cues the video again</i> )		<b>TT:</b> POP: Guerreros, titanes, miembros de un auténtico grupo de rock, conocidos como ¡¡¡¡QUEEN!!!! Y después de escribir su Bohemian Rhapsody y estar en las listas de ventas de todo el mundo... durante nueve semanas y media ( <i>a SCAR</i> ) ¡¡aaargh!! Queen decidió luchar, ¡¡defenderse!! Y escondieron sus instrumentos. Queen sabía que alguien vendría a rescatarlos, quizás ese seas tú, Galileo Figaro.... ( <i>coge la silla de Alaska, que se cae</i> ) ¿Alaska estas bien? ( <i>levanta el dedo corazón</i> ) Aahhh... no os preocupéis por Alaska chicos, es indestructible...
<b>Referencia:</b> Expl. Artista	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 76
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> POP: The place of champions! The old arena, I'm sure of it. The machines may have destroyed the stands and towers but they could never destroy the vibe of what they once called - Wembley Stadium. SCARAMOUCHE: We must go, quickly! Well, now the stars shown us the way, it can guide the police there too. There's no time to lose.		<b>TT:</b> POP: Si... lograron destruir sus tribunas, pero nunca lograron derribar las mágicas vibraciones del estadio de Wembley... o que narices, la última vez que vinieron a tocar aquí, en Madrid, ¡¡en el glorioso estadio, del RAYO VALLECANO!! Venga chicos, sé cómo llegar hasta allí.
<b>Referencia:</b> Expl. Lugar	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 77
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: But we need transport. I mean, we need wheels. BOHEMIANS: Bicycle! Bicycle! Bicycle!		<b>TT:</b> GALILEO: Pero necesitamos transporte... necesitamos ruedas.... TODOS: Bycycle, bycycle, bycycle!!!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Transferencia</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 1. Extranjerización

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 78
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> SCARAMOUCHE: Then we'll just have to make music without them! GALILEO: What? A capella? POP: No! SCARAMOUCHE: If necessary! POP: No! It is never necessary! SCARAMOUCHE: Isn't	<b>TT:</b> GALILEO: ¡No tenemos instrumentos! SCARAMOUCHE: ¡¡Pues tendremos que tocar sin ellos!! GALILEO: ¿Cantar a capella? ¿Qué quieres que hagamos, un dúo dinámico? POP: ¡¡No, eso no!! SCARAMOUCHE: Si es necesario... POP: No, ¡¡nunca es necesario!!	
<b>Referencia:</b> Impl. Grupo musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 79
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> GALILEO: But not without you, Scaramouche. Don't you remember what Britney Spears said before he died? Making music is about love. You do it for your baby. And I can only do it for you. I love you with all my heart. Please come back to me. Because if you don't, I don't know if I can do this thing. And the kids'll forever be in chains!	<b>TT:</b> GALILEO: ¡Sí! ¡si! ¡¡Pero no sin tí, Scaramouche!! ¿Recuerdas lo que dijo Britney Spears antes de morir? ¡La música nace del amor! Hay algo que te quiero decir, que es importante, al menos para mí... dime que me quieres ( <i>POP hace los coros</i> ) ¡Dime que me quieres!	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 80
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> GALILEO: Por un beso de la flaca daría lo que fuera... POP: ¿Por un beso de ella? GALILEO: ...¡Aunque s-solo uno fuera!	
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 81
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> SCARAMOUCHE: ¿Y por qué tendría que hacerlo? GALILEO: ¡Porque fuiste mía, sólo mía, mía, mía!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 82
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> ---		<b>TT:</b> GALILEO: Y... ¡ah! Son tan fuertes tus miradas... elegantes y estudiadas... yo soy sólo un adolescente, pero entraré en tu mente... SCARAMOUCHE: AAghh, ¡¡me estás pisando fuerte!!
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación domesticante</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 20. Domesticación

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 83
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> SCARAMOUCHE: Well, come on buddy, you're a boy.... POP: Make a big noise! SCARAMOUCHE: Playing in the street... POP: ...gonna be a big man some day!		<b>TT:</b> POP: Oh, c'mon buddy!! SCARAMOUCHE: ¡¡Oh, vamos!!! Eres.. un chico.... POP: You're a boy... SCARAMOUCHE: Tocando en la calle... POP: Playing on the street... SCARAMOUCHE: ¡Haz un ruido muy grande! POP: Make a big noise!!! SCARAMOUCHE: ¡¡Vas a ser un hombre grande!! POP: You're gonna be a big man!!... Someday...
<b>Referencia:</b> Impl. Canción	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Transferencia Traducción literal</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> <i>Transferencia</i> (1. Extranjerización) <i>Traducción literal</i> (3. Extranjerización)

<b>Musical:</b> WE WILL ROCK YOU		<b>Nº:</b> 84
<b>Tipo:</b> <i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>		
<b>TO:</b> KILLER QUEEN: I've heard your music, boy, and		<b>TT:</b> <i>(Aparece KILLER QUEEN en los monitores)</i>

<p>you - you are going to be huge! You'll make a million trillion zillion! I'm thinking merchandising, spin-offs, rip-offs, GaGas, go go! Napster, crapster! By tomorrow morning your face could be on every coke can in the universe! What you need is a manager!</p>		<p>KILLER QUEEN: ¡¡¡Jajajajaa!!! ¡He escuchado esa música!, y reconozco que es.. ¡¡genial!! Lo grabaremos y lo venderemos en todos los centros comerciales de Planeta Ga-Ga. ¡Haremos un TV-Program, que se llamará "Operación Globalsoft Triunfo"!</p>
<p><b>Referencia:</b> Expl. Programa TV</p>	<p><b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación</i></p>	<p><b>Lugar en el continuo:</b> 19. Domesticación</p>

### 5.3.3. Fama

<p><b>Musical:</b> FAMA</p>		<p><b>Nº:</b> 1</p>
<p><b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i></p>		
<p><b>TO:</b> MS. BELL: You will play scales till your fingers fall off. At the same time you will attempt to comprehend the genius of Bach, Beethoven, Mozart. CARMEN: Pink Floyd!!!!</p>	<p><b>TT:</b> SR. SCHEINKOPF: Todos los alumnos del primer curso deberán obtener un nivel elemental de piano, harán escalas hasta que les salgan llagas en los dedos, al mismo tiempo aprenderán la grandeza de Bach, Beethoven, Mozart. CORDERO: Y Pink Floyd.</p>	
<p><b>Referencia:</b> Expl. Grupo musical</p>	<p><b>Técnica de traducción:</b> <i>Traducción literal</i></p>	<p><b>Lugar en el continuo:</b> 3. Extranjerización</p>

<p><b>Musical:</b> FAMA</p>		<p><b>Nº:</b> 2</p>
<p><b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i></p>		
<p><b>TO:</b> NICK: <i>(without paying attention to Tyrone)</i>. I cannot find a copy of Stanislavsky's book. And yet I put it in my bag this morning! TYRONE: The book of Sta... what? Wake up Nick! I'm talking about a girl and you are thinking about a book? Hey, forget about the book. <i>(Carmen crosses, as Tyrone stops her.)</i> Yo, my little jalapeña pepper! My name's Tyrone, how 'bout we go dancing Saturday night? CARMEN: How 'bout we don't. TYRONE: But you and me, we got a lot in common. You're gorgeous, I'm gorgeous. You're sexy... CARMEN: And you aren't!</p>	<p><b>TT:</b> NICOLÁS: No encuentro <i>Un actor se prepara</i>. JOSÉ: Olvídate de los libros, los libros se encuentran en cualquier parte, pero una chica así no se ve todos los días, mira, ahí está. Olé soy flamenco y salsa picante, por eso tenemos mucho en común, tú eres hispana y yo soy hispano, tú eres maravillosa y yo maravilloso, tú eres fuego... CARMEN: Y tú no.</p>	
<p><b>Referencia:</b></p>	<p><b>Técnica de traducción:</b> <i>Generalización</i></p>	<p><b>Lugar en el continuo:</b> Generalización (11. Neutro)</p>

	<i>Modulación Ampliación lingüística</i>	Modulación (16. Domesticación) Ampliación lingüística (14. Neutro)
--	--	---

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 3
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> MS BELL: Introductory Ballet meets first period every morning. ( <i>Handing out the papers.</i> ) Students are expected to arrive dressed and ready to dance. TYRONE: What's this? A shopping list? MS. BELL: Participation in the dance program requires specific attire, including tights, leotards, leg warmers, and specialized footwear. CARMEN ( <i>reading from the list</i> ): Character shoes, jazz shoes, pointe shoes? Who do you think I am? Imelda Marcos? MS. BELL ( <i>heading toward the exit</i> ): Luckily, we have received a generous grant from the National Endowment to help cover the cost. TYRONE: Yo, Ms. Bell. I can't be wearin' no leotards. MS BELL: And why is that? TYRONE: Cause I got a generous natural endowment of my own. ( <i>Ms. Bell rolls her eyes and exits, followed by the dance students</i> )	<b>TT:</b> ( <i>Tyron llegando a clase</i> ) SRITA. BELL: Sr Tyron, es una clase de danza, no del método Charles Atlas. TYRON: Señora, no otra vez. IRIS: ¿De que hablan? MABEL: Él no quiere usar mallas. SRITA. BELL: Tyron, si no traes las mallas, no bailas. ¡Ahora vete!	
<b>Referencia:</b> Expl. Método de ejercicio	<b>Técnica de traducción:</b> Adaptación intracultural	<b>Lugar en el continuo:</b> 6. Extranjerización

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 4
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> IRIS: Me gusta. CARMEN: Tiene dueña, Ricitos de Oro. IRIS: Ya veremos.	
<b>Referencia:</b> Expl. Personaje de animación	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 5
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b>	<b>TT:</b>	

<p>CARMEN: ...Yo, Miss Sherman. I need to be excused from class on Friday. See, they're doing a revival of West Side Story. And I am like perfect for the role of Anita.</p> <p>MISS SHERMAN: I'm sorry, Carmen. The last thing you need right now is another character to hide behind.</p>		<p>CARMEN: Por favor Srita. Sherman, es un papel para Hollywood.</p> <p>SRTA. SHERMAN: Ni que fuera para ganar un oscar. El reglamento dice que no pueden hacer audiciones hasta haberse graduado.</p> <p>CARMEN: Por favor favor Srita. Sherman, solo por esta vez, soy buena estudiante, haré lo que me pida, cualquier sacrificio, iré a misa...por favor Srita. Sherman.</p> <p>SRTA. SHERMAN: No, he dicho que no y va a llegar tarde a su clase.</p>
<b>Referencia:</b>	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Generalización</i> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> <i>Generalización</i> (11. Neutro) <i>Creación</i> (Fuera del continuo)

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 6
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<p><b>TO:</b> MISS SHERMAN: Fine. I wish him luck. But this is also an academic institution, with academic standards. Oh, I know... we're the "FAME" high school now, ever since that movie came out. They come here expecting to become stars! And you people think you run the show here. Teach them to perform and who cares if they read or write anyway? As long as they can sign their name on a contract. MS BELL: And who are you, "Defender of the true faith?" MISS SHERMAN: Exactly!</p>	<p><b>TT:</b> SRTA. SHERMAN: Muy bien le deseo mucha suerte, pero esta también es una institución académica con normas académicas, si sí ya lo sé somos la escuela de fama, desde que se hizo esa maldita película, y aquel maldito musical, llegan aquí pensando que saldrán convertidos en estrellas, ustedes solo les enseñan a subirse a un escenario y no les importa si no saben leer o escribir mientras puedan firmar sus contratos SRTA. BELL: ¿Y tú quién eres? ¿La defensora de la fe verdadera? SRTA. SHERMAN: Exactamente.</p>	
<b>Referencia:</b> Expl. Película y musical	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Ampliación lingüística</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 14. Neutro

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 7
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<p><b>TO:</b> SERENA: Wait a minute. If Nick's playing Mercutio, who's playing Romeo? TYRONE (<i>from offstage.</i>). Noooooo! (<i>He enters and crosses the stage.</i>) What is this? I'll kill her! I swear, I'll kill her! She knows I hate Shakespeare. Why did she do it? Why? (<i>He exits ad-libing in Spanish</i>)</p>	<p><b>TT:</b> SERENA: ¿Entonces, quién va a ser mi Romeo? JOSÉ: Yo, yo, yo lo mato, ¿saben como odio a Shakespeare, lo saben? SERENA: ¿Una Julieta venida de Brooklyn y un Romeo hispano medio loco? Eso no es Shakespeare.</p>	

SERENA: He's my Romeo? Oy vey! IRIS: Hey, better a crazy Romeo, than a fruity - toots, no matter how cute he is.		
<b>Referencia:</b> Expl. Lugar	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 8
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> MABEL: Oh, oh, por Dios, como me duele todo, como me gustaría relajarme al menos 20 minutos, pero no puedo, este cuerpo retiene más agua que el Titanic.	
<b>Referencia:</b> Expl. Película	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 9
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> SRTA. SHERMAN: Srita. Kelly, con el respeto que usted y Mabel me merecen, esto no es Disneylandia, los alumnos tienen que aprender a encontrar sus dones y desarrollar su vocación. A Mabel la han echado de danza, no de la academia y hay muchas cosas que hacer aún antes de graduarse.	
<b>Referencia:</b> Expl. Parque de atracciones	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 10
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> ---	<b>TT:</b> MABEL: Eso es, tengo la solución, no bailaré, seré una gran actriz y solo voy a interpretar papeles de gorda, pongo a Dios por testigo que nunca más volveré a pasar hambre.	
<b>Referencia:</b> Impl. Película	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Creación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> Fuera del continuo

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 11
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> MISS SHERMAN: ... <i>(She looks around the class. She looks back at Tyrone only to find that he has started reading a comic book.)</i> Tyrone! What was Mr. Miller's point? TYRONE <i>(still paging through the comic book.):</i> You know Miss Sherman, I didn't really relate to that play. See, it's all about failure, and I'm all about success. MISS SHERMAN <i>(taking the comic book away.):</i> Superman belongs on Krypton, not in school! TYRONE: Hey, don't be dissin' the «The Man of Steel.»He's a role model I can relate to. MISS SHERMAN: Oh, really? In that case, why don't you read it to us? Out loud.		<b>TT:</b> superficial, Tyron ¿cuál es el mensaje del Sr Miller? TYRON: ¿Quién es el señor Miller? <i>(le coge el comic que está leyendo Tyron)</i> SHERMAN: Superman pertenece al montón, no ha esta escuela. TYRON: ¿Este es un libro de ficción no? SHERMAN: Y va a ensayar con él. TYRON: Si usted me deja terminarlo. SRTA. SHERMAN: Muy bien, léalo en voz alta, levántese, vamos, ¡lo estoy esperando! TYRON; Crip, crip, criptón, no existe, todos creen que es un re-re-re...
<b>Referencia:</b> Expl. Personaje de animación	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Compensación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 5. Extranjerización.

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 12
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> SERENA: Wait a minute! What's with the ad-libs? TYRONE: I'm drawin' from my own experience, okay? SERENA: But Romeo wasn't born in the Bronx.		<b>TT:</b> SERENA: Un minuto, las improvisaciones tienen un límite, cuántas veces he de decírtelo. JOSÉ: Estoy tratando de hablar con mis propias emociones. SERENA: Pero eres Romeo y no estás en el Bronx.
<b>Referencia:</b> Expl. Personaje dramático	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Modulación</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 16. Domesticación

<b>Musical:</b> FAMA		<b>Nº:</b> 13
<b>Tipo:</b> <i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>		
<b>TO:</b> NICK: I want to help. SERENA: Who needs help? TYRONE: We do! We do! Sir Laurence, knock yourself out.		<b>TT:</b> NICOLÁS: Yo nada más quería ayudar. SERENA: ¿Y quién necesita de tu ayuda? JOSÉ: Yo, enséñame, enséñame como lo haría, Leonardo di Caprio, enséñame, enséñame. NICOLÁS: Está bien, está bien, está bien, vamos desde ay peregrino... SERENA: ay peregrino los labios son para besarte.

<b>Referencia:</b> Expl. Actor	<b>Técnica de traducción:</b> <i>Adaptación intracultural</i>	<b>Lugar en el continuo:</b> 6. Extranjerización
-----------------------------------	--	--

## 6. RESULTADOS

En el musical *Mamma Mia!* se detectan un total de 37 elementos humorísticos (anexo 2). El tipo de elemento humorístico que predomina según la clasificación propuesta es *elementos humorísticos no-marcados* (tabla 1). Esta categoría comprende los elementos que no corresponden a una especificidad lingüística o cultural y que pueden provocar risas en varias comunidades. Respecto a los elementos humorísticos con marcas culturales, el objeto de estudio que aquí nos ocupa, se encuentran un total de cuatro elementos. Aparece un único elemento humorístico perteneciente a *elementos sobre la comunidad e instituciones*, número 20 del musical *Mamma Mia!* (anexo 2), en el que se hace referencia explícita a una ciudad española, y un total tres *elementos de sentido del humor de la comunidad*.

En el musical *We Will Rock You* se encuentran 134 elementos humorísticos (anexo 2). El tipo predominante corresponde a *elementos sobre la comunidad e instituciones*, seguido por los *elementos humorísticos no-marcados* (tabla 1). Los elementos humorísticos con marcas culturales tienen una gran presencia en este musical. Aparecen 54 *elementos sobre la comunidad e instituciones* y 30 *elementos de sentido del humor de la comunidad*, formando un total de 84 elementos. La mayoría de estos elementos hacen referencia explícita (número 73-78, anexo 2) o implícita (número 72, anexo 2) a canciones, grupos musicales, artistas, películas y programas de televisión. Este musical presenta una importante carga cultural.

En el tercer musical analizado, *Fama*, se encuentran 52 elementos humorísticos en total (anexo 2). Predominan los *elementos no-marcados*, seguidos por los *elementos de sentido del humor de la comunidad* y no se encuentra ningún *elemento sobre la comunidad e instituciones* (tabla 1).

El tipo de elemento humorístico que se encuentra con más frecuencia en el análisis de los tres musicales es *elementos humorísticos no-marcados* (tabla 1). Los elementos culturales, *elementos sobre la comunidad e instituciones* y *elementos de sentido del humor de la comunidad*, también tienen una importante presencia, sin embargo, cabe señalar que la mayoría de ellos se encuentran en el musical *We Will Rock You*. Por lo tanto, no se puede concluir que todos los musicales analizados presenten abundantes marcas culturales.

Hay que tener en cuenta al clasificar los elementos humorísticos que una misma broma o chiste puede pertenecer a dos tipos diferentes de elementos humorísticos a la vez. Por

ejemplo, el elemento humorístico número 27 (anexo 2) del musical *Mamma Mia!* consiste en un *elemento del sentido del humor de la comunidad* y en un *elemento sonoro*. Cuando uno de los posibles padres de Sofi le dice «Yo soy tu padre» se hace referencia implícita a la película *Star Wars*, un elemento que genera humor en nuestra comunidad aunque no sea específico de ella. Al mismo tiempo suena la *Marcha Imperial*, un *elemento sonoro* de la banda sonora sin el que probablemente la referencia a *Star Wars* hubiese pasado inadvertida.

ELEMENTOS HUMORÍSTICOS				
TIPO	MAMMA MIA	WE WILL ROCK YOU	FAMA	TOTAL
Elementos sobre la comunidad e instituciones	1	54	0	55
Elementos de sentido del humor de la comunidad	3	30	13	46
Elementos lingüísticos	0	6	5	11
Elementos visuales	3	11	1	15
Elementos gráficos	0	0	0	0
Elementos paralingüísticos	1	6	1	8
Elementos humorísticos no-marcados	29	42	34	105
Elementos sonoros	1	0	0	1

Tabla 1: Tipología de elementos humorísticos encontrados en el análisis.

Respecto a las técnicas utilizadas para la traducción de los elementos humorísticos con marcas culturales, en el musical *Mamma Mia!* predomina ligeramente la *creación* (tabla 2). Sin embargo, resulta complicado determinar la orientación (hacia la cultura origen o la cultura meta) que sigue la traducción de los elementos humorísticos marcados culturalmente en este musical debido a la escasez de *elementos sobre la comunidad e instituciones* y *elementos de sentido del humor de la comunidad* encontrados en el corpus y a la variedad de técnicas utilizadas para su traducción.

Las técnicas más utilizadas para la traducción de elementos culturales en *We Will Rock You* son la *creación domesticante*, en primer lugar, y la *adaptación* en segundo lugar (tabla 2). Debido al importante número de casos encontrados de estas dos técnicas, los resultados muestran que el musical presenta una orientación hacia la domesticación en lo que respecta a la traducción de elementos humorísticos marcados culturalmente.

En las técnicas utilizadas para la traducción de los *elementos del sentido del humor de la comunidad* en el musical *Fama* (tabla 2) predomina la *creación*, una técnica que se sitúa fuera del continuo extranjerización-domesticación por lo que no se puede determinar si el musical *Fama* sigue una orientación hacia el sistema origen o hacia el sistema meta en su traducción al español.

