



ULPGC
Universidad de
Las Palmas de
Gran Canaria

Facultad de
Traducción e Interpretación



Universidad de las Palmas de Gran Canaria

Facultad de Traducción e Interpretación

Grado en Traducción e Interpretación inglés – francés

2021

La traducción del humor en el ámbito audiovisual a
través de los monólogos de comedia de
John Mulaney

Autora: Laura Rodríguez Santana

Tutora: Laura Cruz García

RESUMEN

Este trabajo de fin de grado versa sobre la traducción audiovisual de monólogos de comedia. Este género audiovisual ha ganado fama durante los últimos años gracias a medios audiovisuales como la televisión e Internet. El objetivo del trabajo es explorar la traducción audiovisual del humor en monólogos de comedia mediante la elaboración propia de una propuesta de subtitulación. Concretamente, se subtitulará el monólogo de John Mulaney titulado *John Mulaney's wife loves Timothée Chamalet* en la serie de Netflix *Seth Rogen's Hilarity for Charity*. Se pretende con ello determinar y observar los elementos que debe tener en cuenta el traductor a la hora de traducir monólogos de comedia en textos audiovisuales. El procedimiento que se empleará será, en primer lugar, elaborar la propuesta de subtitulación del monólogo y, luego, comentarla para discernir aquellas técnicas de traducción que tengan que ver con soluciones traductológicas referentes al humor y a los elementos culturales.

ABSTRACT

This final degree project is about audiovisual translation and focuses on how to translate stand-up comedy monologues. This kind of audiovisual material has gained popularity over the last years thanks to television and the Internet. The objective of this study is to explore audiovisual translation of humor in stand-up comedy by producing the subtitles of a monologue. It would be the translation of John Mulaney's performance in Netflix's series *Seth Rogen's Hilarity for Charity*. In particular, a proposal will be offered for his stand-up act *John Mulaney's wife loves Timothée Chamalet*. The intention is to analyze those elements translators must pay attention to when translating audiovisual stand-up comedy. First, I will produce the subtitled version of the monologue and then I will comment on the translation strategies used in order to translate the humorous and cultural elements.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. MARCO TEÓRICO	2
2.1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: EL SUBTITULADO	2
2.2. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR	3
2.2.1. Las teorías del humor de Eduardo Jáuregui (1998).....	3
2.2.2. Los elementos culturales en la comedia.....	5
2.2.3. EL humor universal.....	6
2.3. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DE MONÓLOGOS DE COMEDIA..	8
2.4. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	11
2.4.1. Molina (2006): técnicas de traducción.....	11
2.4.2. Venuti (1995): extranjerización y domesticación	13
3. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS	15
3.1. JOHN MULANEY.....	15
3.2. METODOLOGÍA.....	15
3.3. ANÁLISIS.....	16
3.4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS	28
4. CONCLUSIONES.....	29
5. BIBLIOGRAFÍA.....	31

ANEXO

1. INTRODUCCIÓN

Los monólogos de comedia han cobrado popularidad en nuestro país en los últimos años. En parte, gracias a programas televisivos como *El Club de la Comedia* y *Paramount Comedy*; pero también les deben su fama a plataformas digitales como Netflix o HBO, que cada vez ofrecen más monólogos en su repertorio digital. Al documentarme sobre este tema, solo he encontrado un Trabajo de Fin de Grado sobre la traducción de monólogos de humor de *El Club de la Comedia* (Soriano 2016); por lo que se podría decir que existen pocos estudios al respecto. Por esta razón, mi objetivo con este trabajo es encontrar una metodología para la traducción audiovisual de monólogos de comedia y destacar aquellas técnicas de traducción que ayuden a afrontar la traducción del humor. Me apoyaré en cómo hacen comedia los monologuistas españoles y en la documentación relacionada con la traducción audiovisual y del humor.