Se encuentran algunos casos en que se utilizan dos técnicas para la traducción de un mismo elemento humorístico. Por ejemplo, en el elemento humorístico número 2 (análisis *Mamma Mía!*) se utiliza la *creación* ya que se introduce un referente cultural en el texto meta no existente en el texto origen y también aparece un término que ha sido introducido en nuestra lengua mediante el *préstamo naturalizado* (*petisuis*).

Se puede observar en los resultados que el único musical en el que se domestican los elementos humorísticos marcados culturalmente es *We Will Rock You*. El resto no presenta una tendencia clara hacia la extranjerización o hacia la domesticación. Por lo tanto, la hipótesis inicial no se cumple en todos los musicales analizados.

Los resultados también muestran que se asocia el empleo de unas determinadas técnicas de traducción con un tipo de elemento humorístico determinado. Se puede observar que el uso de técnicas que se sitúan próximas al polo de domesticación como la *creación domesticante* y la *adaptación* tiene lugar en la traducción de *elementos humorísticos sobre la comunidad e instituciones* ya que este tipo de elementos hacen referencia a un aspecto específico de la cultura meta. Por el contrario, técnicas extranjerizantes como la transferencia, el préstamo y la traducción literal y la creación que se sitúa fuera del continuo se utilizan para la traducción de *elementos de sentido del humor de la comunidad*.

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN				
TÉCNICA	MAMMA MIA	WE WILL ROCK YOU	FAMA	TOTAL
1. Transferencia		SHC (6)		6
2. Préstamo	SHC (1)			1
3. Traducción literal		SHC (5)	SHC (1)	6
4. Equivalente acuñado	SHC (1)			0
5. Compensación			SHC (1)	1
6. Adaptación intracultural		SHC (6)	SHC (2)	8
7. Omisión				0
8. Reducción		SHC (2)		2

9. Compresión lingüística				0
10. Particularización		SHC (1)		1
11. Generalización			SHC (2)	2
12. Transposición				0
13. Descripción				0
14. Ampliación lingüística			SHC (2)	3
15. Amplificación			SHC (1)	1
16. Modulación		CI (1)	SHC (1)	2
17. Variación				0
18. Substitución				0
19. Adaptación		CI (18)		18
20. Creación domesticante	CI (1)	CI (36)		37
21. Creación discursiva				0
Creación	SHC (2)	SHC (12)	SHC (6)	20

Tabla 2: Técnicas utilizadas en la traducción de elementos humorísticos con marcas culturales.

Por último, resulta de gran interés para la investigación que el análisis llevado a cabo tenga como resultado el diseño de una nueva propuesta de clasificación de técnicas de traducción. Como parte de los resultados, se presenta esta nueva propuesta ya que durante el análisis se ha observado que la propuesta inicial no recogía todos los casos encontrados en el corpus.

En la propuesta inicial para la clasificación de técnicas de traducción se ubica la *creación* en un lugar muy próximo al polo de domesticación. Sin embargo, la domesticación implica una orientación hacia los valores culturales de la lengua traducida y el referente cultural introducido mediante la *creación* no tiene porqué ser específico de la cultura traducida. En los casos analizados en los musicales podemos encontrar casos de *creación* en los que el referente cultural en el texto traducido es específico de la cultura meta, por ejemplo la referencia a Ramblas de Barcelona (número 3, análisis *Mamma Mia*). También se encuentran otros casos en los que se crea un referente cultural no específico de la cultura meta, por ejemplo la referencia a la película *Star Wars* (número 4, análisis *Mamma Mia*). Como indica Marco Borillo (2004), en su clasificación de técnicas de traducción, la *creación* presenta problemas de ubicación en el continuo extranjerización-domesticación y por eso la deja fuera de él.

Después del análisis de los ejemplos encontrados en el corpus se decide presentar una nueva clasificación de técnicas de traducción (figura 2) en la que se introduce la *creación domesticante* para esos casos en los que se crea una referencia específica de la cultura meta y se saca la *creación* como tal fuera del continuo.

En el musical *We Will Rock You* se encuentran casos en los que el texto origen no es traducido. Con esto no nos referimos a la omisión del elemento del texto origen (esto corresponde a la técnica de *omisión*) sino a que se deja este elemento sin traducir y no sufre ningún tipo de alteración o cambio. Hemos denominado a esta técnica de traducción como *transferencia* (figura 2). La *transferencia* se toma de la clasificación de procedimientos de traducción de Newmark (1998). El autor la define como «the process of transferring a SL word to a TL text as a translation procedure» (1998: 81) y señala que los elementos que suelen ser transferidos corresponden a nombres de personas, nombres geográficos y topográficos, nombres de periódicos y publicaciones periódicas, títulos de obras literarias, teatrales y películas que aún no han sido traducidas, nombres de compañías e instituciones, nombres de calles, direcciones, etc. (ibíd.: 82). Sin embargo, el autor también incluye el préstamo y la transliteración (la conversión de los caracteres de escritura de un alfabeto a otro) como *transferencia*. La clasificación de Marco Borillo (2004: 138), basada en la de Newmark, parte de la *transferencia* de Newmark como un préstamo puro y la *naturalización* de Newmark como un préstamo naturalizado.

Aquí se considera la *transferencia* y el *préstamo* como dos técnicas diferentes. Los casos encontrados en el corpus en los que el texto origen se transfiere al texto traducido sin que sufra ningún cambio no pueden ser considerados como *préstamo* ya que se entiende como *préstamo* una palabra original de la lengua origen pero que ya ha sido introducida en el diccionario de la lengua meta y comúnmente utilizado por sus hablantes.

Supongamos, como resultado de la observación de los casos de *transferencia* analizados en *We Will Rock You*, que no se traducen porque la referencia extranjera es conocida por el espectador meta y en la mayoría de casos pertenece a una canción. Si la letra de la canción fuese traducida lo más probable es que el espectador meta no advirtiera que se trata de una canción. Aun así, en estos casos de *transferencia* se opta por no substituir la canción en la lengua origen por otra canción diferente en la lengua meta ya que la canción origen es lo suficientemente conocida en la cultura meta.

Las otras técnicas que Marco (2004) deja fuera del continuo, el *equivalente acuñado* y la *omisión*, se decide dejarlas en el lugar que ocupan que en la clasificación inicial de técnicas de traducción (figura 1) ya que, al contrario de la *creación*, no se han encontrados casos en nuestro corpus que demuestren que deban situarse fuera del continuo extranjerización-domesticación.

## 7. CONCLUSIÓN

Los musicales de origen angloamericano se encuentran fuertemente arraigados en nuestra cultura desde hace décadas pero para su representación en el contexto español ha sido necesario llevar a cabo un proceso de adaptación lingüística y cultural al sistema meta. La adaptación supone el acercamiento a la lengua y cultura meta mediante el uso de técnicas de traducción domesticantes. Se trata de aproximar un texto perteneciente a una lengua y cultura extranjera al espectador meta.

El presente estudio se sitúa en los estudios descriptivos de la traducción, orientados al texto y al discurso, para considerar el texto musical traducido como objeto de estudio. Nos centramos en describir el modo en que se ha solventado la traducción del humor y consideramos el humor y la cultura como dos aspectos estrechamente relacionados que en muchas ocasiones no pueden ser estudiados por separado. La investigación gira en torno a algunos conceptos que resultan relevantes para la metodología descriptiva de la traducción como son el de *tendencia de traducción*, *método de traducción* y *técnicas de traducción*. Determinadas técnicas de traducción se asocian con un determinado método traductor (extranjerización y domesticación) y pueden ser organizadas a lo largo de un continuo en el que los polos son los métodos extranjerización y domesticación. Gracias al análisis de las técnicas utilizadas en la traducción de elementos humorísticos marcados culturalmente podemos descubrir si se sigue una tendencia hacia la extranjerización o hacia la domesticación.

Después de la interpretación de los resultados obtenidos en la investigación, hemos descubierto que solo uno de los tres musicales analizados se domestica, es decir, sigue una orientación hacia la lengua y cultura meta, en la traducción de elementos humorísticos que presentan marcas culturales. Consecuentemente, podemos concluir que en una futura mejora y desarrollo de la presente investigación, sería necesario ampliar el corpus de trabajo a un número mucho mayor de musicales para ser analizados y comprobar de nuevo si comparten una orientación hacia la cultura meta en la traducción de los elementos culturales que generan humor. Sin embargo, una limitación que podría complicar la realización de dicho estudio es la difícil accesibilidad a los guiones de musicales, tanto al texto original como al traducido.

Otro aspecto de los resultados a tener en cuenta es el hecho de que los *elementos humorísticos no-marcados* son los más abundantes en el corpus. Por lo tanto, como propuesta de futuro, se podría realizar una nueva clasificación de los elementos humorísticos en la que se considere la naturaleza de los *elementos humorísticos no-marcados* y por qué estos generan humor.

No cabe duda de que un mayor desarrollo en la investigación sobre la traducción de musicales es necesario. Es fundamental la coordinación entre estudios teóricos y prácticos para descubrir las necesidades y carencias de investigación en la traducción de musicales. La escasez de estudios prácticos no nos permite comparar este estudio con otros estudios descriptivos similares que aborden la traducción del humor y la cultura en musicales.

Finalmente, se cree que el presente estudio puede resultar de interés gracias a su carácter innovador y a su ambición por despertar el interés de los investigadores en los musicales traducidos como objeto de análisis. Además, aunque la hipótesis únicamente haya sido validada en uno de los musicales analizados, el análisis ha servido para elaborar una nueva propuesta de clasificación de técnicas de traducción que se aproxime en mayor medida a la especificidad de la traducción de musicales.

## ANEXOS

### **Anexo 1: Listado de abreviaturas de tipos de elementos humorísticos**

CI: Elementos sobre la comunidad e instituciones.

SHC: Elementos de sentido del humor de la comunidad.

L: Elementos lingüísticos.

V: Elementos visuales.

G: Elementos gráficos.

PA: Elementos paralingüísticos.

NM: Elementos humorísticos no-marcados.

SO: Elementos sonoros.

## Anexo 2: Clasificación de elementos humorísticos

<b>Musical: MAMMA MIA</b>		
	<b>TO</b>	<b>TT</b>
<p><b>Escena: 1</b> <b>Número de elemento humorístico: 1</b> <b>Tipo de elemento humorístico en el TT: NM</b> <b>Comentarios (si es necesario):</b></p>	<p>SOPHIE: Yeah. Well, listen. I've got a secret, and you're the only ones I can tell. LISA Oh my God! You're pregnant! SOPHIE: No! I'm inviting my Dad to my wedding.</p>	<p>SOFI: Escuchad, tengo un secreto, y sólo os lo puedo contar a vosotras. ALI: ¿Estás preñada? SOFI: ¡Nooo! He invitado a mi padre a la boda.</p>
<p><b>Escena: 1</b> <b>Nº: 2</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b> Sofi les lee a sus amigas el fragmento del diario de su madre en el que describe su aventura con los tres posibles padres de Sofi.</p>	<p>ALI: And they're all arriving for the wedding? SOPHIE: Yes! LISA: Oh my God! Do they know? SOPHIE: What do you write to a total stranger? Come to my wedding, you might be my dad? No! They think Mum sent the invitations. And after what's in here, I'm not surprised they all said yes!</p>	<p>ALI: ¿¡Vienen todos a la boda!? SOFI: Pues sí. LISA: ¿Y lo saben? SOFI: ¿Y qué le dices a un tío que no conoces de nada? "Ven a mi boda, ah, por cierto, a lo mejor eres mi padre" ¡No! ¡Creen que los invitó mamá! A-L-S: ¡Waaaaaaah! Y, después de lo que dice aquí, ¡no me extraña que aceptaran! <i>(todas se ríen)</i>.</p>
<p><b>Escena: 1</b> <b>Nº: 3</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b> Sofi no sabe cual de los tres hombres que ha invitado a su boda es su padre.</p>	<p>ALI: Oh my God, Soph! Are you sure about this? SOPHIE: Yeah! I want the perfect wedding. And I want my dad to give me away. ALI: Well, let's hope it's a wide aisle!</p>	<p>LISA: ¿Estás segura de esto, Sofi? SOFI: Quiero una boda perfecta, y que mi padre me lleve al altar. ALI: <i>(irónica)</i> Pues esperemos que el pasillo de la iglesia sea ancho...</p>
<p><b>Escena: 2</b> <b>Nº: 4</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b></p>	<p>TANYA: I bet you don't remember me. ROSIE: Hah! All that plastic surgery. SOPHIE: Of course I do, Aunty Tanya!</p>	<p>TANIA: ¿A que no me conoces? ROSY: Con toda esa cirugía plástica... SOFI: ¡Pues claro que te conozco tía Tania!</p>
<p><b>Escena: 2</b> <b>Nº: 5</b> <b>Tipo: SHC</b> <b>Coment.:</b></p>	<p>DONNA: Aw! Look at my baby, her whole life ahead of her. SOPHIE: Mum, I'm getting married, not joining the foreign legion.</p>	<p>DONNA: Mirad a mi niña ¡Tiene toda la vida por delante y mira lo que va a hacer! SOFI: Mamá, ¡Me caso eh, no me meto a monja!</p>
<p><b>Escena: 2</b> <b>Nº: 6-8</b> <b>Tipo:</b></p>	<p>DONNA: Girls, meet the leading man at tomorrow's do. Sky, Rosie and Tanya, my one time backing band and all good time</p>	<p>DONNA: Chicas.. os presento al protagonista masculino de la boda de</p>

<p>6* NM 7* PA 8* NM <b>Coment.:</b> 7* La entonación de Rosy al decir “holaaa” resulta cómica. Sky le imita al contestarle.</p>	<p>mates. ROSIE: Hey! Backing band be bugged. Hello! SKY: Hi! I’ve heard lots about you two. TANYA: All bad, I hope.</p>	<p>mañana. Sky, ¡Rosy y Tania! Mis mejores amigas y antes mis coristas. ROSY: ¡Ohh! Mis coristas, que barbaridad. 6* ¡Holaaaa! SKY: ¡Holaaa! 7* Encantado.. me han hablado mucho de vosotras. TANIA: ¡Todo malo, espero! 8*</p>
<p><b>Escena:</b> 2 <b>Nº:</b> 9, 10 <b>Tipo:</b> 9* NM 10* NM <b>Coment.:</b></p>	<p>PEPPER: SehSugleymon! TANYA: Sorry, I don’t speak Greek. EDDIE: Don’t worry. He’s from Peckham.  PEPPER: My name’s Pepper. TANYA: ‘Cause your hot. EDDIE: Nah! ‘Cause he gets up your nose.</p>	<p>CHILI: <i>(Dice unas pocas palabras en griego).</i> TANIA: <i>(Habla griego).</i> EDDIE: No te esfuerces porque no habla griego. Yo soy Eddie. Bon giorno madame. TANIA: <i>(Habla francés).</i> EDDIE: mmm... Bon appetit. <i>(se ríen todos)</i> 9* CHILI: Hola, yo soy Chili. TANIA: ¿Por qué? ¿Por qué eres picante? EDDIE: No, porque le huele el aliento. <i>(Se ríen)</i> 10*</p>
<p><b>Escena:</b> 2 <b>Nº:</b> 11 <b>Tipo:</b> NM <b>Coment.:</b> Donna explica la idea de Sky y de Sofi de montar un casino.</p>	<p>ROSIE: Aye! Gambling millionaires! There might be a few of your ex-husbands aboard, Tanya. TANYA: Don’t think so, darling. Didn’t leave them their millions.</p>	<p>ROSY: Jugadores millonarios. Entonces tendréis por aquí alguno de tus ex maridos, ¿no Tania? TANIA: No creo querida, les dejé a todos sin un duro. <i>(se ríen)</i></p>
<p><b>Escena:</b> 2 <b>Nº:</b> 12 <b>Tipo:</b> V <b>Coment.:</b></p>	<p>---</p>	<p>TANIA: ¿Estás con alguien? DONNA: Oh, te refieres a... <i>(levanta el puño y las tres se ríen)</i> ¡Quieto, guapo, quieto! Ay, señor, me alegro de que esa parte de mi vida haya terminado, en serio. No la echo de menos. ¡En absoluto!</p>
<p><b>Escena:</b> 4 <b>Nº:</b> 13, 14 <b>Tipo:</b> 13* NM 14* SHC <b>Coment.:</b></p>	<p>---</p>	<p>CHILI: ¡Marchando! <i>(Chili hace un cóctel y se lo ofrece. Habla con Tania)</i> Toma, preciosa, esto estimulará tus papilas... TANIA: ¡Echa el freno, chico! Tengo edad para ser tu madre... ROSY: ¡...O tu abuela! Jijiji... 13* CHILI: Me gustan las mujeres con personalidad, las que me lo ponen difícil... Es como un reto, aunque después nadie se resiste a mi calor corporal... TANIA: No caerá esa breva, chaval. CHILI: Eso lo dices porque aún no te he dado caña... TANIA: ¡Pruébalo!</p>

		<p>(Chili se acerca a Tania y empieza a hacer de las suyas).</p> <p>TANIA: Eres un petisúis, <b>14*</b> y ¿sabes qué? A mí me daban dos... (se van).</p>
<p><b>Escena:</b> 4  <b>Nº:</b> 15-18  <b>Tipo:</b>  15* NM  16* NM  17* NM  18* NM  <b>Coment.:</b></p>	<p>(ROSIE and TANYA are sitting at the foot of the ONLY bed. Rosie tosses a coin, and Tanya looks on expectantly. The coin lands, Rosie celebrates, picks up and inflatable mattress and throws it to TANYA, who, with a look of thunder, begins to blow it up. ROSIE comically begins to unpack, whilst Tanya gets very red in the face)</p> <p>ROSIE: Go on, girl! Suck!</p> <p>TANYA: Let's see what you're wearing for the wedding, then.</p> <p>(ROSIE sings and holds up camouflage shorts)</p> <p>ROSIE: Dah dah!</p> <p>TANYA: You. Are. Joking.</p> <p>ROSIE: What? Go on, say it!</p> <p>TANYA: Well...</p> <p>ROSIE: Yeah?</p> <p>TANYA: You could have been making a statement on the duty of wedlock.</p> <p>ROSIE: (chuckles) Well, you'd know more about it than me.</p> <p>TANYA: Oh darling, you'll meet your Mister Right.</p> <p>ROSIE: Oh, I have. I do. And all they want to do is settle down and have babies. Argghh! No thanks!</p> <p>TANYA: No. Children can become such subversive little sods. I mean, who'd have thought that Donna - an icon of female independence - would have a daughter getting spliced at 20!</p> <p>ROSIE: Yeah! Well, white weddings are trendy.</p> <p>TANYA: What's wrong with these kids? Do you remember those T-shirts we used to wear?</p> <p>'Marriage is an-</p> <p>BOTH: -institution for people</p> <p>ROSIE: -who belong in an institution'.</p> <p>TANYA: Girls today seem to think that a woman's greatest achievement is getting a man!</p> <p>ROSIE: You had three husbands!</p> <p>TANYA: I rest my case.</p> <p>(ROSIE pulls a trunk out from under the bed)</p> <p>ROSIE: Oh look!</p> <p>(Scrams! Pulls out the old 'routine')</p>	<p>ROSY: (Se acerca a la cama) ¿Cara o cruz?</p> <p>TANIA: ¿Cómo?</p> <p>ROSY: ¡La cama! ¿Cara o cruz?</p> <p>TANIA: Cara.</p> <p>ROSY: (Se ríe y saca a Tania de la cama, tirándole una colchoneta hinchable, al cabo de 10 seg la mira, se ríe y yendo hacia ella) .....¡Soplar no chupar! <b>15*</b></p> <p>TANIA: ¿¡Qué graciosa!!</p> <p>TANIA: A ver, a ver que te vas a poner para la boda...</p> <p>(Rosy saca unas bermudas y las extiende sobre ella)</p> <p>TANIA: ¿¡Será una broma!??..</p> <p>ROSY: Pues claro ... (y ríe) <b>16*</b></p> <p>TANIA: No se, a lo mejor querías dejar clara tu opinión sobre el matrimonio..</p> <p>ROSY: Tu sabes de eso más que yo...</p> <p>TANIA: Por eso lo digo... Ay, no te preocupes cariño algún día encontrarás al hombre perfecto.</p> <p>ROSY: Lo hice y lo he hecho y lo unico que quieren es sentar la cabeza y tener hijos... no gracias....</p> <p>TANIA: Los niños pueden llegar a ser unos tocapelotas... mira quien lo hubiera pensado Donna el gran icono y símbolo de la independencia femenina ¡¡¡¿¿¿tendría una hija que se case a los veinte??!!!</p> <p>ROSY: Casarse de blanco está de moda.</p> <p>TANIA: Pero que leches les pasa a estos chavales... ¿recuerdas esas camisetas que nos poníamos? ¡¡¡EL MATRIMONIO NO ES ABURRIDO... HASTA QUE RONCA TU MARIDO...!!!! (ríen). <b>17*</b> Las chicas de hoy piensan que su gran meta debe de ser casarse...</p> <p>ROSY: Tania, ¡tu te has casado tres veces!</p> <p>TANIA: Claro, por eso se de lo que hablo... (Rosy saca la maleta de debajo de la cama)</p> <p>ROSY: Tania mira, mira lo que he encontrado.</p> <p>TANIA: ¿¿Te acuerdas de las viejas juegas??... Madre mía qué recuerdos, qué de noches, ¡¡¡qué de fiestas...!!! Eramos tan jóvenes.</p> <p>ROSY: Mira, mira que dirían mis amigas de la sección feminista de la editorial si me vieran con este modelito...</p>

	<p><i>poster</i>)  Oh my God! Oh! Oh!  TANYA: Oh! Oh, we were so young!  ROSIE: I don't know what the girls in my new woman bookshop would say about the outfit.  TANYA: Rosie, we should do a number tonight for the hen party!  <i>(ROSIE pulls old outfits out of trunk)</i>  ROSIE: I'd have to let out those seams first.</p>	<p>TANIA: Podríamos hacer un numerito esta noche en la fiesta.  ROSY: Bueno pero antes tendre que abrir algunas costuras!!! <i>(Y rien)</i>. <b>18*</b></p>
<p><b>Escena:</b> 4  <b>Nº:</b> 19  <b>Tipo:</b> NM  <b>Coment.:</b></p>	<p>DONNA: <i>(speaks)</i> It's her dad.  ROSIE: Who's Dad?  DONNA: Sophie's! You know how I always said it was Sam. Sam, the architect who ran home to get married.  ROSIE: Typical bloody man.  DONNA: Well, I'm not really sure that it was him... You see, there were a couple of others.  TANYA: Donna Sheridan! You dark horse!</p>	<p>DONNA: Es su padre.  TANIA: ¿El padre de quién?  DONNA: ¡El de Sofi! <i>(las mira a las dos)</i>.  TANIA: Ahhh.  DONNA: ¿Recordáis que os dije que era Sam, el arquitecto que volvió a casa para casarse con otra?  TANIA: Capullo.  ROSY: Típico de los tíos.  DONNA: Pues no estoy segura de que fuera él, porque hubo otros dos...  TANIA: Donna Santos, pero.. ¡serás zorra!</p>
<p><b>Escena:</b> 5  <b>Nº:</b> 20, 21  <b>Tipo:</b> 20* CI  21* NM  <b>Coment.:</b>  Cogen a Sky para llevárselo de despedida de soltero y le ponen un traje de buzo. La referencia a una ciudad española cambia dependiendo del lugar de representación.</p>	<p>SKY: What the hell's going on?  EDDIE: Sorry, mate, but it's an ancient island tradition. You see, the night before the wedding, the groom dives down to the old shipwreck searching for Helen of Troy's necklace.  PEPPER: Then, a charmed union blesses he who discovers the pearls.  GUYS: Whoa!!!   PEPPER: It's totally crazy. I mean, why marry the first guy that comes along?</p>	<p>SKY: Pero... ¿Qué coño hacéis?  COMPAÑÍA: Lo siento tío... Esto es una vieja tradición de la isla. La noche antes de la boda el novio tiene que bucear en los restos del naufragio y buscar el collar de Helena de Troya.  CHILI: Sí y aquel que encuentre las perlas será feliz por siempre jamás.  SKY: En Barcelona nos emborrachamos y salimos a las ramblas en calzoncillos. <b>20*</b>  COMPAÑÍA: Bueno aquí también hacemos eso, ¿verdad chicos? Siii.  CHILLI: ¿Sofi por qué te casas con el primer tonto que aparece? <b>21*</b></p>
<p><b>Escena:</b> 6  <b>Nº:</b> 22  <b>Tipo:</b> NM  <b>Coment.:</b></p>	<p>TANYA: <i>(offstage)</i> Ladies. Are there any here tonight?  GIRLS: Yeah!  TANYA: <i>(offstage)</i> Well for one night, and one night only, the Sheridan Taverna is proud to present the one, the only, the world's first Girl Power band in all, it's grown up wrinkly glory.  ROSIE: <i>(offstage)</i> Hey! Speak for yourself, Tanya!  TANYA: <i>(offstage)</i> One night. One number! 'Cause that's all we've got the</p>	<p>DONNA: Señoras y NO señores, les presentamos por una noche y sólo por una noche...  ROSY: Porque nuestros pulmones no dan para más...  DONNA: ¡Habla por ti, vejestorio! ... el grupo de chicas más marchosas del mundo:  LAS 3: ¡¡¡Donna y las Dinamos!!! <i>(todas gritan, las 3 salen y se colocan)</i>.</p>

	breath for. Give it up for “Donna and the Dynamos”.	
<b>Escena: 7</b> <b>Nº: 23</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b>	---	BRUN: ¡Justo a tiempo para el desayuno! ¡Aquí te serviré a cuerpo de rey! ROSY: ¡Oh, ya estoy servida! BRUN: ¡Un par de huevos y una buena salchicha! ( <i>Rosy balbucea</i> )
<b>Escena: 7</b> <b>Nº: 24</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b>	SAM: Alright! Be a bloody martyr. (Deflated) I got kids. I know it’s hard for you, doing it on your own. DONNA: Don’t you patronize me! I like doing it on my own. Every morning I wake up and I thank Christ I haven’t got some middle-aged menopausal man to bother me. I’m single, I’m free, and it’s great!	SAM: Donna, mira, yo tengo dos hijos mayores, sé lo que es desprenderse de ellos. Si Sofi supiera que estarías bien, ¿no querría algo distinto para ella? DONNA: A ver, en primer lugar, me encanta estar sola... Lo digo en serio, cada mañana doy gracias a Dios por no estar con un cincuentón pitopáusico diciéndome cómo vivir. Mira, ¡soy libre y estoy soltera! ¡Y es genial!
<b>Escena: 8</b> <b>Nº: 25</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b>	HARRY: But Donna must be tearing her hair out doing the wedding on her own. What would the bride’s father usually do? TANYA: Usually he’d pay. Though my dad drew the line at the third. HARRY: And, did he say anything beforehand - words of advice - that sort of thing? TANYA: Yeah: There was me in my dress, ready to waltz down the aisle, and he whispered, ‘Don’t worry love, I know a good lawyer.’	( <i>Javi y Tania están tomando el sol</i> ) JAVI: Donna estará histérica si tiene que ocuparse de todo. ¿Qué hace normalmente el padre de la novia? TANIA: Pagar. Aunque con el tercero mi padre cerró el grifo. JAVI: Ya... disculpa ( <i>se levanta de la toalla y se va por la izquierda</i> ).
<b>Escena: 8</b> <b>Nº: 26</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b>	PEPPER: Hey Tanya? Why don’t we catch up from last night? TANYA: Look, I don’t want to remember last night. As far as I’m concerned, last night never happened. ... TANYA Right three hours to meltdown. Come on, girl, we’ve got work to do. PEPPER: Work? TANYA: On my face, sweetie. A little repair and renovation. PEPPER: You don’t mess with a masterpiece. ( <i>Tanya walks away, where Ali meets her.</i> ) ALI: Just ignore him, Tanya. He can’t help being a prat. PEPPER: ( <i>to Eddie</i> ) Tanya can’t ignore the chemistry between us. TANYA: Little boys who play with fire get their fingers burnt.	CHILI: ¡Tania! ¿Qué tal si seguimos donde lo dejamos anoche? TANIA: Lo de anoche no pasó. He corrido un velo sobre lo de anoche. CHILI: No puedes huir de aquello... Lo pasamos muy bien... TANIA: Ya puedes insistir, ya, no tienes nada que hacer. ¡Oh, señor, se ha hecho muy tarde! ¡Tengo mucho trabajo! ( <i>va hacia Ali</i> ). ALI: Pasa de él, Tania, no puede evitar ser un “bocas”. CHILI: Tania no puede ignorar la química que hay entre nosotros... TANIA: Mira, chaval: los niños que juegan con fuego ¡se queman los dedos!

<p><b>Escena:</b> 9 <b>Nº:</b> 27 <b>Tipo:</b> SHC y SO <b>Coment.:</b> Referencia implícita a la película Star Wars.</p>	<p>SAM: Sophie, leave him, he's right. You have to be sure it's what you really want. SOPHIE: This has got nothing to do with you! SAM: But I'm your dad! I can't give you away unless I know you're going to be really happy.</p>	<p>SAM: ¿Hay algún problema? (<i>Sky se va</i>) ¿Sofi, qué pasa? SOFI: No, ahora no. SAM: ¡Sí, Sofi, debo llevarte al altar! Y ¿cómo voy a hacerlo sabiendo que no serás feliz? Sofi... Yo... Yo... (<i>suena la Marcha Imperial</i>) YO SOY TU PADRE... (<i>para la música</i>).</p>
<p><b>Escena:</b> 10 <b>Nº:</b> 28 <b>Tipo:</b> V <b>Coment.:</b> El humor se consigue gracias a los elementos visuales. Sofi se queda mirando con cara de incertidumbre preguntándose por qué su madre coloca el vestido en el suelo.</p>	<p>DONNA: (<i>prepares dress for SOPHIE</i>) Right! Hop in!</p>	<p>DONNA: Salta.</p>
<p><b>Escena:</b> 11 <b>Nº:</b> 29-31 <b>Tipo:</b> 29* NM 30* NM 31* NM <b>Coment.:</b> 29* Rosy se ríe de que Brun no esté al tanto de la situación y piense que es el padre de Sofi.</p>	<p>BILL: I just got this note from Sophie. I'm confused. She wanted me to give her away. Now she's changed her mind. I don't know where I am. I don't know who I am. I just came here for a wedding. ROSIE: Eh? (<i>suddenly realizes what he said</i>) BILL: Look - I'm Sophie's dad. ROSIE: Whoa! You need to have this conversation with Donna. BILL: I'll go now. (<i>BILL turns as if to go and find DONNA</i>) ROSIE: You'll do no such thing. Sophie's getting married in five minutes. Go take a pew. And button up! BILL: Will it be all right for me to be here? ROSIE: (<i>groans</i>) For God's sake. BILL: Well, to tell you the truth, I was praying that I wouldn't walk down the aisle anyway. I may come across as an intrepid traveler, but I come over all faint before a wedding. (<i>Sits and mops brow</i>) ROSIE: Ha! Tell me about it.</p>	<p>BRUN: He recibido esta nota de Sofi, ¡quería que la llevara al altar y ahora ha cambiado de opinión!, no se donde estoy, no se quien soy, solamente vine a una boda...¡¡Soy el padre de Sofi!! ROSY: shinhhhffff....necesitas hablar con Dona... 29* BRUN: Ire a hablar con ella.... ROSY: ¿Vas a hablar ahora con ella? Sofi se casa en 5 minutos así que pega ese culo en ese asiento y cierra la boca (<i>lo sienta y toma aire para relajar...</i>). BRUNO: ¿Será correcto que este aquí? ROSY: ¡Qué pesado! (<i>gestos relajación</i>). 30* BRUNO La verdad estaba aterrorizado por tener que entregarla en el altar... puede ser que me haya convertido en un intrépido aventurero, pero... pero todavía me tiemblan las piernas en una boda... ROSY ¡jjaaaahhh!!!... ¡dimelo a mi!! 31*</p>
<p><b>Escena:</b> 11 <b>Nº:</b> 32, 33 <b>Tipo:</b> 32* V</p>	<p>FATHER ALEX: Please be seated. Welcome. Welcome to Sophie and Sky and to all your friends who are gathered here on this day. And welcome especially</p>	<p>(<i>Llega Sofi al altar y Sofi y Sky se empiezan a besar</i>) CURA: Ejem ejem, podeis sentaros. (<i>Sky también se sienta</i>) 32*</p>

<p>33* NM <b>Coment.:</b></p>	<p>to Donna, who represents your family. Dearly beloved, we are gathered here today, in the sight of God- DONNA: And welcome to Sophie's dad. <i>(to SOPHIE)</i> I have to tell you. It isn't fair to keep it from you any longer. He's here. <i>(SAM, BILL, and HARRY stand)</i> SOPHIE: I know. DONNA: What? SOPHIE: I invited him. DONNA: But you can't have! I don't know which one of 'em it is. ROSIE: Oh my God! DONNA: Oh dear! <i>(SAM, BILL, and HARRY all sit)</i> SOPHIE: Mum, I'm really, really sorry. Will you ever forgive me? DONNA: Oh, I don't know Sophie. <i>(pause)</i> Will you ever forgive me? SOPHIE: I don't care if you've slept with hundreds of men! <i>(FATHER ALEX and DONNA look aghast)</i> You're my Mum! <i>(DONNA almost sits down, but quickly stands back up)</i> DONNA: And I have NOT slept with hundreds of men. <i>(Laughter. FATHER ALEX gets ready to begin again, when SAM stands, almost angrily, and begins to walk towards the front of the altar)</i> SAM: Hang on. Are we saying that I might be Sophie's dad, but it might be Bill, or even Harry? DONNA: You've got it! And you've only got yourself to blame. SAM: I what? SOPHIE: Yeah. if you hadn't dumped my mom and gone off and married someone else.</p>	<p>CURA: Bienvenidos, bienvenidos Sofi y Sky y a todos los amigos que les acompañáis esta tarde. Y especialmente a Donna, como representante de la familia. Nos hemos reunido hoy aquí para... <i>(Donna le interrumpe para hablar con Sofi)</i>. DONNA: Y hay que dársela también al padre de Sofi. Tengo que decírtelo, él está aquí. SOFI: Lo sé, yo le invité. DONNA: No puede ser... ¡Si no se cuál es! ¡Oh, Dios mío! ¡Por eso están los tres! SOFI: ¡Lo siento, lo siento! Por favor, ¿podrás perdonarme? ¡Por favor, perdóname, por favor! DONNA: ¡No lo sé!... ¿Me perdonas tú a mí? SOFI: ¿Qué? ¡Me da igual que te acostaras con cientos de hombres! Eres mi madre y te quiero muchísimo <i>(se abrazan)</i>. DONNA: ¡Oh, Sofi!... <i>(se sienta)</i> y no me he acostado con cientos de hombres. <b>33*</b> SAM: A ver si lo he entendido: Sofi puede ser mía pero ¿también de Bruno o de otro? DONNA: Sí, sí, exacto, y no te las des de íntegro conmigo porque ¡tú eres el principal culpable! SOFI: Sí, por dejar colgada a mi madre para casarte con otra.</p>
<p><b>Escena:</b> 11 <b>Nº:</b> 34-37 <b>Tipo:</b> 34* NM 35* NM 36* NM 37* NM <b>Coment.:</b></p>	<p>ROSIE: <i>(to TANYA, incredulously)</i> Typical, isn't it? Wait twenty years for a dad, and then three come along at once. SOPHIE: <i>(to her fathers)</i> I don't know which one of you is my Dad, but I don't mind. I've learned something about myself. Sky, let's NOT get married. <i>(GUESTS gasp)</i> I know you never wanted any of this, anyway. OK? I've got my whole life ahead of me. Let's just get off this island and get at that world. SKY: I love you. FATHER ALEX: Donna, I take it the wedding's cancelled?</p>	<p>ROSY: Típico... Esperas a un padre veinte años y de repente te salen tres. <b>34*</b> CURA: ¡Queridos adúlteros!... digoooo... ¡Queridos hermanos! SOFI: <i>(le vuelve a interrumpir)</i> Mirad, no sé cuál de vosotros es mi padre, pero ¡no me importa! ¡Ahora sé lo que quiero! ¡Sky, no nos casemos todavía! <i>(la multitud estalla en gritos)</i> SKY: ¿Qué? SOFI: Tú tampoco querías casarte así, lo sé. Vayámonos de esta isla a ver mundo, ¿vale? ¿De acuerdo? SKY: ¡Te quiero!</p>

	<p>DONNA: I haven't got a clue what's going on.</p> <p>SAM: Now hold on. Why waste a good wedding? How about it Sheridan? You're going to need somebody to boss around on this island of yours.</p> <p>DONNA: Are you nuts? I am not a bigamist!</p> <p>SAM: Neither am I. I am a divorced man who's loved you for 21 years. And ever since I got on this island, I've been bursting top show you how much.</p>	<p>CURA: Ya no sólo me interrumpen, es que se me pasan por el forro de los... ¡Donna! Supongo que la boda queda anulada.</p> <p>DONNA: No estoy muy segura de lo que está pasando...</p> <p>CURA: Anormal de carrito... <b>35*</b></p> <p>SAM: ¡Esperad! ¿Por qué desaprovechar una boda? ¿Qué me dices, Santos? Vas a necesitar a alguien que lleve el mando en esta isla...</p> <p>DONNA: ¿Estás loco? ¡Yo no seré una bigama! <b>36*</b></p> <p>SAM: ¡Yo tampoco! Soy un hombre divorciado que te ha querido durante veintiún años, y, desde el día en que pisé esta isla, he intentado decirte cuánto te quiero (<i>Donna pone buena cara</i>).</p> <p>CURA: ¿Tú quieres saber quién te va a casar, piltrafilla? ¿Quieres saberlo? ¿Eh? ¿Quieres saber quién te va a casar?</p> <p>SAM: ¿Usted, padre?</p> <p>CURA: ¡¡¡Tu abuela en patinete!!!</p> <p>SAM: ¡¡¡Será caaaabrón!!! <b>37*</b></p> <p>CURA: Uy, perdón, perdón... (<i>se calma</i>). Es sólo que estoy perdiendo la paciencia... Prosigue, hijo...</p> <p>SAM: Bueno... Yo tengo mucho miedo de este tío, pero... (<i>Sam se arrodilla</i>) ¡Vamos, Donna! ¡Sólo es para el resto de tu vida!</p>
--	---	--

<b>Musical: WE WILL ROCK YOU</b>		
	<b>TO</b>	<b>TT</b>
<p><b>Acto: 1</b>  <b>Número de elemento humorístico: 1</b>  <b>Tipo de elemento humorístico: CI</b>  <b>Comentarios (si es necesario):</b>  Referencia explícita al programa de televisión Operación Triunfo.</p>	<p>POP: Although I never discovered the exact day on which the music died, it is clear to me that an ancient entertainment phenomenon known as Pop Idol played a central role. It seems that the Globalsoft Corporation acquired the franchise and replaced the human contestants with computer generated cyber celebrities. With no cultural stimulation, the kids stopped caring. Democratic government collapsed - and the age of GaGa had dawned.</p>	<p>POP: Aunque aún no he descubierto la fecha exacta en la cual murió la música, parece que un fenómeno antiguo conocido como... Operación Triunfo, jugó un papel importante, si... hacían estrellas del pop como churros, se hacían famosos antes de sacar sus discos... en fin, productos de marketing creados por la televisión. La corporación Globalsoft aprovecho esta oportunidad y nació la era Ga Ga... (<i>jaula laser</i>).</p>
<p><b>Acto: 1</b>  <b>Nº: 2</b>  <b>Tipo: CI</b>  <b>Coment.:</b></p>	<p>VOICE: Students of Virtual High, school's out. Get out there and have some fun.  GAGA KIDS: Hurrah! Hurrah!</p>	<p>PROFESORA: ¡Habeis conseguido... 250 sobresalientes cada uno!  CHICOS GAGA: ¡Guay! ¡Superguay!  PROFESORA: La escuela ha terminado.</p>