Comenzaré con una breve introducción a la traducción audiovisual, las modalidades que existen y, en concreto, me detendré en la traducción para subtitulación. Posteriormente, me centraré en la traducción del humor y en la mayor problemática a la hora de traducir este tipo de discurso, que son los elementos culturales. Luego, pasaré al núcleo del trabajo, que es la traducción audiovisual de monólogos de comedia. Por último, antes de pasar al apartado práctico, revisaré las técnicas de traducción de Molina (2006), que serán de ayuda a la hora de analizar la propuesta de traducción, así como las teorías del humor de Jáuregui (1998). De igual forma, pretendo apoyarme también en el *modus operandi* de monologuistas españoles como Goyo Jiménez, Miguel Lago, Luis Piedrahita, Leo Harlem y Dani Rovira para justificar mis soluciones de traducción. Para hacer esto analizaré la estructura de algunos de sus monólogos y buscaré las similitudes con la estructura del monólogo de Mulaney. Como introducción a la metodología, se presentará la figura del humorista John Mulaney, el autor del monólogo que utilizaré como objeto de estudio. Posteriormente, analizaré y comentaré mi propuesta de subtitulación de un monólogo de Mulaney titulado *John Mulaney's wife loves Timothée Chamalet*, un fragmento del programa de Netflix *Seth Rogen's Hilarity for Charity*. Luego, se expondrán las conclusiones del trabajo y en la bibliografía se podrán encontrar las fuentes que se han citado a lo largo de este y que han servido de documentación en la elaboración del estudio. Por último, en el anexo quedará reflejada la propuesta de subtitulación.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: EL SUBTITULADO

La traducción *per se* surge de la necesidad que tenemos los seres humanos de comunicarnos, de la problemática en la que se encuentra una persona cuando no entiende un idioma y quiere descifrar el mensaje de un emisor que habla en otra lengua. De igual manera, la traducción audiovisual nace de esta necesidad de disfrutar de un documento audiovisual que proviene de un país con una lengua y una cultura diferentes. Mayoral (1998:1) describe los productos audiovisuales como «aquellos productos de comunicación que se sirven de señales auditivas (diálogo, narración, música, efectos) y de señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) para transmitir un mensaje». Esto caracteriza a los textos audiovisuales como peculiares frente a otros, pues el traductor debe prestar atención a los elementos verbales y no verbales con el fin de que su traducción sea apropiada. Asimismo, comenta que esta modalidad se remonta al origen de estos productos audiovisuales, incluso, desde el cine mudo se empezaron a traducir elementos del tercer plano como intertítulos o carteles. Cuando las películas empezaron a proyectarse con sonido, con diálogos, la traducción audiovisual hizo su entrada tal y como la conocemos actualmente (Mayoral 1998).

Existen varias modalidades de traducción audiovisual: doblaje, subtulado, *voice-over*, narración, traducción simultánea y *half-dubbing*, entre otras. En este trabajo nos centraremos en el subtulado: «una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores» (Díaz Cintas 2001:23).

En muchos casos, la traducción audiovisual requiere destrezas y procedimientos que se emplean en la traducción literaria (Toda 2005). Sin embargo, aunque tienen elementos en común, como puede ser el tener que inferir la intención detrás de los diálogos o seguir el curso de una historia, lo cierto es que la traducción audiovisual se distingue por estar *subordinada*, concepto introducido por Titford (1982 en Valero Garcés 2000:77). Se considera traducción subordinada porque «tenemos que reconocer que la dimensión verbal no es la única que comunica contenidos e intenciones» (Zabalbeascoa 2001:253); es decir, debemos prestarle atención a la imagen. Nos compete tener en cuenta también que el espacio temporal es un aspecto prioritario para la subtitulación

(Mayoral 1998). Toda (2005) expone que cuando se trata de un libro no afecta sobremanera que se impriman 10 o 20 páginas más por razones traductológicas del inglés al español; al igual que no importaría que una obra de teatro durara 10 o 20 minutos más en escena por estas razones. No obstante, concreta que resulta inviable que el subtítulo ocupe más tiempo del estipulado en una película. Pone de ejemplo la obra de *Hamlet* en su representación teatral y argumenta que:

No importa que la versión traducida de *Hamlet* dure tres o treinta minutos más que la original al representarla; pero para doblar o subtítular una película de *Hamlet* que tuviera el mismo texto, nos tendríamos que ajustar estrictamente al tiempo que los actores tardasen en decir cada uno de sus parlamentos (Toda 2005: 122).

Por lo tanto, el subtítulo es un texto escrito en la parte inferior de la pantalla, como explica Díaz Cintas (2001), y debe ajustarse al tiempo de los diálogos de cada actor, como argumenta Toda (2005). En este trabajo no se nombrarán los elementos discursivos, ya se trate de aquellos elementos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas...) o de la pista sonora (canciones). El motivo principal es que el trabajo se centrará en monólogos de comedia y en raras ocasiones se hace uso de estos elementos. Además, el documento audiovisual que se subtitulará no incluye ninguno.