	<i>(the KIDS and two of the TEACHERS leave the stage. One TEACHER remains and addresses GALILEO)</i>	¡¡Es verano!! CHICOS GAGA: ¡¡Como mola!! GALILEO: ¡Idiotas! ¡Clones! ¡Ovejas G-g-g-g-gaga! CHICOS GAGA: Habla cucurucho, que no te escucho ( <i>jajaja</i> ) <i>(Salen chicos gaga. Galileo tira la mochila al suelo enfadado).</i>
<b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 3 <b>Tipo:</b> SHC <b>Coment.:</b> Referencia implícita a la canción “Help” de los Beatles.	GALILEO: My name is Galileo Figaro. TEACHER: No, nobody is called Galileo Figaro. Where on Planet Mall did you come up with that? GALILEO: I found it. In a dream. I have these dreams, see... and I hear noises. Screeching, thudding, b-b-banging noises... and words. Words just drop into my head. Too many words. Help - I need somebody. <i>(GALILEO clutches at TEACHER)</i> Help! Not just anybody!	GALILEO: ¡No me llames así! Mi nombre es Galileo Figaro. PROFESORA: ¿Qué clase de nombre es Galileo Figaro? ¿Dónde has encontrado un nombre como ese en el planeta Gaga? GALILEO: ¡En un sueño! Tengo sueños, ¿sabes? ¡Oigo ruidos, gritos, voces altas g-g-g-golpes y palabras! Palabras sin sentido que entran en mi cabeza <i>(coge a la profesora)</i> Help! I need somebody! Help! Not just anybody!
<b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 4 <b>Tipo:</b> L <b>Coment.:</b> Juego de palabras.	TEACHER: Once, in technical studies. He was caught trying to stretch plastic string across an empty lunchbox. KHASHOGGI: Did he...pluck it? TEACHER: Yes, but claims he didn't know why. KHASHOGGI: I think I shall have to talk to this boy. <i>(the green lasers disappear and GALILEO sinks into the floor)</i> TEACHER: Goodbye - mate! KHASHOGGI: Are there any other potential Bohemians in this year's graduation group, or is he the only one?	PROFESORA: Una vez, en clase de tenis, dejó las pelotas y cogió la raqueta como si fuera una guitarra. KASHOGGI: ¿La...tocó? PROFESORA: Si. KASHOGGI: ¿Por qué lo hace? PROFESORA: Dice que no lo sabe. KASHOGGI: aaaaaaaah <i>(se quita las gafas)</i> , osea que es un tocapelotas ignorante. Muy bien, me parece que tendré que hablar con este chico... ¿Hay algún otro bohemio en potencia?
<b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 5 <b>Tipo:</b> CI y PA <b>Coment.:</b> Imitación de una forma de hablar al decir raro-raro-raro que hace referencia implícita a Papuchi.	BLUE: How will you ever get with one of the boys from the boyzone dressed up like some sort of freak? GREEN: You're a disgrace to the GaGa girls! SCARAMOUCHE: I ain't no GaGa girl! And I'm not interested in the kind of boys-r-us, duh-brain zoneclones you hang out with!	CHICA GA-GA 2: Si vas vestida como un bicho raro-raro-raro, ¿cómo vas a conseguir un hombre Ga-Ga? SCARAMOUCHE: Yo paso de los hombres Ga-Ga. CHICA GA-GA 1: ¡Eres una vergüenza para las chicas Ga-Ga! SCARAMOUCHE: No soy ninguna chica Ga-Ga.
<b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 6, 7 <b>Tipo:</b> 6* CI 7* CI <b>Coment.:</b> 6* Referencia	KHASHOGGI: How very touching, young lady. But surely you understand that the company loves you. Arrest her.	<i>(Scaramouche acaba de cantar la canción “Un poco de amor”)</i> SCARAMOUCHE: ¡Globalsoft es fascismo! KASHOGGI: No, no digas eso. En la corporación Globalsoft hay mucha gente dispuesta a darte amor... ¡¡eso si...amor...virtual!! ¡Mandame un e-mail! ¡Y

<p>implícita a la canción “Atrapados en la red” del grupo musical español Tam Tam Go. 7* Referencia implícita a la canción de Chenoa “Cuando tú vas”.</p>		<p>te abre mi buzón! 6* ¡Cuando tu vas!...yo vengo de allí... bwahahahaha. 7*</p>
<p><b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 8 <b>Tipo:</b> NM <b>Coment.:</b></p>	<p>KILLER QUEEN: Commander Khashoggi! <i>(KHASHOGGI enters stage right)</i> The Globalsoft board and I have been discussing your recent security memo. We want answers. Can you hear me? Is the resistance destroyed? KHASHOGGI: Yes - and no, ma'am. KILLER QUEEN: What? KASHOGGI: Yes, I can hear you. No, the resistance is not destroyed.</p>	<p>KILLER QUEEN: ¡¡¡¡¡Comandante Kashogiiiiiiii!!!! KASHOGGI: ¿Me...aullaba usted, madame? KILLER QUEEN: Los ejecutivos de Globalsoft y yo queremos respuestas. Me oyes bien, Kashoggi? ¿Está destruida la resistencia? KASHOGGI: Sí...y no, madame. KILLER QUEEN: ¿¡¡Queeeeeé!?! KASHOGGI: Que sí, la oigo bien, y no, la resistencia no está destruida.</p>
<p><b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 9 <b>Tipo:</b> CI <b>Coment.:</b></p>	<p>KILLER QUEEN: Well, star or no star, I intend to blast every rock on Planet Mall to smithereens, just in case! Stonehenge. Mount Rushmore. The famed Victoria Beckham Belly Button Diamond. If these grim tools of freedom do exist, I shall find them! <i>(synchronised double clap from YES THINGS)</i> KHASHOGGI: As always, ma'am, you leave me limp with excitement.</p>	<p>KILLER QUEEN: Con o sin estrella, te ordeno que destruyas cada roca del planeta Ga-Ga! El Teide, el Everest, las Joyas de la Corona...y el Peñón de Gibraltar! KASHOGGI: Pero madame, ¡con lo que costó que nos lo devolvieran!</p>
<p><b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 10-39 <b>Tipo:</b> 10* NM 11* SHC 12* CI 13* CI 14* SHC 15* L 16* SHC 17* CI 18* SHC 19* CI 20* CI 21* CI 22*SHC 23* CI 24* CI 25* CI 26* CI</p>	<p>KHASHOGGI: We found your laptop, boy. And read the notes you keep. GALILEO: So pigs can read! You'll be flying next. KHASHOGGI: What does 'a-wop-bop-a-loo-bop, a-lop-bam-boo' mean? GALILEO: Isn't it obvious? It means 'a-wop-bop-a-loo-bop,a-lop-b-b-bam-boo'. KHASHOGGI: Do you really have a girl named Daisy who almost drives you crazy? GALILEO: Of course! And she knows how to love me, yes indeed, you don't know what she's doin' to me... KHASHOGGI: Then where is she? What is her email address? How does she love you? How does she drive you crazy? Is she a drug pusher?</p>	<p>KASHOGGI: Encontramos tu ordenador portátil, chico. Hemos leído las notas de tu diario... GALILEO: ¡Ah! Así que los cerdos pueden leer... ¡dentro de poco podréis volar también! 10* KASHOGGI: ¡¡Explicanos!! ¿¿Qué significa... A Wop bop a loo bop a lop bam boom!?? ¿¡Eh!? GALILEO: Jajaja... ¿no es obvio? significa A Wop bop a loo bop a lop bam baaam.. boom 11* KASHOGGI: Y ¿ase...reje...ja...deje...dejebe...? 12* ¿Quién es la chica de ayer? 13* GALILEO: ¿Eh? KASHOGGI: Dínoslo... ¿es esa... Popotitos a la que le das tu amor? 14* GALILEO: ¿De qué hablas? KASHOGGI: ¡Descifranos estas</p>

<p>27* CI 28* NM 29* CI 30* SHC 31* SHC 32* SHC y L 33* CI y L 34* CI y L 35* SHC 36* CI 37* CI 38* SHC 39* NM</p> <p><b>Coment.:</b> 11* Canción “Tutti Frutti” de Little Richard. 12* Canción “Aserejé” de las Ketchup. 13* Canción “La chica de ayer” de Nacha Pop. 14* Canción “Popotitos” del grupo mejicano Los Teen Tops. 16* U2, grupo musical irlandés. 17* OBK, grupo musical español. 18* UB40, grupo musical inglés. 19* Def Con Dos, grupo musical español. 20* 40TV, canal musical de televisión en España. 21* M80, radio española. 22* B'52, grupo musical americano. 23* M30, autopista de circunvalación de Madrid. 24* Canción “Tengo un tractor amarillo” de Zapato Veloz. 25* Canción “El</p>	<p>GALILEO: You're madder than I am, pig! There is no girl named Daisy! I wish there was....I just wrote it, that's all. It appeared in my head! KHASHOGGI: Don't play games with me, boy! I'll make you wish you'd never been born! GALILEO: Don't you think I wish that every day? MINION 1: Where is Penny Lane? MINION 2: What are the Strawberry Fields? KHASHOGGI: 'Under ground, over ground, wombling free'. What means this dark and cryptic text, boy? GALILEO: I wish I knew! Oh, sweet mother, I wish I knew.... <i>(KHASHOGGI gestures and the 'cage' round GALILEO disappears)</i></p> <p>KHASHOGGI: Tell me, Galileo, do you know what a 'bohemian' is? GALILEO: Haven't you got it yet? I don't know what anything is! KHASHOGGI: Excellent, excellent! I think I've found you just in time! <i>(more MINIONS appear at the back of the stage, wheeling a gurney)</i></p>	<p>contraseñas! 15* ¡U2! 16* POLI1: ¡OBK! 17* POLI2: ¡UB40! 18* KASHOGGI: ¡DEF CON DOS! 19* POLI1: ¡40TV! 20* POLI2: ¡M80! 21* KASHOGGI: ¡B'52! 22* POLI2: ¡M... 30! 23* GALILEO: No son contraseñas, no se lo que significan. KASHOGGI: ¿Dónde escondes el tractor amarillo? 24* POLI2: ¿Y el Cadillac Solitario? 25* POLI1: ¿El SIMCA 1000? 26* POLI2: ¿Y el cocherito Leré? 27* GALILEO: Estáis más locos que yo, modestia aparte. No sé lo que significan, son sólo palabras que aparecen en mi cabeza... 28* KASHOGGI: ¡¡No juegues conmigo niño!! O haré que desees no haber nacido nunca. GALILEO: ¡¡No sabes que eso es lo que deseo todos los días!! KASHOGGI: ¡¡Aaah!! ¿¿¿Son esos los... los secretos a los que te refieres en tus notas??? Agh...¡Intentemoslo por última vez! POLI1: ¿Quién es Penélope? 29* KASHOGGI: ¿Dónde está Penny Lane? 30* POLI2: ¿Y Alice? KASHOGGI Y POLIS: ¿Quién coño es Alice!? 31* POLI1: ¿Qué clase de comida es un Red Hot Chili Pepper? 32* KASHOGGI: ¿Cómo se prepara un Café Quijano? 33* POLI2: ¿Qué clase de pócima es un Kiko Veneno? 34* GALILEO: ¡¡No lo sé!! Son solo frases sin sentido... oh, mama mia, let me go! 35* KASHOGGI: Eh.. entonces has oído hablar de los hijos del Rock'n'Roll... GALILEO: No.. KASHOGGI: ¿Quiénes son los aliados de la noche!? 36* GALILEO: ¡¡Y yo que sé!! KASHOGGI: Galileo...Galileo...Galileo... ¿Sabes lo que es un Bohemio? GALILEO: No lo se lo que es nada. Si pudiera borrar todo lo que yo ví... si pudiera olvidar todo lo que yo ví... <i>(cantando)</i> No dudaría... 37* KASHOGGI: ¡¡Excelente!! POLI1: ¿Lo llevamos al Nirvana</p>
--	---	--

<p>Cadillac solitario” de Loquillo.  26* Canción “Qué difícil es hacer el amor en un Simca 1000” de Los Inhumanos.  27* Canción infantil “El cocherito Leré”.  29* Canción “Penélope” de Joan Manuel Serrat.  30* Canción “Penny Lane” de los Beatles.  31* Canción “Who the Fuck is Alice?” de Smokie.  32* Red Hot Chili Peppers, grupo musical americano.  33* Café Quijano, grupo musical español.  34* Kiko Veneno, músico español.  35* Canción “Mamma mia let me go” de Queen..  36* Canción “Bienvenidos” de Miguel Ríos.  37* Canción “No dudaría” de Rosario Flores.</p>	<p>MINION 1: The Seven Seas of Rhye, Commander?  KHASHOGGI: No, not yet. Eventually, yes. But first I think this boy may have his uses!  <i>(the MINIONS pick GALILEO up, sit him on the gurney, and wheel it off)</i>  Khashoggi to Killer Queen!  <i>(the video screen descends, depicting KILLER QUEEN. Hands are primping her hair)</i>  KILLER QUEEN: Yes, Commander?  KHASHOGGI: Good news, ma'am!  KILLER QUEEN: It had better be; I'm having my hair done. <i>(to one side)</i> Get me a skinny latte!  <i>(hands disappear)</i> So?  KHASHOGGI: I believe the last of the remaining rebels will soon be within my clutches, ma'am!  KILLER QUEEN: Then you must crush them without mercy!  KHASHOGGI: My, my, ma'am, you are an eager beaver.  KILLER QUEEN: Just leave my eager beaver out of this! We were discussing the rebels.</p>	<p>comandante?  KASHOGGI: Pues mira, todavía no. Creo que este chico nos será muy útil dentro de poco tiempo... ¡¡Kashoggi llamando a Killer Queen!! <i>(aparece por detrás)</i> ¡Traigo noticias espléndidas madame!  KILLER QUEEN: Más te vale, me están afilando las uñas. Tráeme un café extra super mega descafeinado light... con mucho azúcar... <b>38*</b> Y ¿Biéeeen??  KASHOGGI: Bueno, hemos destruido cada roca del Planeta GaGa tal y como ordenó y no hemos encontrado ningún instrumento de destrucción masiva. Vaya por delante que la leyenda es mito o si lo prefiere por detrás, el mito es una leyenda...  KILLER QUEEN: ¡Me gusta tanto por delante como por detrás! <b>39*</b></p>
<p><b>Acto:</b> 1  <b>Nº:</b> 40-47  <b>Tipo:</b>  40* PA  41* NM  42* NM  43* CI  44* CI  45* PA  46* NM  47* SHC  <b>Coment.:</b>  40* Scaramouche imita el tartamudeo de</p>	<p>GALILEO: Hey! G-g-gaGa girl! Who are you?  SCARAMOUCHE: I ain't no GaGa girl! And I don't answer questions. Who're you?  GALILEO: I'm - I don't know who I am. But my name is Galileo Figaro.  SCARAMOUCHE: Cool name.  GALILEO: Thank you!  SCARAMOUCHE: I wasn't being serious. Mind if I shorten it?  GALILEO: Well, I suppose 'Galileo' would be -  SCARAMOUCHE: So, Gazza, tell me, why were you arrested?</p>	<p>GALILEO: ¡Ahh! ¡Chica G-G-G-Ga Ga! ¿Quién eres?  SCARAMOUCHE: Yo no soy ninguna chica G-G-G-Ga Ga, y no contesto a chorradas. ¡Auch! ¿Y tú quién eres? <b>40*</b>  GALILEO: Yo soy... no sé quién soy.  SCARAMOUCHE: Joder, ¡empezamos bien! <b>41*</b>  GALILEO: Pero mi nombre es Galileo Figaro.  SCARAMOUCHE: ¡Qué nombre más guay!  GALILEO: Gracias...  SCARAMOUCHE: ¡No hablaba en serio! ¿Te importa si lo acorto un poco?  GALILEO: Bueno, supongo que sólo Galil...</p>

<p>Galileo. 43* Canción “Me estoy volviendo loco” del grupo musical español Azul y negro. 44* Canción “Qué hace una chica como tú en un sitio como éste” de Loquillo. 45* Tartamudeo de Galileo. 47* Canción “Eres diferente” del grupo argentino Los Cinco Latinos.</p>	<p>GALILEO: Well, because I hear sounds in my head. Words and sounds. I'm mad, you see. SCARAMOUCHE: I was arrested because they don't like the way I dress! GALILEO: I think you dress beautifully. SCARAMOUCHE: That's nice. 'Cept coming from a self-confessed nutter, not. So what sounds do you hear? GALILEO: I don't know - SCARAMOUCHE: Do you know anything? GALILEO: Yes, I - I know I'm different! That's why the boys in the boyzone hate me. SCARAMOUCHE: The GaGa girls hate me. GALILEO: Well, do you know why they hate you? SCARAMOUCHE: Yeah, they think I'm a lesbian because I don't wear pastels. GALILEO: No, they hate you because they're scared of you. Because you're different - you're an individual.</p>	<p>SCARAMOUCHE: Ok, ¡Gal! 42* Dime, ¿por qué te han detenido? GALILEO: Porque oigo sonidos y voces en mi cabeza... ¡¡me estoy volviendo loco, me estoy volviendo loco, poco a poco, poco a poco!! 43* SCARAMOUCHE: Ah, ya veo... GALILEO: Y ¿qué hace una chica como tú en un sitio como éste? 44* SCARAMOUCHE: ¡¡¡¡Me han detenido porque no les gusta cómo me visto!!!! GALILEO: Te vistes de una forma pre-preciosa. 45* SCARAMOUCHE: Gracias... pero viniendo de alguien que acaba de confesar que está loco... no me consuela mucho. ¿Qué sonidos oyes? GALILEO: No lo sé. SCARAMOUCHE: ¿Sabes alguna cosa? GALILEO: Sí, sé que soy diferente, por eso los chicos Ga Ga me odian. SCARAMOUCHE: ¡Las chicas Ga Ga me odian a mi! Piensan que soy lesbiana sólo porque no me visto con sus colores pastel... 46* GALILEO: ¡Te odian porque te tienen miedo! ¡¡Eres... diferente, diferente, diferente, al resto, de la gente, que siempre, conocí!! 47*</p>
<p><b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 48, 49 <b>Tipo:</b> 48* NM 49* PA <b>Coment.:</b> 49* Scaramouche imita el tartamudeo de Galileo.</p>	<p>SCARAMOUCHE: So - where do we go? GALILEO: Well - out into the night! Out into the streets! We're rebels now! 'Cause baby, we were born to run! SCARAMOUCHE: Don't call me baby! GALILEO: I'm sorry, it was just a phrase I heard in my head - SCARAMOUCHE: Yeah? Keep it there.</p>	<p>SCARAMOUCHE: ¡Gal! ¿Dónde podemos ir? GALILEO: Oh, Siempre quise ir a L.A., dejar un día esta ciudad... ¡cruzar el mar en tu compañía! ¡Nena! SCARAMOUCHE: ¡¡No me llames nena!! 48* GALILEO: Ah, lo siento. Son sólo fr-frases que aparecen en mi mente. SCARAMOUCHE: ¿Si? ¡Pues gu-guárdalas ahí! 49*</p>
<p><b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 50 <b>Tipo:</b> NM y V <b>Coment.:</b></p>	<p>BRIT: Sweet, sweet music! If only we could find another bit of wood to bang against the one we've got. MEAT: Yeah! <i>(she throws her arms round him, then backs off and puts her hands on her hips)</i> Oh, you naughty boy! I think I've found a piece of wood right here!</p>	<p>MEAT: Y un alambre que hace un sonido aguuuuudo, sólo nos falta encontrar un buen palo. MEAT: Hey creo que ya encontré un buen palo para golpear los cajones. BRITNEY: oh, ¡yeah! (ruidos) vale, Meat, tu misión es llevar todo esto al Hotel California.</p>
<p><b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 51 <b>Tipo:</b> NM <b>Coment.:</b></p>	<p>GALILEO: My whole life, I mean all my life, I've always known that I had some kind of purpose, y'know, some special destiny! That has to mean something,</p>	<p>GALILEO: ¡Creo que me espera un... destino especial! Que soy una especie de iluminado, un elegido. Eso debe de significar algo.</p>

	surely. SCARAMOUCHE Oh, it does. That you're a self-important, arrogant arsehole.	SCARAMOUCHE: ¡Sí! que eres un pedante y un arrogante dándote importancia. ¡Un gilipollas, vamos!
<b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 52 <b>Tipo:</b> NM <b>Coment.:</b>	GALILEO: 'Seek out the place of living rock. A bright, bright star will lead the way. Go to where the champions played!' SCARAMOUCHE: Sounds like bollocks to me.	GALILEO: Busca el sitio de la roca viva... Una estrella brillante te enseñará el camino... ¡¡La encontrarás donde tocaron los campeones!! SCARAMOUCHE: ¡Joder, eso rima con cojones!
<b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 53-58 <b>Tipo:</b> 53* NM 54* SHC 55* CI 56* CI 57* SHC 58* NM <b>Coment.:</b> 54* "Honky Tonk Woman" es el nombre de una canción del grupo musical inglés Rolling Stones. 55* Nacha Pop, grupo musical español. 56* "La flaca", canción del grupo musical español Jarabe de Palo. 57* "Scaramouche, Scaramouche, will you do the fandango?" verso de la canción "Bohemian Rhapsody" de Queen.	SCARAMOUCHE: Okay - so what do you want to call me? GALILEO: Scaramouche. SCARAMOUCHE: Scaramouche? Isn't that bit - sort of - crap? GALILEO: Well, I did dream some others, but frankly I thought it was the best. SCARAMOUCHE: What were the others? GALILEO: Long tall Sally. Honky-tonk woman. Lucy in the sky with diamonds. Or fatbottomed girl. SCARAMOUCHE: Okay, I'll take Scaramouche. Scaramouche! Actually, I quite like it. Sounds kinda anarchic. It's almost like what I think they used to call a 'tune'. GALILEO: A tune? Yeah... SCARAMOUCHE, Scaramouche - will you do the fandango? SCARAMOUCHE: You trying to get in my pants? GALILEO: No! SCARAMOUCHE: What's doing the fandango? GALILEO I think perhaps it's dancing. SCARAMOUCHE: You mean like GaGa moves? Excuse me while I puke. Globalsoft write the songs, then work out the steps, and every kid on Planet Mall does exactly the same thing.	SCARAMOUCHE: ¿Y cómo me quieres llamar? GALILEO ( <i>mira al infinito y se toma su tiempo antes de soltarlo</i> ): ¡Scaramouche! SCARAMOUCHE: ¿Scaramouche? No sé... ( <i>irónica</i> ) ¿No crees que es un nombre... un nombre... ¡¡de mierda!!? <b>53*</b> GALILEO: Bueno, he soñado con otros, y creí que ése era el mejor. SCARAMOUCHE: ¿Y cuáles eran los otros? GALILEO: Honky Tonk Woman... <b>54*</b> Nacha Pop... <b>55*</b> La Flaca... <b>56*</b> SCARAMOUCHE: ¡Vale, vale, vale! Elijo Scaramouche. ¡Scaramouche! La verdad, me gusta... Suenan casi como una melodía. GALILEO: ¿Una melodía? ¡Sí! ¡Scaramouche...! ¡Scaramouche...! Will you do the fandango?! <b>57*</b> ( <i>GALILEO se arrodilla delante de SCARAMOUCHE</i> ) SCARAMOUCHE: Es patético lo que tiene que hacer un hombre para ligar. <b>58*</b>
<b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 59 <b>Tipo:</b> V <b>Coment.:</b>	SCARAMOUCHE: Okay - so we're friends. GALILEO: This is so cool! SCARAMOUCHE: As long as you promise to work on your dancing.	SCARAMOUCHE ( <i>falsa emoción</i> ): ¡Bueno, vale, entonces somos amigos! ( <i>GALILEO se acerca a ella poniendo morritos como para besarla</i> ) SCARAMOUCHE: ¿Qué te pasa en la boca? Será mejor que sigamos nuestro camino...
<b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 60 <b>Tipo:</b> NM	MEAT: Quick, bitch! Where'd your boyfriend get those words? SCARAMOUCHE: What words?	MEAT: Vamos a por ellos, ¡que no escapen! ¡Habla rápido zorra! ¿De dónde ha sacado tu novio esas palabras?

<b>Coment.:</b>		GALILEO: Joder, mujer contra mujer.
<p><b>Acto:</b> 1  <b>Nº:</b> 61-68  <b>Tipo:</b>  61* CI  62* CI  63* CI  64* CI  65* CI  66* CI  67* CI  68* SHC  <b>Coment.:</b>  61* Canción “Soy Minero” de Antonio Molina.  62* Canción “Nací en el Mediterráneo” de Joan Manuel Serrat.  63* Canción “El Abuelo Víctor” de Víctor Manuel.  64* Canción “No mires a los ojos de la gente” de Golpes bajos.  65* Canción “Wendoline” de Julio Iglesias.  66* Canción “Maquillate” de Mecano.  67* Canción “Devuélveme a mi chica” de Hombres G.  68* Canción “Chiquitita” de ABBA.</p>	<p>BRIT: Who are you?  GALILEO: I don't know! Why do people keep asking me that? I am the walrus! This is Major Tom to Ground Control. Can you hear the drums, Fernando? I am the dancing queen!  BRIT: You just hear these holy words, in your head?  GALILEO: Yes! I don't know where they come from! It's driving me mad, all these phrases and sounds, just stupid, useless phrases....I mean, what the hell is a tambourine man? What's the story, morning glory? Who WAS the real Slim Shady? It's torture! But all I know, and I don't even know why I know it, is that I really, really, really wanna zig-a-zig-ah.</p>	<p>BRITNEY: ¿Que quién eres tu?  GALILEO: ¿Yo? ¡¡yo soy minero!! 61* ¡¡Nací en el mediterráneo... 62* y mi abuelo fue picaor!! 63*  BRITNEY: Tu...oyes esas palabras dentro de tu cabeza.  GALILEO: No se de donde vienen, me vuelven loco todas esas frases...no mires a los ojos de la gente, siempre mienten. 64* Ven conmigo Wendoline. 65* No me, no me, no me mires, maquillate MAQUILLATE!! 66* Sufre mamón, devuélveme a mi chica. 67*  BRITNEY: ¡¡¿¿QUE??!!  GALILEO: Es mi obsesión permanente, es todo lo que se y no se porque lo se...chiquitita, ¿dime por qué? 68*</p>
<p><b>Acto:</b> 1  <b>Nº:</b> 69, 70  <b>Tipo:</b>  69* SHC  70* SHC  <b>Coment.:</b>  70* Referencia a “Bohemian Rhapsody” de Queen.</p>	<p>MEAT: Then test him! And his chick!  SCARAMOUCHE: His 'chick'? What am I now, poultry?  MEAT: Test him!  BRIT: Mama, just killed a man  Put a gun against his head  Pulled my trigger, now he's dead  <i>(BRIT points at GALILEO, who hesitates before continuing)</i>  GALILEO: Mama, life had just begun  But now I've gone and thrown it all away  BRIT: He knows the text - but he's never</p>	<p>MEAT: Entonces ponlo a prueba... ¡y olvidate de su muñequita!  SCARAMOUCHE: ¿Su muñequita? ¿que pasa que ahora soy una barbie? 69*  GALILEO: Si, eso, yo no tengo q probar nada.  MEAT: Vamos Brit, ¡examinalo!  <i>(mil y un movimientos de Britney y de Gal y el Bohemian Rhapsody)</i>  BRITNEY: Conoce el texto sagrado pero nunca lo ha leído, ¡él es el hombre!  MEAT: Entonces que significa todo,</p>

	<p>read it! He's the man!  MEAT: But what does it mean? Tell us!  Who is Mama, who's been killed, why has it all been thrown away?</p>	<p>¡dínoslo! ¡¡quien es mama!! ¡¡¿¿QUIÉN ES MAMA??!! 70*</p>
<p><b>Acto:</b> 1  <b>Nº:</b> 71, 72  <b>Tipo:</b>  71* NM  72* CI  <b>Coment.:</b>  72* “Ya no puedo más” de Camilo Sesto.</p>	<p>SCARAMOUCHE: What is this chick business? Do I have feathers? Do I lay eggs?  BIG MACCA: Hey! Baby! We believe there was a time, when if a cool dude wished to refer to his red hot momma, he would use the term 'chick'. It was a mark of respect. Second only to 'bitch'.  SCARAMOUCHE: Something tells me you've got that wrong.  BIG MACCA: Well, well, we're getting off the point here. The point is that this dude is a spy.</p>	<p>SCARAMOUCHE: ¿¿¿¿¿Cómo que su muñequita!!!??? ¡¡Ya está bien de llamarme así!!  BERTIN: ¡¡¡Oye Nena!!! ¿Es que no sabes que antes cuando a un tío le molaba su chica, le llamaba muñequita? ¡¡Era una señal de respeto!! Algo así como... puta...  SCARAMOUCHE: Aaah, bueeeno... siendo así... lamento mucho haberlo malinterpretado... 71*  BRITNEY: Él, oye las frases en su mente... <i>(le señala)</i>  GALILEO: ¡Ya no puedo más, ya no puedo más! ¡¡Siempre se repite la misma historia!! ¡Estoy harto de rodar como una noria! 72*</p>
<p><b>Acto:</b> 1  <b>Nº:</b> 73-78  <b>Tipo:</b>  73* CI y V  74* CI  75* SHC  76* SHC  77* SHC  78* SHC  <b>Coment.:</b>  73* Doble referencia.  Primero al nombre de Bertín Osborne y además enseña una camiseta con el toro de Osborne.  74* Alaska, cantante del grupo musical español Fangoria.  75* Michael Jackson, cantante americano.  76* Stevie Wonder, cantante americano.  77* Madonna, cantante americana.  78* Britney Spears, cantante americana.</p>	<p>ARETHA: I'm Aretha.  BIG MACCA: And I am Paul McCartney. They call me Big Macca.  MEAT: I'm Meat. Meatloaf.  MADONNA: I'm Madonna.  PRINCE: They call me Prince.  CLIFF: I'm Cliff Richard.  JACKSON 5: Jackson Five.  BOB: And I'm Bob. Bob the poet; Bob the rebel; Bob the prophet - I am Bob the Builder.  GALILEO: And who are you? <i>(to BRIT)</i>  BRIT: Me? I'm the biggest, baddest, meanest, nastiest, ugliest, most raging, rapping, rock'n'roll, sick, punk, heavy metal psycho bastard that ever got get-down funky. They call me - Britney Spears.</p>	<p>PRINCE: ¡A mí todos me llaman Prince!  MEAT: ¡Yo soy MEAT LOAF!  BERTIN: Yo soy Ozzbourne... Bertin Ozzbourne!. 73*  ALASKA: Pos yo soy Alaska, ¿¿que pasa?? 74*  CHRYSLER: Y yo soy el alma del rock'n'roll... ¡¡Y todos me llaman Chrysler!!  JACKSON: ¡Yo soy Michael Jackson! 75*  STEVIE: ¡Y yo soy Stevie Wonder! 76*  MADONNA: Y yo soy... Madonna. 77*  GALILEO: <i>(a BRIT)</i> ¿Y tú? ¿quién eres?  BRITNEY: ¿YO? ¡¡¡ajaja!! ¡¡Yo, soy el bastardo más malo, más fuerte, más encabronado!! ¡¡¡Más rock'n'roll &amp; Punky &amp; Heavy Metal que haya habido jamás!!! Por eso, todos me llaman... ¡¡BRITNEY SPEARS!!! 78*</p>

<p><b>Acto:</b> 1  <b>Nº:</b> 79-81  <b>Tipo:</b>  79* NM Y V  80* L y SHC  81* SHC  <b>Coment.:</b>  80* Juego de palabras  Elvis-Pelvis</p>	<p>SCARAMOUCHE Ooh, what do you think about a red corset?  MEAT:: Oh, that is so you -</p> <p>BIG MACCA: Girls, please! I am talking to the man!  MEAT: Makes a change from talking out of your bum. <i>(to SCARAMOUCHE)</i> Go on, hen, there's loads back there.  BIG MACCA: As I was saying. This is a rebel base. But it is also a shrine. A shrine to everything we believe in. And, a place to remember the long dead king.  GALILEO: What king?  BIG MACCA: Little is known about him, except that his name was Pelvis. A kid from nowhere, who sang like an angel, and danced like the devil. A teenage truck driver who broke free to become a mighty rebel - a rebel that spawned a thousand rebels!  PRINCE: But he was too wild, too free. And when he wiggled his hips he made the kids feel good about themselves! So they took him and they cut off his hair.  BIG MACCA: They shaved off his cool, greasy, standup quiff, like he was a convict...  PRINCE: ...and they put him in the army.  ARETHA: Then they humiliated him. The king was forced to make foolish movies, singing nursery rhymes to gangs of grinning children. He was ashamed. It broke his spirit. He took refuge in drugs, pills and fast food.</p>	<p>MEAT: ¿Unos vaqueros ajustados?  SCARAMOUCHE: No me gusta mi culo.  MEAT: ¿Unos shorts?  SCARAMOUCHE: No me gustan mis piernas.  MEAT: ¿Un top cortito?  SCARAMOUCHE: No me gusta mi estómago, ni mis caderas... me gustan mis brazos...  MEAT: Bueno, vamos a ver si encontramos algo...  SCARAMOUCHE: ...pero no me gustan mis manos.  MEAT: ¿Entonces qué? ¿algo que resalte tus codos!? <i>(corte de mangas)</i> <b>79*</b>  BERTIN: ¡¡Chicas por favor!!! ¡¡Estoy hablando con el soñador!!  MEAT: Y yo con su chica, ¿no te digo? Anda tía, vé a cambiarte.  BERTIN: Este es un lugar sagrado, un lugar para venerar al rey, muerto hace mucho tiempo. No se sabe mucho de él, sólo que su nombre era Pelvis, un hombre que cantaba como un ángel, y ¡bailaba como el demonio! <b>80*</b>  PRINCE: Pero era demasiado salvaje, y cuando movía sus caderas, todos los jóvenes se sentían rebeldes.  CHRYSLER: Por eso le rompieron el alma.  MADONNA: Se refugió en el alcohol, las drogas... y las cheeseburger. <b>81*</b></p>
<p><b>Acto:</b> 1  <b>Nº:</b> 82  <b>Tipo:</b> CI  <b>Coment.:</b> Hacen referencia a Bertín Osborne como presentador.</p>	<p>BIG MACCA: All we know is that there came a day when rock'n'roll - died. But, we all believe that in time, there will come a man who carries the past within him. Someone who can remember. Somewhere on Planet Mall there are instruments, there must be. If Britney is right, you are the man who can find them.</p>	<p>BERTIN: ¡¡MADONNA!! ¡¡Aquí presento yo!! ¡¡Soy Bertín!! En alguna parte existen aún instrumentos, lo dice la profecía. Y si Brit no se equivoca, ¡tú eres quien los encontrará!</p>

<p><b>Acto:</b> 2  <b>Nº:</b> 83-67  <b>Tipo:</b>  83* NM  84* NM  85* SHC  86* CI  <b>Coment.:</b>  86* Canción “No dudaría” de Rosario Flores.</p>	<p><i>(SCARAMOUCHE takes the bug from him and talks into it)</i>  SCARAMOUCHE Hello! Pervert! It's a short sentence, the second word is 'off'.  GALILEO: All right, now me.  <i>(she does so and peers at both the bugs)</i>  OK, crush them.  SCARAMOUCHE: What, a couple of state-of-the-art micro-transceivers? No way, I'll just activate the maximum negativity spectrum.  GALILEO: What?  SCARAMOUCHE I'll turn them off.  <i>(they sit on the edge of the mattress that is, conveniently, inside the van)</i>  GALILEO: It's over, Scaramouche. Do you realise that? The bohemians are finished. The Heartbreak Hotel is destroyed. Only we escaped.  SCARAMOUCHE: Britney Spears died to save us. To save you.  GALILEO: And he will not die in vain! It's up to us, now. We're part of the underworld, Scaramouche. You, and me. Cast adrift. There's no turning back now. Not ever.</p>	<p>SCARAMOUCHE: <i>(hablándole al transmisor)</i>: ¡Hola, cotilla...! ¡Que sepas que eres un tremendo capullo! <b>83*</b>  GALILEO: ¡Sí, eso! <i>(SCARAMOUCHE se queda mirándole)</i> A-ahora yo.  <i>(SCARAMOUCHE se dispone a quitarle el transmisor de la cabeza pero GALILEO suelta un alarido)</i>  GALILEO: ¡¡Aaaaaaaaaaaaaayyyyyyy!! <i>(Se lo quita)</i> ¡Rápido, de-de-de-destroza los!  SCARAMOUCHE: ¿Qué? ¿Un par de modernos micro-transmisores? ¿Estás loco? Solamente activaré el espectro negativo a la máxima potencia.  GALILEO: ¿Qué?  SCARAMOUCHE: Que los voy a apagar. Off... <b>84*</b>  <i>(Momento de silencio)</i>  GALILEO: Bueno, Scar... Sólo quedamos tú y yo. Han acabado con los bohemios. El Hotel California ha sido destruido.  SCARAMOUCHE <i>(trágica)</i>: ¡Britney Spears murió para salvarnos! <b>85*</b>  GALILEO: Pero su muerte no será en vano. ¡Ahora lo sé, Scar! Si pudiera quemar las armas que usé... ¡Si pudiera devolver la paz que quité...! <b>86*</b></p>
<p><b>Acto:</b> 2  <b>Nº:</b> 87  <b>Tipo:</b> CI  <b>Coment.:</b>  Referencia a la canción de Fangoria (grupo del que forma parte Alaska) “A quién le importa”.</p>	<p>KHASHOGGI: For what it's worth, your 'Dreamer' knows no more about the place of living rock than you or I. He's just a poor idiot, parroting phrases he does not understand. Still, he lead me to you, and for that I am grateful.  PRINCE: Are you going to kill us?</p>	<p>KASH: Por si queréis saberlo, vuestro amiguito, el soñador, no tiene ni idea de dónde está el lugar donde tocaron los campeones. Es tan sólo un pobre idiota repitiendo frases que ni él mismo entiende. No obstante, me llevó hasta vosotros, por lo que le estoy muy agradecido.  ALASKA: ¡Cretino!  KASH: ¡¡Alaska corrige tus modales!!  ALASKA: ¡Ni tú ni nadie puede cambiarme!  KASH: Ya no eres lo que eras Alaska, ya no estás para estos trotes. Siempre quisiste dar la nota querida, pero nunca lo conseguiste.  CHRYSLER: ¿Nos vas a matar?</p>
<p><b>Acto:</b> 2  <b>Nº:</b> 88, 89  <b>Tipo:</b>  88* NM  89* SHC y V  <b>Coment.:</b>  89* Clark Gable es un actor americano conocido como “The King of</p>	<p>SCARAMOUCHE: Well, good morning Gazza! Or perhaps I should use your full name - Shagileo Gigolo....  GALILEO: I had this dream! And it was - <i>(pause)</i> Shagileo Gigolo? You - really think so?  SCARAMOUCHE: Oh, yeah.  <i>(she kisses him but he pulls away)</i></p>	<p>SCARAMOUCHE: Buenos días, Gal... ¿o debo usar tu nombre completo...? Galileo... Gigoló...<b>88*</b>  GALILEO: ¡He tenido un sueño, Scar! ¡Un sueño rarísimo...! <i>(se detiene de repente y se vuelve)</i> ¿Galileo Gigoló? <i>(expresión típica de Clark Gable)</i> ¿De verdad lo crees? <b>89*</b>  SCARAMOUCHE <i>(se abre de piernas)</i>: ¡Oh, sí!</p>

Hollywood”.		
<b>Acto: 2</b> <b>Nº: 90</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b>	<p>SCARAMOUCHE: No, Gaz, I didn't have any dream. I just reversed the polarity on these micro-transceivers. I've been monitoring police headquarters.</p> <p>GALILEO: Gee. You really know how to make a guy feel inadequate.</p> <p>SCARAMOUCHE: Bless. You could always let me make it up to you....</p>	<p>SCARAMOUCHE: Gal, yo no he soñado nada. Sólo he invertido la polaridad de uno de los microtransmisores de Khashoggi y he escuchado a los polis.</p> <p>GALILEO: Ya. Tú sí que sabes hacer que un hombre se sienta un completo inútil.</p> <p>SCARAMOUCHE: No es difícil...</p>
<b>Acto: 2</b> <b>Nº: 91-98</b> <b>Tipo:</b> 91* CI 92* V 93* V 94* NM 95* SHC 96* CI 97* NM 98* CI <b>Coment.:</b> 91* Canción “Pongamos que hablo de Madrid” de Joaquín Sabina. 95* Canción “Olvidame y pega la vuelta” del grupo argentino Pimpinela. 96* Canción “Corazón Partío” de Alejandro Sanz. 98* Canción “Déjame” del grupo musical español Los Secretos.	<p>GALILEO: No, Scaramouche! I still haven't found what I'm looking for! I want the world and I want it now! You can't stop until you get enough! Billie-Jean is not my lover. She's just a girl that claims that I am the one. The kid is not my son.</p> <p>SCARAMOUCHE: What?</p> <p>GALILEO: Nothing. I don't know where that last bit came from. I'm going, but I will be back for you.</p> <p>SCARAMOUCHE: Hang on, what do you mean? There'll be police all over the place. I should go, not you.</p> <p>GALILEO: Forget it, Scaramouche. This is my fight.</p> <p>SCARAMOUCHE: How'd you work that out?</p> <p>GALILEO: Because I'm 'the man'. Britney Spears said so!</p> <p>SCARAMOUCHE: Exactly! Which is why it's stupid of you to risk your life! I'm dispensable. You should stay here.</p> <p>GALILEO: Oh, right. Like I'm going to let my chick fight my battles for me.</p> <p>SCARAMOUCHE: Let your chick?! Excuse me, but at what point in this relationship did you take the arsehole pill!</p> <p>GALILEO: That's it, Scaramouche! Must everything always be a fight with you? I thought you'd mellowed out!</p> <p>SCARAMOUCHE: Well, I haven't!</p> <p>GALILEO: Well, it's really starting to irritate me!</p> <p>SCARAMOUCHE: Oh no. My heart just broke.</p> <p>GALILEO: Look, you're my girlfriend! I want to protect you!</p> <p>SCARAMOUCHE: No, you think just because you got your leg over that you own me, or something!</p> <p>GALILEO: You are such a pain with this constant female assertion thing!</p> <p>SCARAMOUCHE: Fine! Well, at least we know now where we stand!</p>	<p>GALILEO: Scar, todavía no he encontrado lo que busco.</p> <p>SCARAMOUCHE (<i>exasperada</i>): ¿Y dónde está?</p> <p>GALILEO (<i>se pone de pie mirando al infinito</i>): ¡Allá donde se cruzan los caminos! ¡Donde el mar no se puede concebir!</p> <p>SCARAMOUCHE: ¡Debería ir yo!</p> <p>GALILEO: ¿Tú? ¡Ja! ¡Esta es mi lucha!</p> <p>SCARAMOUCHE: ¡Habrás polis por todas partes! ¿Y si te cogen?</p> <p>GALILEO (<i>en plan mártir</i>): Cuando la muerte venga a visitarme, que me lleven al sur, donde nací. Aquí ya no queda sitio para nadie. <b>91*</b> Scar, ¡pssss! (<i>se agarra el paquete</i>) iré yo solo. <b>92*</b></p> <p>SCARAMOUCHE: ¿Qué?</p> <p>GALILEO: Yo soy "el soñador". Lo dijo Britney Spears antes de morir, ¿recuerdas?</p> <p>SCARAMOUCHE: Exactamente, por eso sería estúpido que arriesgases tu vida.</p> <p>GALILEO: ¿Pero cómo voy a dejar que mi chica luche por mí, eh?</p> <p>SCARAMOUCHE: ¿Dejar que mi... (<i>se agarra el paquete</i>)? <b>93*</b> chica? Perdona, pero ¿en qué momento de nuestra relación te has tomado la píldora para transformarte en gilipollas?! <b>94*</b></p> <p>GALILEO: ¡Aaagghhh! por Dios, Scaramouche ¿¿por qué todo tiene que ser una lucha constante contigo?! empiezas a irritarme. ¡Por eso vete, olvida mi nombre, mi cara, mi casa y pega la vuelta!</p> <p>SCARAMOUCHE: ¡Jamás te pude comprender! <b>95*</b></p> <p>GALILEO: ¡Aaaagggggggggggghhhh no te soporto!</p> <p>SCARAMOUCHE: ¡Vaya! Me has dejao el corazón partío. <b>96*</b></p> <p>GALILEO: ¿Ah sí? Pues venga vamos, y corre un poco.</p> <p>SCARAMOUCHE: ¡Espera un poco, Gal! Tengo las piernas más cortas que tú.</p> <p>GALILEO: Jajaja, no te preocupes: tu boca</p>