2.2. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR

2.2.1. Las teorías del humor de Eduardo Jáuregui (1998)

Para poder traducir el humor conviene saber qué es el humor en primer lugar. Sin embargo, definir el humor es muy complicado, pues, como dice Quintiliano (I a.C.), citado por Jáuregui (1998): «*Neque hoc ab ullo satis explicari puto, licet multi tentaverint*» (nadie sabe aún expresar de manera satisfactoria qué es la risa, aunque muchos lo han intentado). Jáuregui presenta cinco teorías del humor para explicar por qué nos reímos:

La agresión o la superioridad: en esta teoría, este autor señala tres casos, que son «errors, deformities, or vices of others» (Jáuregui 1998:63). Alude a Platón y a Aristóteles como los precursores de esta teoría, que observan la risa como un acto fundamentalmente agresivo. Lo ven de esta manera porque entienden que el sentimiento de superioridad

con respecto a otros provoca la risa, y es por esto por lo que los casos anteriores se nos antojan divertidos (Jáuregui 1998).

La incongruencia: Jáuregui la define como «an unusual or surprising relation between two contrary or unrelated phenomena» (1998:71). El humor es la manifestación de una incongruencia, de algo ilógico, entre la conclusión que uno espera de una situación y la que se cuenta (Attardo 1994). Es decir, podríamos definir este tipo de humor como el factor sorpresa de una narración.

Catarsis: según Jáuregui (2015), esta teoría se asocia con Sigmund Freud y Herbert Spencer, entre otros, y se enfoca en los temas tabú como el sexo, las ventosidades o la violencia (lo que incluiría también el humor negro). Explica que la risa es como una descarga de emociones que ayuda a que el cuerpo desprenda una excitación que puede ser superflua o estar reprimida a través de la mención de estos tabúes (Jáuregui 2015).

Juego: Eastman (1921) considera que la habilidad de crear humor viene innata en el ser humano. Según este autor, el humor tiene que ver con las caídas, los golpes y otros estímulos desagradables. Raskin (1979) se refiere a este tipo de humor cuando habla sobre la existencia de un humor universal:

The ability to appreciate and enjoy humor is universal and shared by all people, even if the kinds of humor they favor differ widely. This universality of humor is further reinforced by the fact that surprisingly many jokes or situations will strike surprisingly many if not all people as funny (Raskin 1979: 30).

Teoría dramaturgica: esta teoría desarrollada por el propio Jáuregui (1998) saca a la luz el sentido del ridículo y lo define como un fenómeno que padece el actor, pero que el público que lo presencia encuentra divertido (Jáuregui 2015). Es decir, este ridículo ocurre cuando le otorgamos un rol a una persona y se sale de su personaje de alguna manera. Por ejemplo, en el monólogo de Miguel Lago, *Soy muy hijo puta* (2015), este cuenta que se sienta al lado de la puerta de emergencia cada vez que viaja en avión y le asegura a la auxiliar de vuelo que ayudará a los demás pasajeros en caso de accidente. Tras explicar esto grita «¡y una mierda! Como esto se caiga yo estoy aquí para salir primero, y suerte tienes si al salir no vuelvo a cerrar la puerta». Esperamos que sea un ciudadano ejemplar y resulta ser un rufián.

2.2.2. Los elementos culturales en la comedia

«Humor translation is qualitatively different from ‘other types’ of translation and, consequently, one cannot write about humor translation in the same way one writes about other types of translation» (Vandaele 2002:150). Como sugiere Vandaele, la traducción del humor es un planeta dentro del universo de la traducción. Uno de los grandes desafíos de la traducción audiovisual puede ser la traducción del humor, que no solo aparece ligada a juegos de palabras sino también a estereotipos culturales que pueden ser poco familiares o desconocidos para el público meta (Mayoral 1998). Asimismo, Mayoral añade que el problema no acaba aquí, porque diferentes culturas tienen diferentes sentidos del humor y la solución «no es fácil ni única» (Mayoral 1999:2). Argumenta que esto se debe a que, ante el riesgo de que el humor de una obra no se entienda, en ocasiones se ha optado por la traducción incluso dentro de una misma lengua; entre el inglés norteamericano y el británico, por ejemplo.