	<p>GALILEO: Yes, we do!</p> <p>SCARAMOUCHE: Which is not together!</p> <p>GALILEO: Well - if you say so!</p> <p>SCARAMOUCHE: Right! From now on, our relationship is purely professional. We've got a job to do, and we'll do it, and that's all.</p>	<p>lo compensa.</p> <p>SCARAMOUCHE: No te quejabas de mi boca anoche. <b>97*</b></p> <p>GALILEO: Eso es un golpe bajo. Scar, déjame. No quiero estar contigo. Es mejor que sigas tu camino, que yo el mío seguiré. Por eso ahora ¡dé-ja-me! <b>98*</b></p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 99-101</b>  <b>Tipo:</b>  99* NM y V  100* NM y V  101* NM  <b>Coment.:</b></p>	<p>KHASHOGGI:  Maaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaam!!  <i>(KILLER QUEEN stops singing and gives KHASHOGGI a filthy look)</i>  I'm afraid you didn't let me finish. We broke up the bohemian stronghold, but I fear the Dreamer - and his bad-arsed babe - slipped our clutches. But I don't foresee this as a problem -  KILLER QUEEN: You lost them?  KHASHOGGI: Lost them only in the sense of, don't know where they are.</p>	<p>KASHOGGI <i>(Durante la canción)</i>:  Permitame no obstante decirle que...  Madam, permítame acabar... es que creo que es importante que sepa que...  ¡¡¡¡¡MAAAAAAAAAAAAAAAAAAADAAA  AAAAAAAAAAMEEEEE!!!!!! <i>(Interrumpe la canción)</i> ES QUEEE... <i>(gestos con las manos)</i> <b>99*</b>  KILLER QUEEN: ¡Fuera, fuera! Kashoggi tu no. <b>100*</b>  KASHOGGI: Verá Madame, déjeme terminar, el Hotel California ha sido destruido, sin duda, pero me temo que ¡nuestro joven soñador y su amiguita culona se nos han escapado! Sin embargo no veo problema en que...  KILLER QUEEN: ¿Los.. has.. perdido?  KASHOGGI: ¡Noo! No, osea, los hemos perdido sólo, solo en el sentido... de que... no sabemos donde están... <b>101*</b></p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 102</b>  <b>Tipo: CI</b>  <b>Coment.:</b></p>	<p>KILLER QUEEN: I am sick of excuses, Commander Khashoggi. And I am also sick of you. With your weary, sneery, posey, schmosey, look at me, I'm wearing sunglasses in doors crap! Oiling round the place with your snooty little booty in your Armani suity.  KHASHOGGI: Actually, ma'am, it's M&amp;S. They've really rather raised their game recently, don't you think?</p>	<p>KILLER QUEEN: ¡Estoy hasta los huevos de tus excusas Comandante Kashoggi! ¡Y también estoy hasta los huevos de tí! Con ese desdén que tienes, ese look tan chulito de "Mira como llevo las gafas de sol aquí dentro"... ¡¡¡¡¡Vaya una mierda!!!!  KASHOGGI: ¡¡Madame!!  KILLER QUEEN: Siempre husmeando por todas partes... con ese ridículo trajecito de Armani...  KASHOGGI: Disculpe Madame... pero... ¡es de Zara! Que por cierto ha mejorado mucho en los últimos 300 años, ¿no le parece?</p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 103-106</b>  <b>Tipo:</b>  103* NM  104* NM  105* CI  106* SHC y PA  <b>Coment.:</b>  105* Grupo musical español  Ella Baila Sola.</p>	<p>POP: I remember one story. A legend so strong and powerful they could not wipe it from my brain. Would you like to here it.  SCARAMOUCHE: Nah, I thought we'd just have a drink and bugger off. Of course we want to hear it, you hairy old git!  POP: Whoa! That is one gutsy chick, man! I bet she takes some handling!  GALILEO: Well actually, she's not my chick.</p>	<p>POP: Si, recuerdo una... ¡Una historia tan poderosa que no logran borrar de mi cabeza! Que, ¿te gustaría escucharla, eh?  SCARAMOUCHE: No, ¡sólo hemos venido a tomar un trago! Y si nos pones unas olivas, ¡¡de puta madre!! ¡¡Por supuesto que queremos escucharla, viejo melenudo!! <b>103*</b>  POP: <i>(a GAL)</i> Guauuu... vaya tía con un par... seguro que debe ser difícil manejarla... <b>104*</b>  GALILEO: La verdad, no es mi chica. ¡¡Ella</p>

<p>106* La entonación hace referencia a James Bond.</p>	<p>POP: Lucky you, I reckon. GALILEO: Perhaps you could tell us your story, Mr - er... POP: Pop. They call me Pop.</p>	<p>baila sola!! Nos encantaría escuchar su historia, señor....<b>105*</b> POP: Mi nombre es Pop. ¡James Pop! <b>106*</b></p>
<p><b>Acto:</b> 2 <b>Nº:</b> 107-110 <b>Tipo:</b> 107* SHC 108* SHC y PA 109* NM 110* CI <b>Coment.:</b> 108* Hace referencia a “El señor de los anillos”. 110* Referencia al programa de televisión “Crónicas Marcianas”.</p>	<p>POP: Exactly! A three hundred year bum vibe! But you see, some people saw what was coming. Take a look at this. It's a scroll of what I think they used to call 'celluloid'. <i>(he presses a lever and a video screen descends)</i> I stole this on the day I was captured, and through ten long years in a laser cell I've kept it hidden. Don't ask me where. It's only a fragment, but it's all that's left to us of a much longer, and seriously heavy message that was laid down for us in antiquity. <i>(he presses a button and the start of the video to 'Bohemian Rhapsody' appears on the screen, very grainy)</i></p>	<p>POP: Mirad esto <i>(saca una cinta de casete)</i> GALILEO: ¡¡¡Joder!!! ¿Qué es eso? POP: Esto, es una reliquia, de la antigüedad. Lo llamaban... ¡¡casee-e-teeee!! TODOS: ¡¡¡Casee-ee-teeeee!!! <b>107*</b> POP: Lo robé el día que me detuvieron, y lo escondí durante diez años en mi celda. Escondí... mi tesssoroo... <b>108*</b> dentro del sucio hueco de mi flácido y sudoroso... <b>109*</b> SCARAMOUCHE: ¡¡¡Basta, basta!!! ¿¿Pero que significa?? POP: Escuchad vosotros, buscadores de la libertad.... <i>(Coge el radiocassete)</i> Gracias Alaska... <i>(Suena el inicio de Bohemian Rhapsody)</i> Esto es todo. El resto son grabaciones extrañas, gente que se grita unos a otros... ¡Crónicas Marcianas! <b>110*</b></p>
<p><b>Acto:</b> 2 <b>Nº:</b> 111 <b>Tipo:</b> CI y V <b>Coment.:</b></p>	<p>POP: That's all there is. Those four young men, singing to us from three centuries ago, were members of a rock freedom fighter collective known as 'Queen'. Even then, those young soul visionaries knew that real life was fast becoming someone else's fantasy. Look - <i>(he cues the video again)</i></p>	<p>POP: Guerreros, titanes, miembros de un auténtico grupo de rock, conocidos como ¡¡¡QUEEN!!!! Y después de escribir su Bohemian Rhapsody y estar en las listas de ventas de todo el mundo... durante nueve semanas y media <i>(a SCAR)</i> ¡¡aaargh!! Queen decidió luchar, ¡¡defenderse!! Y escondieron sus instrumentos. Queen sabía que alguien vendría a rescatarlos, quizás ese seas tú, Galileo Figaro.... <i>(coge la silla de Alaska, que se cae)</i> ¿Alaska estas bien? <i>(levanta el dedo corazón)</i> Aahhh... no os preocupéis por Alaska chicos, es indestructible...</p>
<p><b>Acto:</b> 2 <b>Nº:</b> 112-115 <b>Tipo:</b> 112* CI 113* SHC 114* NM 115* NM <b>Coment.:</b> 113* Canción “Bycicle Race” de Queen.</p>	<p>POP: The place of champions! The old arena, I'm sure of it. The machines may have destroyed the stands and towers but they could never destroy the vibe of what they once called - Wembley Stadium. SCARAMOUCHE: We must go, quickly! Well, now the stars shown us the way, it can guide the police there too. There's no time to lose. POP: I'll come with you, I can show you how to get there. GALILEO: But we need transport. I mean, we need wheels. BOHEMIANS: Bicycle! Bicycle! Bicycle! SCARAMOUCHE: Bugger that! We're going to save rock'n'roll, we can't turn up</p>	<p>POP: Si... lograron destruir sus tribunas, pero nunca lograron derribar las mágicas vibraciones del estadio de Wembley... o que narices, la última vez que vinieron a tocar aquí, en Madrid, ¡¡en el glorioso estadio, del RAYO VALLECANO!! Venga chicos, sé cómo llegar hasta allí. <b>112*</b> GALILEO: Pero necesitamos transporte... necesitamos ruedas.... TODOS: Bicycle, bicycle, bicycle!!! <b>113*</b> SCARAMOUCHE: ¿Estais locos? Tenemos que ir a Wembley, ¡¡no podemos ir en una bici!! POP: Es muy ecológico... <b>114*</b> SCARAMOUCHE: Si, ¡pero no mola nada! ¿¿¿Qué pensarán cuando nos vean llegar a Wembley montados en una bici???</p>

	<p>on a bike!  POP: Very eco.  SCARAMOUCHE But it's not very cool.  POP: You're right, crazy lady. We'll take my Harley.  <i>(black tabs and a video screen come down behind them as a motorbike rises through the floor)</i>  Rock's transport of choice. Not as fast, clean or efficient as a Japanese bike, but it sounds humungous.  <i>(he starts it and climbs on. To SCARAMOUCHE)</i>  Get on behind me, baby.  <i>(she does so)</i>  Nice. It's been years since I've felt the soft warm thighs of a rebel chick wrapped round my skinny white arse.  <i>(apalled, SCARAMOUCHE jumps off the bike)</i>  SCARAMOUCHE: Forget it. I'll go in front.  <i>(she climbs back on, in front of him this time)</i>  POP: All right, but don't blame me if I push the bone.  <i>(SCARAMOUCHE leaps away from him, right to the front of the seat)</i>  SCARAMOUCHE: I think I'm going to puke! Gazza, you get on behind me. And don't get any fresh ideas.</p>	<p>POP: Mmmm... de acuerdo dama loca, iremos en el transporte preferido del rock.. ¡¡¡Iremos en mi Harley!!! <i>(Aparece la moto. POP la arranca y se sube)</i> Sube detrás, nena.... <i>(SCAR se sube)</i> Hace años que no sentía los muslos cálidos de una joven rebelde alrededor de mi culo blanco y peludo...  SCARAMOUCHE: <i>(salta de un brinco)</i> ¡De eso nada!! ¡Iré delante!  POP: <i>(se lo piensa)</i> ¡Vale! ¡Pero no te enfades si te ataco con el hueso que tengo entre las piernas!  SCARAMOUCHE: ¿¡Hueso!? ¡¡Eso no llega ni a cartílago!! ¡Sube detrás Gal! ¡Y que no se te pase ninguna idea extraña por la cabeza! <b>115*</b></p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 116</b>  <b>Tipo: NM</b>  <b>Coment.:</b></p>	<p><i>(at the gates they get off the motorbike, which sinks back into the stage)</i></p>	<p>POP: Bueno, ya hemos llegado. Aparcaré la moto... Salamajanda, Saleem Aleikoum!</p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 117</b>  <b>Tipo: CI</b>  <b>Coment.:</b>  Referencia al grupo musical español "Dúo Dinámico".</p>	<p>SCARAMOUCHE: Then we'll just have to make music without them!  GALILEO: What? A capella?  POP: No!  SCARAMOUCHE: If necessary!  POP: No! It is never necessary!  SCARAMOUCHE: Isn't</p>	<p>GALILEO: ¡No tenemos instrumentos!  SCARAMOUCHE: ¡¡Pues tendremos que tocar sin ellos!!  GALILEO: ¿Cantar a capella? ¿Qué quieres que hagamos, un dúo dinámico?  POP: ¡¡No, eso no!!  SCARAMOUCHE: Si es necesario...  POP: No, ¡¡nunca es necesario!!</p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 118-123</b>  <b>Tipo:</b>  118* CI  119* CI  120* CI  121* CI  122* NM  123* NM</p>	<p>GALILEO: But not without you, Scaramouche. Don't you remember what Britney Spears said before he died? Making music is about love. You do it for your baby. And I can only do it for you. I love you with all my heart. Please come back to me. Because if you don't, I don't know if I can do this thing. And the kids'll forever be in chains!</p>	<p>GALILEO: ¡Sí! ¡sí! ¡¡Pero no sin tí, Scaramouche!! ¿Recuerdas lo que dijo Britney Spears antes de morir? ¡La música nace del amor! Hay algo que te quiero decir, que es importante, al menos para mí... dime que me quieres <i>(POP hace los coros)</i> ¡Dime que me quieres! <b>118*</b>  POP: ¡Bésalo Scar!  SCARAMOUCHE: ¡No quiero!</p>

<p><b>Coment.:</b> 118* Canción “Dime que me quieres” del grupo español Los Secretos. 119* Canción “La flaca” de Jarabe de Palo. 120* Canción “Fuiste Mía” de Julio Iglesias. 121* Canción “Pisando fuerte” de Alejandro Sanz.</p>	<p>SCARAMOUCHE: Oh, god. Talk about emotional blackmail... <i>(she kisses him)</i> POP: Ooh, I've gone all tingly. <i>(they part)</i></p>	<p>GALILEO: Por un beso de la flaca daría lo que fuera... POP: ¿Por un beso de ella? GALILEO: ...¡Aunque s-solo uno fuera! <b>119*</b> SCARAMOUCHE: ¿Y por qué tendría que hacerlo? GALILEO: ¡Porque fuiste mía, sólo mía, mía, mía! <b>120*</b> SCARAMOUCHE: ¿Y? GALILEO: Y... ¡ah! Son tan fuertes tus miradas... elegantes y estudiadas... yo soy sólo un adolescente, pero entraré en tu mente... SCARAMOUCHE: AAgghh, ¡¡me estás pisando fuerte!! <b>121*</b> GALILEO: Uy, ¡lo siento! SCARAMOUCHE: Y luego dicen que no existe el chantaje emocional. GALILEO: ¡Mira Pop, la dama se esconde! POP: Y no me extraña. <b>122*</b> <i>(SCAR se acerca a GAL y le besa)</i> ala... que emoción... los pelos como escarpas... <b>123*</b></p>
<p><b>Acto: 2</b> <b>Nº:</b> 124-126 <b>Tipo:</b> 124* NM y V 125* SHC 126* NM <b>Coment.:</b> 125* Primeros compases de “We Will Rock You” de Queen.</p>	<p>SCARAMOUCHE: So - let's rock! GALILEO: Yeah! I don't know how to start. SCARAMOUCHE: Well, come on buddy, you're a boy.... POP: Make a big noise! SCARAMOUCHE: Playing in the street... POP: ...gonna be a big man some day!</p>	<p>SCARAMOUCHE: Y ahora... ¡¡¡vamos a hacer... ROCK!!! GALILEO: ¡¡Si!! Er... <i>(posibles tonterías varias)</i> ¡no sé como empezar! <b>124*</b> POP: Oh, c'mon buddy!! SCARAMOUCHE: ¡¡¡Oh, vamos!!! Eres.. un chico.... POP: You're a boy... SCARAMOUCHE: Tocando en la calle... POP: Playing on the street... SCARAMOUCHE: ¡Haz un ruido muy grande! POP: Make a big noise!!! SCARAMOUCHE: ¡¡Vas a ser un hombre grande!! POP: You're gonna be a big man!!... <b>125*</b> Someday... <b>126*</b></p>
<p><b>Acto: 2</b> <b>Nº:</b> 127-131 <b>Tipo:</b> 127* NM 128* NM 129* NM 130* NM 131* NM <b>Coment.:</b></p>	<p>POP: The dream machine! The greatest weapon on freedom known to mankind! An electric guitar! Seize it, Shagileo Gigolo! For none but the just shall play the hairy one's mighty axe! None but the kids! <i>(GALILEO takes the electric guitar)</i> SCARAMOUCHE: Wow. You're my guitar hero. GALILEO: Yes I am, baby. And now - let's rock! <i>(he tries to play it but is very bad)</i> POP: Ooh, no, the rebirth of modern jazz.</p>	<p>POP: El hacha de los sueños... el arma más poderosa de libertad jamás conocida... ¡¡¡UNA GUITARRA ELÉCTRICA!!! ¡¡¡Agarrala si tienes cojones, Galileo Figaro!!! <b>127*</b> SCARAMOUCHE: Guau... eres mi héroe... GALILEO: Sí, nena, lo soy. Y ahora, vamos a hacer rock'n'roll... <i>(la guitarra suena como el culo)</i> POP: Guau, el renacimiento del jazz moderno... <b>128*</b> SCARAMOUCHE: Dejame a mí... POP: Cuidado Scar, se puede disparar... <i>(la</i></p>

	<p>SCARAMOUCHE: Give me that. (<i>she takes the guitar and plays it</i>) GALILEO: The hairy one is back. And this time, she's a babe. SCARAMOUCHE: So - I'll play, you sing. POP: And I'll be a groupie! Would anyone like to see my tits?</p>	<p><i>guitarra suena de lujo</i>) <b>129*</b> GALILEO: ¡¡GUAU!! ¡¡Ha vuelto el melenudo, y esta vez es una piba!! <b>130*</b> SCARAMOUCHE: Yo tocaré, tú canta. POP: ¡¡Y yo seré un fan dispuesto a todo!! Qué, ¿¿¿¿¿¿nos montamos un trío!???? <b>131*</b></p>
<p><b>Acto: 2</b> <b>Nº: 132-134</b> <b>Tipo:</b> 132* CI 133* NM 134* NM <b>Coment.:</b></p>	<p>KILLER QUEEN: I've heard your music, boy, and you - you are going to be huge! You'll make a million trillion zillion! I'm thinking merchandising, spin-offs, rip-offs, GaGas, go go! Napster, crapster! By tomorrow morning your face could be on every coke can in the universe! What you need is a manager! GALILEO: I don't think so, Queen! Shagileo Gigolo only rocks for the kids. Killer Queen: You mean, for free? GALILEO: Yes. Yes I do! Pop, get me my mike. POP: I shall be thy roadie!</p>	<p>(<i>Aparece KILLER QUEEN en los monitores</i>) KILLER QUEEN: ¡¡¡Jajajajaa!!! ¡He escuchado esa música!, y reconozco que es.. ¡¡genial!! Lo grabaremos y lo venderemos en todos los centros comerciales de Planeta Ga-Ga. ¡Haremos un TV-Program, que se llamará "Operación Globalsoft Triunfo"! <b>132*</b> GALILEO: ¡Eh! ¡Yo sólo hago música para los jóvenes! Lo que haré será activarte el espectro negativo a la máxima potencia... KILLER QUEEN: ¿¿Qué?? GALILEO: ¡Apagarte! OFF!!! ¡Y ahora, hagamos rock'n'roll! ¡¡Esto revivirá a los jóvenes!! <b>133*</b> POP: ¡¡El regreso de los Bohemios!! GALILEO: ¡Pop! ¡Tráeme el micro! POP: Er... ¿¿voy a ser ayudante de gira y fan a la vez?? ¡¡Tendré que hacer sexo conmigo mismo!! Aaah, la vida sigue igual... <b>134*</b></p>

<b>Musical: FAMA</b>		
	<b>TO</b>	<b>TT</b>
<p><b>Acto: 1</b> <b>Número de elemento humorístico: 1-7</b> <b>Tipo de elemento humorístico:</b> 1* NM 2* NM 3* NM 4* NM 5* NM 6* NM 7* NM <b>Comentarios (si es necesario):</b></p>	<p>MISS SHERMAN: Settle down. When I call your name, please answer. Diaz, Carmen? CARMEN (<i>standing</i>): That's me. Three times the talent and ten times the fun. MISS SHERMAN: Katz, Serena? SERENA (<i>almost inaudible</i>): Here. MISS SHERMAN: Speak up, dear. You are in Drama, aren't you? Metzenbaum, Schlomo? SCHLOMO: Yeah, Schlomo, here! MISS SHERMAN: It's nice to meet you, Mr. Metzenbaum. I'm a big fan of your father's. SCHLOMO: Great. At least one of us is not me! MISS SHERMAN: Piazza, Nicholas? NICK: Present.</p>	<p>SRTA. SHERMAN: Cuando diga vuestro nombre responder, por favor. Díaz Carmen. CARMEN: Esa soy yo 100% talento y 300% buen rollo. <b>1*</b> SRTA. SHERMAN: Katz Serena. SERENA: Aquí. SRTA. SHERMAN: Habla más fuerte cielo, eres de arte dramático ¿no? Metzenbaum Schlomo. SCHLOMO: Sí Schlomo aquí. SRTA. SHERMAN: Encantada de conocerle Sr. Metzenbaum soy una gran admiradora de su padre. SCHLOMO: Fantástico, me alegra que uno de los dos lo sea. <b>2*</b> SRTA. SHERMAN: Piazza Nicolás. NICOLÁS: Presente. SRTA. SHERMAN: Por cierto he recibido</p>

	<p>MISS SHERMAN: By the way, I got a call from your agent about an audition. Please tell him, I am not your personal secretary.</p> <p>NICK: Sorry.</p> <p>MISS SHERMAN: Jackson, Tyrone? (<i>louder</i>) Jackson, Tyrone?!</p> <p>TYRONE: Yo! I'm Tyrone Jackson. Am I in the right place?</p> <p>MISS SHERMAN: You're in the right place, but at the wrong time.</p> <p>TYRONE: Sorry, sweet thing.</p> <p>MISS SHERMAN: My name isn't "sweet thing". It's Miss Sherman. If you are not on time - you will not remain at PA. Do you understand me?</p> <p>TYRONE: Yes.</p> <p>MISS SHERMAN: Yes what?</p> <p>TYRONE: Yes Ma'am.</p>	<p>una llamada de su manager sobre un casting. Hágame un favor coméntale que no soy su secretaria. <b>3*</b></p> <p>NICOLÁS: Lo siento.</p> <p>SRTA. SHERMAN: Jackson Tyron. Jackson Tyron (<i>no recibe respuesta</i>). Vegas José.</p> <p>JOSÉ: ¡Ey! Joe, Joe Vegas, como las Vegas y de paso me gustaría agradecerle a mis productores, Pepe y María Vegas... <b>4*</b></p> <p>SRTA. SHERMAN: Señor Vegas guárdese el discursito de agradecimiento para la noche de los Oscars. <b>5*</b></p> <p>TYRON: ¡Ey! Tyron Jackson, ¿es aquí donde se nos recibe?</p> <p>SRTA. SHERMAN: Sí, es aquí donde se les recibe, si llegan puntuales.</p> <p>TYRON: Lo siento nena.</p> <p>SRTA. SHERMAN: No me llamo nena, mi nombre es Srita. Shermann y soy la encargada de darles la bienvenida.</p> <p>TYRON: No juegue conmigo guapa, como es posible que una mujer tan atractiva no...</p> <p>SRTA. SHERMAN: Sr Jackson, puede usted adularme tanto como quiera, pero sigue estando obligado a llegar puntual a clase. <b>6*</b></p> <p>TYRON: Mierda.</p> <p>SRTA. SHERMAN: Guárdese sus reflexiones para otro momento. <b>7*</b></p>
<p><b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 8 <b>Tipo:</b> SHC <b>Coment.:</b></p>	<p>MS. BELL: You will play scales till your fingers fall off. At the same time you will attempt to comprehend the genius of Bach, Beethoven, Mozart.</p> <p>CARMEN: Pink Floyd!!!!</p>	<p>SR. SCHEINKOPF: Todos los alumnos del primer curso deberán obtener un nivel elemental de piano, harán escalas hasta que les salgan llagas en los dedos, al mismo tiempo aprenderán la grandeza de Bach, Beethoven, Mozart.</p> <p>CORDERO: Y Pink Floyd.</p>
<p><b>Acto:</b> 1 <b>Nº:</b> 9* SHC 10* NM <b>Tipo:</b> <b>Coment.:</b></p>	<p>NICK: (<i>without paying attention to Tyrone</i>). I cannot find a copy of Stanislavsky's book. And yet I put it in my bag this morning!</p> <p>TYRONE: The book of Sta... what? Wake up Nick! I'm talking about a girl and you are thinking about a book? Hey, forget about the book. (<i>Carmen crosses, as Tyrone stops her.</i>) Yo, my little jalapeña pepper! My name's Tyrone, how 'bout we go dancing Saturday night?</p> <p>CARMEN: How 'bout we don't.</p> <p>TYRONE: But you and me, we got a lot in common. You're gorgeous, I'm gorgeous. You're sexy...</p> <p>CARMEN: And you aren't!</p> <p>TYRONE: You're right, I'm sorry, I'm</p>	<p>NICOLÁS: No encuentro <i>Un actor se prepara</i>.</p> <p>JOSÉ: Olvídate de los libros, los libros se encuentran en cualquier parte, pero una chica así no se ve todos los días, mira, ahí está. Olé soy flamenco y salsa picante, por eso tenemos mucho en común, tú eres hispana y yo soy hispano, tú eres maravillosa y yo maravilloso, tú eres fuego...</p> <p>CARMEN: Y tú no. <b>9*</b></p> <p>JOSÉ: ¿Qué signo eres?</p> <p>CARMEN: Un signo de agua, cómo una ducha fría, así que ya sabes aléjate. <b>10*</b></p>

	going too fast. Give me another chance. Let's know each other better! What is your zodiac? CARMEN: For you it's virgin!	
<b>Acto: 1</b> <b>Nº: 11</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b>	---	SCHLOMO: Nada nada déjame ayudarte, ¿te llamas Grace verdad? CORDERO: Mis amigos me llaman Cordero ( <i>se ríe él</i> ). No le veo la gracia. SCHLOMO: Yo tampoco de hecho a mi me gusta mucho el cordero.
<b>Acto: 1</b> <b>Nº: 12-14</b> <b>Tipo:</b> 12* SHC 13* SHC 14* NM <b>Coment.:</b>	MS BELL: Introductory Ballet meets first period every morning. ( <i>Handing out the papers.</i> ) Students are expected to arrive dressed and ready to dance. TYRONE: What's this? A shopping list? MS. BELL: Participation in the dance program requires specific attire, including tights, leotards, leg warmers, and specialized footwear. CARMEN ( <i>reading from the list</i> ): Character shoes, jazz shoes, pointe shoes? Who do you think I am? Imelda Marcos? MS. BELL ( <i>heading toward the exit</i> ): Luckily, we have received a generous grant from the National Endowment to help cover the cost. TYRONE: Yo, Ms. Bell. I can't be wearin' no leotards. MS BELL: And why is that? TYRONE: Cause I got a generous natural endowment of my own. ( <i>Ms. Bell rolls her eyes and exits, followed by the dance students</i> )	( <i>Tyron llegando a clase</i> ) SRITA. BELL: Sr Tyron, es una clase de danza, no del método Charles Atlas. <b>12*</b> TYRON: Señora, no otra vez. IRIS: ¿De que hablan? MABEL: Él no quiere usar mallas. SRITA. BELL: Tyron, si no traes las mallas, no bailas. ¡Ahora vete! IRIS: Me gusta. CARMEN: Tiene dueña, Ricitos de Oro. <b>13*</b> IRIS: Ya veremos. SRITA. BELL: Muy bien empecemos, uno, dos, tres, háganlo juntos, muy bien, bien ...( <i>música clásica</i> ), ¿qué te pasa Mabel? pareces de mantequilla. <b>14*</b>
<b>Acto: 1</b> <b>Nº: 15</b> <b>Tipo: SHC</b> <b>Coment.:</b>	MS. BELL: Classical lines, people. Imagine you're dancing for Balanchine. Gently ladies, gently. You're ballerinas, not truck drivers. ( <i>As Ms. Bell ad-libs criticism to class, Tyrone and Carmen go into dirty dancing.</i> ) Carmen, Tyrone. This is adagio, not disco.	SRITA. BELL: La mayoría de la gente come tres veces al día y muchos ni eso. Por favor traten de concentrarse, otra vez, ¿Listos? ( <i>música clásica</i> ) más clásica por favor, vean lo que hace Iris, delicadeza señores, delicadeza, vean a Iris, están bailando para la corte no recogiendo patatas, es con elegancia.
<b>Acto: 1</b> <b>Nº: 16, 17</b> <b>Tipo:</b> 16* NM 17* NM <b>Coment.:</b>	( <i>Schlomo and Carmen play rock and roll. After a moment Ms. Bell walks over</i> ) MS. BELL: What is this? SCHLOMO: Practice. MS. BELL: Practice for what? To play in the subways? May I remind you that the purpose of Freshman Ensemble is to learn to listen to one another. CARMEN: Come on. We're not hurting anything.	SR. SCHKEINKOPF: ¿Pero que es todo ese ruido? SCHLOMO: Estamos practicando. SR. SCHKEINKOPF: ¿Para tocar en el metro y en su familia crean que tienen un gran músico? Lo que sea, eso es ruido joven... ¿Usted quiere ser músico o piloto de avión? <b>16*</b> CORDERO: Si no le hacemos daño a nadie. SR. SCHKEINKOPF: Excepto a mis oídos,

	<p>MS. BELL: Except your eardrums. Mr. Metzenbaum, I received a phone call from your father. He wants to make sure you practice your violin at least three hours each day.</p> <p>CARMEN: Aw, isn't that cute? Daddy's worried about his pint-sized Paganini.</p> <p>MS. BELL: Mr. Metzenbaum, I know you are eager to find your own voice, but don't forget musical genius runs in your family.</p> <p>CARMEN: And musical chairs runs in mine.</p> <p><i>(Carmen plays aloud)</i></p> <p>MS. BELL: Now, I believe you had a Mozart assignment.</p>	<p>a mis oídos, es más ustedes tenían a Mozart como asignatura. Srita. Cordero, hagan lo que deben hacer. 17*</p>
<p><b>Acto: 1</b>  <b>Nº: 18</b>  <b>Tipo: NM</b>  <b>Coment.:</b></p>	<p>---</p>	<p>SCHLOMO: Hoy Mozart no haría esto.</p> <p>SR. SCHKEINKOPF: ¿El qué?</p> <p>SCHLOMO: Este asunto del arco, conectaría su teclado...y de sus dedos haría salir cuartetos de cuerda.</p> <p>SR. SCHKEINKOPF: ¿Y quién tocaría estas sinfonías de ciencia ficción?</p> <p>CORDERO: Él mismo, él sólo, doblaría y mezclaría. No haría el mismo ruido.</p> <p>SR. SCHKEINKOPF: ¿Ruido?</p> <p>SCHLOMO: Sonaría eléctrico. Usaría cuerdas espaciales y fagotes computarizados.</p> <p>SR. SCHKEINKOPF: Un hombre no es una orquesta.</p> <p>SCHLOMO: ¿Quién la necesita?, se puede hacer todo con un teclado y un amplificador.</p> <p>SR. SCHKEINKOPF: ¿Tocaría todo ud. solo?</p> <p>SCHLOMO: No hace falta nadie más</p> <p>SR. SCHKEINKOPF: Eso no es música Schlomo. Ahora toque.</p>
<p><b>Acto: 1</b>  <b>Nº: 19</b>  <b>Tipo: L y NM</b>  <b>Coment.:</b></p>	<p><i>(Iris and Tyrone are rehearsing "Romeo and Juliet". Iris hits Tyrone during a pirouette. Tyrone's inadequate partnering makes Iris explode).</i></p> <p>IRIS: For God's sake! Why can't you get it together! These steps are so basic, it's ridiculous.</p> <p>TYRONE: I'm tryin'. Can't you see, I'm tryin'.</p> <p>IRIS: You don't support me in the promenade. You drop me out of the arabesque sauté...</p> <p>TYRONE: I don't know what you're talkin' about! I don't speak no French!</p> <p>IRIS: These are technical terms. Every</p>	<p>IRIS: Ni siquiera eres capaz de hacer bien un pa de buré.</p> <p>TYRON: Ese no es el problema, lo que pasa es que no entiendo el francés.</p> <p>IRIS: Eres sordo o qué, son solo palabras técnicas, todos los bailarines las conocen.</p>

	dancer knows them.	
<b>Acto: 1</b> <b>Nº: 20</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b> Iris le está ayudando a Tyron con unos pasos de baile.	TYRONE: <i>(with a sexy smile)</i> Well... maybe I can help you with that. IRIS: Maybe we can help each other. <i>(They kiss)</i>	IRIS: Tyron mírate al espejo, sé tú mismo, pero permíteme acompañarte en esto. TYRON: Por esta vez creo que la tarea es agradable, enséñame lo que quieras.
<b>Acto: 1</b> <b>Nº: 21</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b>	---	SERENA: ¿Tu padre es realmente Franco Piazza el actor? NICOLÁS: Sí, ¿lo has visto? SERENA: Me lo dijeron, no sabía que vivía en Nueva York. NICOLÁS: Oficialmente sí, pero.. siempre está viajando. Le pagan por estar en hoteles... pero se queda con amigos. Envía dinero para mi y Golden. SERENA: ¿Tu padraastro? NICOLÁS: Mi analista. SERENA: ¿Qué tienes? NICOLÁS: Es bastante técnico. Tengo problemas. SERENA: ¿Qué tipo de problemas? NICOLÁS: Con las mujeres.
<b>Acto: 1</b> <b>Nº: 22</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b>	---	CARMEN: Me ocuparé de todo, como un administrador corriente y dividiremos el resto descontando lo del vestuario. SCHLOMO: ¿Qué vestuario? CARMEN: Nada lujoso, para mi algo escotado, hay que brindar algo visual, el sonido puede ser malo, pero unos buenos pechos ayudan. SCHLOMO: Mejor me quedo tocando en mi sótano. CARMEN: ¿No quieres triunfar? SCHLOMO: No tenemos los pechos adecuados.
<b>Acto: 1</b> <b>Nº: 23</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b>	SERENA: I have never acted in such plays! Leave me! You're nothing but a Kiev petty bourgeois! <i>(Breaking character.)</i> Nick, I don't like this scene. NICK: But The Seagull is a classic play... SERENA: Classic - schmassic! NICK: ...and Madame Arkadina is a great role. SERENA: I don't want to play your mother! NICK: All right. How about Shakespeare? A comedy? Two Gentlemen of Verona! SERENA: Which one would I play? NICK: Would you stop being difficult!	SERENA: Está bien si te vas a marchar, déjame, déjame. ¡Ash! No me gusta este papel, no me gusta hacer de tu madre. NICOLÁS: No lo veas nada más como un papel, es todo un clásico. SERENA: Lo siento Nick pero me gustaría hacer algo diferente, algo romántico, pero no demasiado romántico, algo apasionado, pero no tan apasionado, hacer una gran escena de amor, un tranvía llamado deseo, casualmente traigo una copia aquí, vamos a probar, es una gran escena de amor.

	<p>SERENA: I'm not being difficult. We just spent a whole year investigating our own emotions, and you keep picking scenes I can't relate to. Why can't we try something different?</p> <p>NICK: Like what?</p> <p>SERENA: Like... Abelard and Eloise, or... Troilus and Cressida. Or how about Cat on a Hot Tin Roof? I would just die to play Maggie the Cat. I have a copy right here in my bag.</p>	
<p><b>Acto: 1</b> <b>Nº: 24</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b></p>	<p><i>(She begins rummaging in her bag and a photo of Nick falls out)</i></p> <p>NICK <i>(picking up the picture)</i>: What's this?</p> <p>SERENA: Uh... you gave it to me?</p> <p>NICK: Last semester. You carry my headshot around?</p> <p>SERENA: Yes. <i>(Nick reacts.)</i> No. I, um, meant to leave it at home... <i>(Angrily, Nick tears up the picture and throws it on the floor.)</i> What are you doing?! Nick, wait! Don't!</p> <p>NICK: For crying out loud! How're we gonna get any work done if you keep acting like an adolescent?</p> <p>SERENA: What's wrong with acting like adolescents, when that's exactly what we are?</p>	<p>SERENA: Lo siento Nick te juro que la iba a dejar en casa pero... como nunca te vemos con chicas, admítelo, siempre estás con chicos, y tú me dijiste que tenías un problema con las mujeres, no hay nada malo con ser gay.</p> <p>NICOLÁS: <i>(riendo)</i> Eres tan boba.</p> <p>SERENA: Tú me lo dijiste, tienes problemas con las mujeres, todo el mundo se enamora de su analista.</p> <p>NICOLÁS: Será mejor que te tomes un día de descanso, no mejor un año, no entiendes nada.</p> <p>SERENA: No, Nick, espera, no es lo que tú crees.</p>
<p><b>Acto: 1</b> <b>Nº: 25</b> <b>Tipo: NM</b> <b>Coment.:</b></p>	<p>---</p>	<p>NICOLÁS: Buenas noticias, Carmen va a formar parte de la banda.</p> <p>CORDERO: ¿Qué? Pero ella no sabe tocar nada.</p> <p>SCHLOMO: Le daremos un tambor, un pandero, algo fácil... además, necesitamos una cantante solista, ¿no?</p>
<p><b>Acto: 1</b> <b>Nº: 26, 27</b> <b>Tipo:</b> 26* NM 27* SHC <b>Coment.:</b></p>	<p>CARMEN: Hey, what's to worry? I'm young. I'm healthy. I'm gonna live forever. <i>(Carmen sees Miss Sherman enter. She crosses to her.)</i> Yo, Miss Sherman. I need to be excused from class on Friday. See, they're doing a revival of West Side Story. And I am like perfect for the role of Anita.</p> <p>MISS SHERMAN: I'm sorry, Carmen. The last thing you need right now is another character to hide behind.</p> <p>CARMEN: What's that supposed to mean?</p> <p>MISS SHERMAN: It means no! No audition. You are in school to learn.</p>	<p>CARMEN: Por favor Srita. Sherman, es un papel para Holywood.</p> <p>SRTA. SHERMAN: Ni que fuera para ganar un oscar. <b>26*</b> El reglamento dice que no pueden hacer audiciones hasta haberse graduado.</p> <p>CARMEN: Por favor favor Srita. Sherman, solo por esta vez, soy buena estudiante, haré lo que me pida, cualquier sacrificio, iré a misa...por favor Srita. Sherman. <b>27*</b></p> <p>SRTA. SHERMAN: No, he dicho que no y va a llegar tarde a su clase.</p>

	<p>CARMEN: Why won't you help me?  MISS SHERMAN: Carmen, I'm trying to. The first rule of acting is "know thyself". And you have no idea who you are. If you don't learn to deal honestly with your own emotions, you'll just be another pretty face that nobody cares about.  <i>(She exits)</i></p>	
<p><b>Acto: 1</b>  <b>Nº: 28</b>  <b>Tipo: SHC</b>  <b>Coment.:</b></p>	<p>MISS SHERMAN: Fine. I wish him luck. But this is also an academic institution, with academic standards. Oh, I know... we're the "FAME" high school now, ever since that movie came out. They come here expecting to become stars! And you people think you run the show here. Teach them to perform and who cares if they read or write anyway? As long as they can sign their name on a contract.  MS BELL: And who are you, "Defender of the true faith?"  MISS SHERMAN: Exactly!</p>	<p>SRITA. SHERMAN: Muy bien le deseo mucha suerte, pero esta también es una institución académica con normas académicas, sí sí ya lo sé somos la escuela de fama, desde que se hizo esa maldita película, y aquel maldito musical, llegan aquí pensando que saldrán convertidos en estrellas, ustedes solo les enseñan a subirse a un escenario y no les importa si no saben leer o escribir mientras puedan firmar sus contratos  SRITA. BELL: ¿Y tú quién eres? ¿La defensora de la fe verdadera?  SRITA. SHERMAN: Exactamente.</p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 29-31</b>  <b>Tipo:</b>  29* SHC  30* SHC  31* NM  <b>Coment.:</b></p>	<p>SERENA: Wait a minute. If Nick's playing Mercutio, who's playing Romeo?  TYRONE <i>(from offstage.)</i>. Noooooooooo! <i>(He enters and crosses the stage.)</i> What is this? I'll kill her! I swear, I'll kill her! She knows I hate Shakespeare. Why did she do it? Why? <i>(He exits ad-libing in Spanish)</i>  SERENA: He's my Romeo? Oy vey!  IRIS: Hey, better a crazy Romeo, than a fruity - toots, no matter how cute he is.</p>	<p>SERENA: ¿Entonces, quién va a ser mi Romeo?  JOSÉ: Yo, yo, yo lo mato, ¿saben como odio a Shakespeare, lo saben?  SERENA: ¿Una Julieta venida de Brooklyn y un Romeo hispano medio loco? Eso no es Shakespeare. <b>29*</b>  MABEL: Oh, oh, por Dios, como me duele todo, como me gustaría relajarme al menos 20 minutos, pero no puedo, este cuerpo retiene más agua que el Titanic. <b>30*</b>  IRIS: Extracto de vainilla, azúcar, 180 calorías una barra de vainilla.  MABEL: Dulce de vainilla, ¿me das?  IRIS: Tú no puedes comer esto, eres una bailarina.  MABEL: ¿Entonces por qué comes tú?  IRIS: Yo no como, yo miro y de vez en cuando huelo. Toma, huelelo una vez, sólo una.  MABEL: ¡Ah!, ¡ah! ¡Quiero morir Señor!, ¿tú sabes los sacrificios que hago un día sí y otro también?, por mis músculos, nada de dulces, nada de comida y de todas maneras me han echado del baile, ¡llévame contigo Jesús!. <b>31*</b></p>