Según este autor, la comunicación de los elementos culturales se produce a raíz de la relación entre el autor y el lector y sus consecuencias sobre el texto. Así pues, habla sobre cómo el receptor recibe el mensaje de forma individual e irreplicable. Nida y Reyburn (1981) exponen que el mensaje codificado por el emisor está impregnado de su personalidad y de su propia experiencia. Es decir, tanto el emisor como el receptor tienen un trasfondo lingüístico y cultural diferente, y probablemente dos receptores no entenderán un mensaje de la misma manera. Por lo tanto, estos autores concluyen que la comunicación absoluta no es posible, porque nunca existirán dos individuos que compartan de forma total los mismos trasfondos lingüísticos y culturales. Si tenemos esto en cuenta, entendemos que un traductor no puede ser solo un mero transmisor entre dos lenguas, también debe ser un especialista multicultural o bicultural; debe tener un amplio conocimiento del mundo para poder traducir apropiadamente (Brumme 2000).

Sin embargo, si la comunicación absoluta es imposible incluso dentro de una misma lengua, ¿cómo es posible que el público de un monologista estalle en carcajadas de forma casi simultánea? Mayoral (1994) manifiesta que la diferencia de experiencias vitales puede ser una forma de interferencia a la hora de entender el mensaje. Comenta que los mensajes que el emisor impregna de experiencias personales, como puede ser hablar de su familia o de una anécdota, se encuentran rodeados de «ambigüedad no

deliberada y se prestan en medida excesiva a la interpretación por parte del lector cuando en realidad su intención es exactamente la contraria» (Mayoral 1994:75). Sin embargo, la mayoría de los monologuistas se sirven de sus vivencias personales para conectar con el público, pues, por muy personal que sea una vivencia, siempre tendrá un cierto grado de semejanza con nuestra propia vida o tendremos alguna película o libro con los que relacionar la situación. Por ejemplo, la gente de Canarias puede entender a la perfección la situación que describe Dani Rovira, humorista y actor, en el monólogo *Las playas de Málaga* (2014) porque el ir a la playa forma parte de su realidad. Pero eso no significa que alguien de Madrid no entienda el monólogo, pues puede conocer esta realidad gracias a algún viaje a una playa de otra comunidad o a través de las películas.

En el caso de los estereotipos no cesan los problemas; por ejemplo, «la forma en que un británico se ríe de sí mismo no es igual a la forma en la que los españoles se ríen de los británicos» (Mayoral 1998:2). Por ejemplo, Leo Harlem, comediante español, en su monólogo *Blog de viajes para fardar* (2015) se ríe de que los estadounidenses no les ponen nombres a las calles: «tienen un problema de organización muy grande, las calles van por número. [...] Le pregunté al del hotel si me podía orientar y me dijo: “está entre la 12 y la 86”. No te estoy pidiendo precisión de GPS, pero entre la 12 y la 86 hay 74 calles». Por otro lado, el comediante estadounidense John Mulaney en su monólogo *Home Alone 2: Lost in New York* (2012) se ríe de *Solo en casa 2: perdido en Nueva York* (1992); pues según él es imposible perderse en Nueva York, justamente porque las calles tienen números: «Now that I live in New York I realized this is a stupid movie title. Lost in New York? The streets are numbered! How do you get lost in New York?».

2.2.3. EL humor universal

No todo el humor se centra en los elementos culturales, pues, tal como afirmaban Raskin (1979) y Jáuregui (1998), existen bromas que todos entendemos sin importar de qué cultura vengamos. Mayoral (1998) alude a una tendencia que ha acompañado al cine desde su nacimiento en el cine mudo, que es la de encontrar un lenguaje universal, de modo que un mismo producto llegue a la generalidad de los consumidores; puede ser por esta razón que la filmografía de Charles Chaplin estaba plagada de caídas y golpes. Las caídas y los golpes de Chaplin entrarían en la categoría de juego de las teorías del humor de Jáuregui (1998) y, como decíamos anteriormente, esto se relaciona con el