<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 32</b>  <b>Tipo: SHC</b>  <b>Coment.:</b></p>	<p>---</p>	<p>SRTA. SHERMAN: Srita. Kelly, con el respeto que usted y Mabel me merecen, esto no es Disneylandia, los alumnos tienen que aprender a encontrar sus dones y desarrollar su vocación. A Mabel la han echado de danza, no de la academia y hay muchas cosas que hacer aún antes de graduarse.</p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 33, 34</b>  <b>Tipo:</b>  33* NM  34* SHC  <b>Coment.:</b>  34* Cita de la película Lo que el viento se llevó.</p>		<p>MABEL: Eso es, tengo la solución, no bailaré, seré una gran actriz y solo voy a interpretar papeles de gorda, <b>33*</b> pongo a Dios por testigo que nunca más volveré a pasar hambre. <b>34*</b></p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 35-40</b>  <b>Tipo:</b>  35* NM  36* V  37* L  38* NM  39* NM  40* L  <b>Coment.:</b></p>	<p>SERENA: Gay?! The love of my life is gay?!  NICK (<i>rushing down the stairs</i>): Serena, please. Stay calm.  SERENA: I thought we were friends.  NICK: We are.  SERENA: Then why didn't you tell me?  NICK: Tell you what? What exactly was I supposed to say?  SERENA: Look, there's nothing wrong with being gay. It's just... well... it must get lonely in that closet all by yourself.  NICK: Serena, read my lips. I'm not gay. He crosses to exit.  SERENA: Well, if you're not gay, then what have you been into all this time?  NICK: Nothing. Into nothing. I didn't know sex was a required activity.  SERENA: You make it sound like detention. It's supposed to be fun.  NICK: Look, Serena, I know this may be hard for you to understand but some people think there's more to life than having sex.  SERENA: Just my luck. I fall for a guy with no sex drive. Nick Piazza, you piss me off.  NICK: Serena...  SERENA: Leave me alone. Go on. Go</p>	<p>NICOLÁS: ¿Qué te pasa Carmen, por qué estás tan nerviosa?  CARMEN: ¿Nerviosa yo?, ¿pero qué dices?, ¿qué haces? ¿que qué haces? <b>35*</b>  NICOLÁS: Tai chi, es relajante, me calma, es como volar. ¿Tú qué método utilizas para relajarte?  CARMEN: Ahora te enseño, cierra los ojos... es como volar, volar (<i>lo besa mientras entra Serena</i>), <b>36*</b> es el que utilizo yo, nunca falla, bueno tanto sabes de tichi y eso. <b>37*</b>  NICOLÁS: Eh, eh, no es lo que parece, es que...  SERENA: Eres un vicioso, eres un perverso, se supone que eres homosexual, ¿desde cuando te gustan las mujeres? ¿por qué no te vas con el psiquiatra?, tienes que admitir que eres gay.  NICOLÁS: ¿Otra vez con lo mismo? Nunca he dicho eso. <b>38*</b>  SERENA: Ah, ¿no? ¿entonces que haces por las noches?  NICOLÁS: Nada, no hago nada, eso no quiere decir que sea gay, simplemente no estoy preparado para una relación...  SERENA: ¿Preparado? ¡Lo que me faltaba! ¡Para cuando tú estés preparado yo seré abuela!, <b>49*</b> aunque por lo visto para lo que no estás preparado es para mi, así que por mi olvídale, puedes seguir practicando fen shu el resto de tu vida. <b>40*</b>  NICOLÁS: Tai chi, Tai chi.  SERENA: Pues Tai chi o lo que sea no quiero volver a verte más (<i>sale Nick</i>) ¡ay! Me voy a volver loca, me voy a volver</p>

	<p>practice your death scene. Maybe you'll fall on your own sword. Go!</p> <p>NICK: All right.</p> <p>SERENA: Go!</p> <p>NICK: All right.</p> <p><i>(He exits)</i></p> <p>SERENA: Oh, I feel like such a fool! How could I be so naïve? I could die - I could just... Wait. That's it. Remember this emotion. That's it! That's what Sherman taught us. Remember this emotion.</p>	<p>loca...recuerda esa emoción, utiliza esa emoción.</p>
<p><b>Acto:</b> 2  <b>Nº:</b> 41-43  <b>Tipo:</b>  41* NM  42* SHC  43* PA  <b>Coment.:</b></p>	<p>MISS SHERMAN: All right, class, let's come to order. <i>(The students take their seats except Tyrone, who continues yakking.)</i> Well, Tyrone, since you're already up, let's hear your summary of "Death of a Salesman".</p> <p>TYRONE <i>(taking chewing gum out of his mouth and sticking it behind his ear)</i>. So, Willy Loman, he's a traveling salesman and he's havin' a nervous breakdown. I guess what he's sellin' ain't sellin'! See, he had these big dreams for his two sons, Biff and Happy. But, trust me, nobody's happy in this play. Oh, yeah, like the title says, he croaks at the end. It was real sad. No really. It almost drained my eyeballs.</p> <p>MISS SHERMAN: You've obviously read the play, Tyrone, but your use of the English language is atrocious . Write it out five hundred words, by tomorrow.</p> <p><i>(She looks around the class. She looks back at Tyrone only to find that he has started reading a comic book.)</i> Tyrone! What was Mr. Miller's point?</p> <p>TYRONE <i>(still paging through the comic book.)</i>: You know Miss Sherman, I didn't really relate to that play. See, it's all about failure, and I'm all about success.</p> <p>MISS SHERMAN <i>(taking the comic book away.)</i>: Superman belongs on Krypton, not in school!</p> <p>TYRONE: Hey, don't be dissin' the "The Man of Steel." He's a role model I can relate to.</p> <p>MISS SHERMAN: Oh, really? In that case, why don't you read it to us? Out loud.</p> <p>TYRONE: I can't. I left my reading glasses at home.</p> <p>MISS SHERMAN: Give it up, Tyrone. Your vision is 20 - 20 and you know it.</p> <p><i>(After a long pause, she holds out the</i></p>	<p>SHERMAN: ¡Grace, Cordero! Continue con su trabajo la muerte del Raha.</p> <p>CORDERO: Bien, pues resulta que Willy Miller es un viajero que está un poco nervioso porque tiene unos hijos un poco vagos y su mujer es un poco tonta, ah, y lo echan de su trabajo y empieza a soñar cosas raras y después se muere, y lo entierran y todo eso <i>(llora)</i> y me dolió muchísimo</p> <p>SHERMAN: Ya no esta mal, tal vez un poco superficial, Tyron ¿cuál es el mensaje del Sr Miller?</p> <p>TYRON: ¿Quién es el señor Miller? <b>41*</b> <i>(le coge el comic que está leyendo Tyron)</i></p> <p>SHERMAN: Superman pertenece al montón, no ha esta escuela. <b>42*</b></p> <p>TYRON: ¿Este es un libro de ficción no?</p> <p>SHERMAN: Y va a ensayar con él.</p> <p>TYRON: Si usted me deja terminarlo.</p> <p>SRTA. SHERMAN: Muy bien, léalo en voz alta, levántese, vamos, ¡lo estoy esperando!</p> <p>TYRON; Crip, crip, criptón, no existe, todos creen que es un re-re-re... <b>43*</b></p> <p>SHERMAN: Recuerdo.</p> <p>TYRON: Por su culpa todos van a creer que soy un tonto y no soy ningún tonto.</p>

	<p><i>comic book.</i>) We're waiting!  TYRONE: You're tryin' to make me look stupid. But I ain't stupid!</p>	
<p><b>Acto:</b> 2  <b>Nº:</b> 44-46  <b>Tipo:</b>  44* NM  45* SHC  46* NM y L  <b>Coment.:</b></p>	<p><i>(Serena and Tyrone get into position for "Romeo and Juliet" rehearsal)</i>  SERENA: "Good pilgrim, you do wrong your hands too much, Which mannerly devotion shows in this; for saints have hands that pilgrim's hands do touch, and palm to palm is holy palmer's kiss."  TYRONE: Yo! Julie baby! Have not saints lips, and holy palmers, too!?  SERENA: Wait a minute! What's with the ad-libs?  TYRONE: I'm drawin' from my own experience, okay?  SERENA: But Romeo wasn't born in the Bronx.  TYRONE: Damn right! <i>(To Sherman.)</i> So what the hell am I doin' here?  MISS SHERMAN: I cast you in this role so you could stretch yourself.  TYRONE: But I ain't looking to be no Laurence Olivier. Serena, level with me. Do you buy me as Romeo?  SERENA: I buy you, I buy you! Just please, please stop being such an asshole!  MISS SHERMAN: Okay, folks, let's try to keep this moving. We open in less than two weeks.  TYRONE: Okay! <i>(Resuming his pose.)</i> "Have not saints...?"  Forgetting line.  SERENA: "Lips", damn it. "Lips!"  TYRONE <i>(mimicking)</i>: "Lips", damn it. "Lips!" "And holy palmers, too!"  SERENA: "Ay pilgrim, lips that they must use in prayer."  TYRONE: "O, then dear saint, let lips do what hands do." Miss Sherman, I ain't gonna cut it. You gotta replace me.</p>	<p>SERENA: Buen peregrino no se equivocan las manos que vienen con devoción, que cosa tienen los ángeles las mismas manos que vos.  JOSÉ: Oye chula, nena, es que...  SERENA: Un minuto, las improvisaciones tienen un límite, cuántas veces he de decírtelo. <b>44*</b>  JOSÉ: Estoy tratando de hablar con mis propias emociones.  SERENA: Pero eres Romeo y no estás en el Bronx. <b>45*</b>  JOSÉ: Tienes razón, yo soy José Vega, ¿qué estoy haciendo aquí?, esto es un circo.  SERENA: Bueno, bueno, sigamos por favor.  JOSÉ: Los santos no tienen, no tienen...  CORDERO: Labios, animal.  JOSÉ: Labios animal, animal, <b>46*</b> deja pues que mis manos, que mis labios, oye, esto es un lío. ¿Por qué no lo dejamos para el sustituto?</p>
<p><b>Acto:</b> 2  <b>Nº:</b> 47  <b>Tipo:</b> SHC</p>	<p>NICK: I want to help.  SERENA: Who needs help?  TYRONE: We do! We do! Sir Laurence, knock yourself out.</p>	<p>NICOLÁS: Yo nada más quería ayudar.  SERENA: ¿Y quién necesita de tu ayuda?  JOSÉ: Yo, enséñame, enséñame como lo haría, Leonardo di Caprio, enséñame, enséñame.  NICOLÁS: Está bien, está bien, está bien, vamos desde ay peregrino...  SERENA: ay peregrino los labios son para besarte.</p>

<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 48, 49</b>  <b>Tipo:</b>  48* NM  49* NM  <b>Coment.:</b></p>	<p>SERENA. The finish line! Tonight I feel the electricity! This wonderful current flowing through every nerve, every cell, every pore in my body. I feel like shooting into space - a supernova!! I'd explode into a million pieces and float back down to earth. Then I'd touch every living thing on this gorgeous planet.  NICK: Are you crazy?  SERENA: Just think, it's the end of an era. We are the...  BOTH: ...Class of '84!  SERENA: The last class to graduate from this dumb, drafty, wonderful old building. I wonder what's gonna happen to it. I wonder what's gonna happen to us...  NICK: Serena - I want to try a new scene.  SERENA: New scene? Are you crazy?</p>	<p>SERENA: Esta noche...esta noche... siento la electricidad. Una corriente de energía que recorre cada nervio, cada célula, cada rincón de mi cuerpo. ¡¡¡Me siento como si estuviera a punto de proyectarme hacia el espacio como una supernova!!!  NICOLÁS: Oye, ¿tu que te has fumao? <b>48*</b>  SERENA: Piensalo, es el fin de una era. Somos la... la...  LOS DOS: la última promoción.  SERENA: La última promoción que se graduará en este viejo y estropeado pero maravilloso edificio. ¿Qué será de él? ¿Qué será de nosotros?  NICOLÁS: Serena, quiero probar una escena nueva.  SERENA: ¿Ahora una escena nueva? Pero... ¿tu que te has fumao? <b>49*</b></p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 50</b>  <b>Tipo:</b> NM  <b>Coment.:</b></p>	<p>NICK: You'll probably go off to Brooklyn College and meet some guy and forget all about me.  SERENA: And you'll probably go off to New Haven and meet some guy and forget all about me!  NICK: Very funny.</p>	<p>NICOLÁS: Pero seguramente cuando llegues al Brooklyn College conocerás a un chico y te olvidarás de mi.  SERENA: Y tu seguramente cuando llegues a New Haven conocerás a un chico y te olvidarás de mi.  NICOLÁS: Muy graciosa.</p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 51</b>  <b>Tipo:</b> NM  <b>Coment.:</b></p>	<p>---</p>	<p>SRTA. SHERMAN: ¿Qué está pasando aquí?, estamos en ensayo general, ¡Serena!, ¿por qué está comiendo Srita. Mabel?, las actrices también tienen que cuidar su figura.  MABEL: No, yo no Srita. Yo solo voy a interpretar papeles de madre, suegra o de maestra de escuela.</p>
<p><b>Acto: 2</b>  <b>Nº: 52</b>  <b>Tipo:</b> NM y L  <b>Coment.:</b></p>	<p>---</p>	<p>SR. SKENKOPF: Sr. Schlomo usted tiene talento, han pasado casi cuatro años y sigo oyendo sus extrañas notas, estoy preocupado, no se si me estoy haciendo viejo y mis oídos ya no escuchan bien o usted ha mejorado, porque ya no molesta a mis oídos, me he preguntado muchas veces si debo alentarle a continuar y le diré algo, como decía mi tataratatarabuelo Vladimir Skenkopf, ¿por qué no? Siga chico, siga. <i>(se aleja dirigiendo al aire)</i></p>

## BIBLIOGRAFÍA

- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Bassnett, S. y Lefevere, A. (1990). *Translation, History and Culture*. London: Printer Publishers.
- Bovinelli, B. y Gallini, S. (1994). La traducción de los referentes culturales en el doblaje cinematográfico. En R. Baccolini, et al. (Eds.), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali* (p. 89-98). Bologna: CLUEB.
- Carbonell i Cortés, O. (1997). *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Universidad de Castilla la Mancha.
- Centro de Documentación Teatral. Base de datos: estrenos de Teatro. Recuperado de <http://teatro.es/estrenos-teatro> [25/10/2017].
- Chaume, F. (2001a). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. En R. Agost y F. Chaume (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (p. 77-88). Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Chaume, F. (2001b). Un modelo de análisis de los textos audiovisuales desde el punto de vista de la traducción. En E. Pajares, et al. (Eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción 3* (p. 389-397). Vitoria: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Chaume, F. y García de Toro, C. (2010). *Teories actuals de la traductologia*. Alzira: Bromera.
- Chiaro, D. (1992). *The Language of Jokes: Analyzing Verbal Play*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Claramunt, A. (26 de junio de 2014). 'Sister Act' aterriza en Barcelona. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cataluna/2014/06/25/53ab0d67e2704efa798b458e.html/> [20/10/2017].
- Ezpeleta, P. (2007). *Teatro y traducción: Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- Ezpeleta, P. (2009). Introducción: De la traducción teatral. *TRANS. Revista de traductología*. 13, Málaga: S. P. Universidad de Málaga, p. 12-17.
- Fuentes, A. (2000). *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck*

- Soup, de los Hermanos Marx* (tesis doctoral). Facultad de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Granada.
- House, J. (2015). *Translation Quality Assessment*. London/New York: Routledge.
- Hurtado Albir, A. (1999). *Enseñar a traducir: teoría y fichas prácticas*. Madrid: Edelsa.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Hübsch, J. (2006). *Musical theatre in translation: a semiotic analysis of Jacques Brel's "L'homme de la Mancha"* (tesis doctoral). University of Ottawa.
- Kenrick, J. (1996-2005). *Musicals 101.com: The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film*. Recuperado de <http://www.musicals101.com> [02/10/2017].
- Lambert, J. (1995). Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. 8(1), p. 105-52.
- Marco Borillo, J. (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): Retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns. Revista de traducció*. 11, p. 129-149.
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* (tesis doctoral). Universitat Jaume I.
- Martí Ferriol, J. L. (2007). An empirical and descriptive study of the translation method for dubbing and subtitling. *Linguistica Antverpiensia*, 6, p. 171-184. Recuperado de <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/186> [25/10/2017].
- Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson* (tesis doctoral). Universitat Jaume I.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2008). Anglo-American Musicals in Spanish Theatres. *The Translator*. 14(2), p. 319-342.
- McKelvey, M. (2001). *Translating the Musical Les Misérables: A Polysystemic Approach* (tesis doctoral). Montréal: Concordia University. Recuperado de <https://spectrum.library.concordia.ca/1340/> [02/10/2017].
- Merino Álvarez, R. (1994). *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España (1950-1990)*. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, (Lejona): Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones.

- Merino Álvarez, R. (2001). Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos. En R. Agost y F. Chaume (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (p. 131-238). Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Merino Álvarez, R. (2015). Musicales traducidos y censurados en los escenarios españoles (1955-1985). *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XX*, p. 219-235.
- Molina, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Singapur: Prentice Hall.
- Newmark, P. (1998). *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall.
- Nida, E. (2001). *Language and Culture-Contexts in Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome.
- Pérez López de Heredia, M. (2005). Inventario de las traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963). En R. Merino, J. M. Santamaría y E. Pajares (Eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, 4 (p. 97-112). Bilbao: Universidad del País Vasco. Recuperado de <https://addi.ehu.es/handle/10810/10537> [12/07/2017].
- Póstigo Gómez, A. (2015). The Copla Musical: Exploring Intercultural Exchanges between English and Spanish Musical Theatre. *Acotaciones*, 34, p. 56-81. Recuperado de <http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT/article/view/3> [30/09/2017].
- Reiss, K. y Vermeer, H. J. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal.
- Ribas, A. (1995). Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos. En F. Lafarga y R. Dengler (Eds.), *Teatro y traducción* (p.25-35). Barcelona: Pompeu Fabra.
- Rodríguez Rodríguez, B. M. (2009). Humor y juegos de palabras en las traducciones de El Lazarillo de Tormes a la lengua inglesa. *TRANS. Revista de traductología*. 13, Málaga: S. P. Universidad de Málaga, p. 217-224..
- Samovar, L. A. y Porter, R. E. (1997). *Intercultural Communication*. Nueva York/Wadsworth: Peter Lang.

- Santamaria, L. (2001). Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación. En L. Lorenzo, et al. (Eds.), *Traducción subordinada (II): El subtitulado*, (p. 237-248). Vigo: Publicacións da Universidade de Vigo.
- Santoyo, J. C. (1994). Traducción de cultura, traducción de civilización. En A. Hurtado (Ed.), *Estudis sobre la traducció* (p. 141-52). Castellón: Universidad Jaume I.
- Santoyo, J. C. (1995). Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español. En F. Lafarga y R. Dengler (Eds.), *Teatro y traducción* (p. 13-23). Barcelona: Pompeu Fabra.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica (29 de septiembre de 2013). Musical. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/musical> [28/10/2017]
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Vallejo, J. (9 de octubre de 2004). El original y la copia. Babelia. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2004/10/09/babelia/1097276779\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/10/09/babelia/1097276779_850215.html) [12/07/2017].
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge.
- Vinay, J. y Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier.
- Yang, W. (2010). Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. *Journal of Language Teaching and Research*. 1, p. 77-80.
- Zabalbeascoa, P. (1996). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. En D. Delabastita (Ed.), *The Translator: Studies in Intercultural Communication* (p. 235-257). Manchester: St. Jerome.
- Zabalbeascoa, P. (1997). Dubbing and the nonverbal dimension of translation. En F. Poyatos (Ed.), *Nonverbal Communication and Translation* (p. 327-342). Amsterdam: John Benjamins.