factor sorpresa porque una caída es algo que no vemos venir. Isabel Behncke, doctora en Primatología de la Universidad de Oxford, comenta en una entrevista para el periódico *El País* que los bonobos, una especie de primates, se ríen por razones similares a las nuestras, como pueden ser las cosquillas o las sorpresas (Behncke 2019). Este tipo de humor es el que emplean John Mulaney y el comediante español Luis Piedrahita, entre otros. En el monólogo *Dale todo, gira, gira, endereza* (2011) Piedrahita habla de cómo una persona se golpea la rodilla con un bolardo y actúa como si nada hubiera pasado mientras camina cojeando. El monologuista escenifica esta situación y el público estalla en carcajadas. Poco importa que el público sea español, pues el resultado habría sido igual con un público estadounidense si nos apoyamos en lo que argumenta Raskin (1979). No tendríamos ningún problema para transmitir este mensaje en inglés, porque da igual la cultura; acorde a lo que expone la categoría de juego de Jáuregui (1998): las caídas son graciosas para cualquier persona. Existen bromas, circunstancias, gestos, que nos hacen reír sin importar de qué cultura seamos, como decía Raskin (1979). Por ejemplo, un chiste que es universal y le hace gracia a todo el mundo en mayor o menor medida sería «iban dos y se cayó el del medio»; es un humor tonto que todos entendemos y aunque se altere nos sigue provocando la risa: «iban dos fantasmas y se cayó el del médium». Nos divierte porque, como explicaba Attardo (1994), el chiste nos presenta una situación que concluye con una incongruencia: ¿cómo se va a caer el del medio si solo hay dos? Además, como explica la teoría dramatúrgica del humor, se presupone que las personas deberíamos tener la capacidad de caminar adecuadamente (Jáuregui 2015) y, como explica la teoría de juego (Jáuregui 1998), el ver a alguien incapaz de hacerlo nos causa gracia.

Malinowski (1984) sostiene que el lenguaje no tiene por qué ser siempre un instrumento del pensamiento. Según este autor, en la mayoría de las ocasiones utilizamos el lenguaje para relacionarnos con el resto de los individuos de nuestra sociedad y no para reflejar, como en la literatura o en la filosofía, nuestras reflexiones intelectuales. En esto radica el humor y la comedia; la intención es que nos sintamos reflejados como grupo en la historia o anécdota que cuenta el monologuista, porque de esta manera lo entenderemos, lo trasladaremos a nuestras vivencias personales y será más probable que nos cause gracia. Un ejemplo podría ser Goyo Jiménez, creador artístico conocido por colaborar en diferentes programas de televisión, en especial, gracias a su faceta como cómico en

El Club de la Comedia. En su monólogo *La Biblia estilo Bricomanía* (2014), comenta este fenómeno; lo llama *feedback* o comunión de ideas y explica por qué en el mundo de los monólogos la mayoría de ellos comienzan por «no sé si os habéis fijado». Según Jiménez, esto es para «entrar en sensación inmediatamente [...]. Lo que quiere (el monologuista) es tenerte metido en su urdimbre humorística. Ya te ha cogido en su red: somos todos» (Jiménez 2014). Esta técnica la realiza John Mulaney al inicio del monólogo que analizaremos, *John Mulaney's wife loves Timothée Chamalet*. Cuando habla de lo incómodo que es orinarse encima, da por hecho que todos lo entendemos porque nos ha pasado en algún momento: «*Have you ever actually peed your pants? Of course you have*». Independientemente de si nos sentimos identificados o no, Mulaney nos incluye a todos en su experiencia. La gente del público a la que le haya pasado se reirá y la gente del público a la que no le haya ocurrido se reirá al ver a los demás reírse, y el hecho de que todos se rían los posiciona dentro de la red que mencionaba Jiménez. El reírse al ver a otra persona hacerlo es un fenómeno que se debe a las neuronas espejo (Rizzolatti 2006). Existen estudios científicos sobre cómo las neuronas espejo posibilitan el aprendizaje de gestos por imitación como pueden ser sonreír o reírse (García, González, Maestú 2011). Es como un efecto en cadena y es gracias a este efecto que, aunque un chiste no nos haga mucha gracia, nos reímos al ver a otros hacerlo.

2.3. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DE MONÓLOGOS DE COMEDIA

Dani Alés (2020), monologuista que ha actuado en *Comedy Central*, define el monólogo cómico como un subgénero dramático y explica que «la comedia de *stand-up* aterrizó plenamente en nuestro país en el *annus mirabilis* de 1999» (Alés 2020) gracias a dos programas televisivos: *Paramount Comedy* y *El club de la comedia*.

El monologuista, por regla general, se encuentra solo en el escenario. Es justamente por esta razón que considero que nuestra misión como traductores es centrarnos en ese único emisor y seguir atentamente la historia que cuenta, cómo la cuenta y cómo aplicará las teorías del humor que comentaba Jáuregui para sacarle unas carcajadas al público.

Por ejemplo, el monologuista español Miguel Lago, en su monólogo *Soy muy hijo puta* (2015), remonta al público en el tiempo hasta el accidente del crucero Costa Concordia; luego los saca del mar y los lleva al cielo cuando cuenta una anécdota en un avión y modula su voz para imitar la del auxiliar de vuelo. Es por esta razón que Oliver Double (2021), monologuista y profesor de la Universidad de Kent en Inglaterra, considera que en los monólogos de comedia el orador es un actor y es gracias a sus dotes teatrales que puede valerse por sí solo sin necesidad de un decorado de fondo, como es costumbre ver en muchas obras de teatro. Es por este motivo también que, en su vídeo de TEDx, comenta que «los monólogos son más teatrales que el propio teatro, y más divertidos» (Double 2021).

Cabe destacar también que «a veces, el humor se consigue no por lo que se dice, sino por cómo se dice» (Zabalbeascoa 2001:253). Una ejemplificación de esto sería el momento en que John Mulaney, al final de su monólogo *John Mulaney's wife loves Timothée Chamalet*, grita «and he can walk!». En este momento queda claro que lo gracioso no radica en la oración, sino en cómo da un pequeño salto, junta las piernas y entona su voz para ser sarcástico. Es decir, la manera en la que habla el monologuista se convertirá en un indicador para que sepamos si está siendo irónico o sarcástico. Asimismo, el tono que utiliza sirve de ayuda para que nuestra traducción sea graciosa.

La forma en la que habla el monologuista también nos puede guiar durante su intervención porque, a veces, los monologuistas deciden comentar su propio monólogo o encarnar a uno de los protagonistas de su historia. Podríamos usar de referente a Kuzco, el protagonista de *El emperador y sus locuras* (2000), que para de sopetón su propia película para criticar las escenas y, luego, vuelve a ser un personaje principal. Un monologuista que explota esta técnica en España sería Goyo Jiménez, en cuyo monólogo *Me da vergüenza del más allá español* (2014) narra la historia de seis jóvenes estadounidenses que se refugian de una fuerte lluvia en una casa maldita. Durante su narración explica situaciones comunes de las películas de terror estadounidenses e incluso hace uso de sus conocimientos de teatro para interpretar algunas escenas poniéndose en la piel de personajes genéricos creados por él: Susan, Bobby y Mike. Al inicio del monólogo narra cómo los adolescente deciden ir a pasar la noche en «La casa maldita» y es entonces cuando se interrumpe en mitad del monólogo para decir: «Si se llama *maldita* por algo será, si no, se llamaría como se llaman las casas de campo:

Finca María Luisa, Cortijo El Molino, Casa Mercedes...». Sabemos que ya no está en la historia porque cambia la entonación, la expresión corporal y el registro. Más adelante en el monólogo, describe cómo Susan explora la casa y cuando llega a la altura del sótano escucha tres veces su nombre. Es cuando narra esta situación que para en seco y, en lugar de contar la reacción de Susan, dice «no lo cuento, lo hago» y procede a imitar la reacción de esta chica. Ha pasado de contarnos una película a imitar a Susan bajando unas escaleras al sótano. En este caso, como traductores deberíamos tener en cuenta que ha cambiado de persona una vez más; ya no es Goyo Jiménez, ahora es Susan, una adolescente asustada que ha escuchado algo y decide bajar al sótano para investigar. Nuestra subtitulación pasará de estilo indirecto a directo, porque ahora estamos viviendo una escena y, en esa escena, Susan está hablando y no usa el mismo registro que usa Jiménez. Incluso, en un momento dado Mike le pregunta a Susan si está todo bien. Jiménez vuelve a cambiar de personaje y esto lo podemos notar no solo porque se menciona el nombre de Susan en la pregunta, sino también porque altera su voz para acentuar que es otra persona. En una película, no es necesario que prestemos tanta atención como traductores porque la propia imagen nos indica dónde están, quiénes están, quién habla, si están asustados o no, etc. Pero, como comentaba Double (2021), en un monólogo el ritmo de la historia, las reacciones de los personajes y el hilo de la trama recaen en un solo actor: el monologuista.

Por lo tanto, podemos definir al monólogo de comedia como un monólogo de carácter humorístico que realiza un orador en un escenario vacío. Así llegamos a la conclusión de que a la hora de traducir un documento audiovisual de esta índole nuestra principal preocupación, además de ajustar los tiempos de los subtítulos, es seguir la narración del monologuista. Sin olvidar traducir el humor y los elementos culturales de la mejor manera posible para que el público meta responda de la misma forma que el público de la cultura origen: con unas carcajadas.

2.4. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

En los estudios de traducción se menciona una amplia variedad de procedimientos y técnicas para traducir de la forma más adecuada posible (Nida 1964, Delisle 1993, Newmark 1988, etc.). En este trabajo abordaremos las técnicas de traducción que propone Molina (2006).

2.4.1. Molina (2006): técnicas de traducción

Para analizar mi propuesta de traducción del monólogo de John Mulaney *John Mulaney's wife loves Timothée Chamalet* me apoyaré en las técnicas de traducción propuestas por Molina (2006), que son las que se presentan y describen a continuación:

Adaptación: «reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora» (Molina 2006:101). En este estudio, también se considerará adaptación al reemplazo de una expresión idiomática de la cultura origen por otra de la cultura meta.

Ampliación lingüística: «añadir elementos lingüísticos» (Molina 2006:101).

Amplificación: «introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas» (Molina 2006:101).

Calco: «traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural» (Molina 2006:101).

Compensación: «introducir en otro lugar del texto meta un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original» (Molina 2006:101).

Comprensión lingüística: «sintetizar elementos lingüísticos. Se opone a la ampliación lingüística» (Molina 2006:101).

Creación discursiva: «establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto» (Molina 2006:101).

Descripción: «reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma o función» (Molina 2006:101).

Equivalente acuñado: «utilizar un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta» (Molina 2006:101).

Generalización: «utilizar un término más general o neutro» (Molina 2006:101).

Modulación: «efectuar un cambio en el punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original» (Molina 2006:101).

Particularización: «utilizar un término más preciso o concreto» (Molina 2006:101).

Préstamo: «integrar una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser un préstamo puro o naturalizado» (Molina 2006:101).

Reducción: «suprimir en el texto meta algún elemento de información presente en el texto original, bien sea por completo, bien sea una parte de su carga informativa» (Molina 2006:101).

Substitución (lingüística o paralingüística): «cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa» (Molina 2006:101).

Traducción literal: «traducir palabra por palabra un sintagma o expresión» (Molina 2006:101). A la hora de analizar la propuesta de traducción para subtítulo que se ofrece en este TFG, nos referiremos a literalidad como una traducción muy ceñida a la original y no en el sentido estricto de palabra por palabra que ofrece Molina.

Transposición: «cambiar la categoría gramatical» (Molina 2006:101).

Variación: «cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística» (Molina 2006:101).

Además de estas técnicas que propone Molina, para los propósitos de este estudio se crea una nueva, que se añade a continuación:

Extranjerización adaptada: reemplazar un elemento cultural arraigado en la cultura origen por otro que, sin ser propio de la cultura meta, es más conocido internacionalmente.

2.4.2. Venuti (1995): extranjerización y domesticación

Witte (2005), en su artículo *Traducir entre culturas*, menciona la teoría del escopo, cuya denominación viene acuñada por Vermeer (1978). El escopo, o finalidad de la traducción, está determinado por un encargo que debe especificarse claramente (Vermeer 1989). Si extrapolamos las palabras de Vermeer al objeto de estudio de este trabajo podemos sacar en claro que el encargo para traducir un monólogo de comedia ha de tener como fin último mantener el efecto humorístico, es decir, hacer reír a los receptores de la cultura meta.

Venuti (1995:20) define la domesticación como «an ethnocentric reduction of the foreign text to target–language cultural values, bringing the author back home» y la extranjerización como «an ethnodeliant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad».

Como afirma Witte (2005:52), «la adaptación/domesticación dependerá de los requisitos del escopo». Si tenemos en cuenta el escopo de la traducción de un monólogo, se justificaría adaptar ciertos elementos para acercarlos a la realidad del receptor meta y que le cause gracia. Por ejemplo, en la serie de animación televisiva *Los Simpsons*, a la hora de traducir el capítulo 15 de la octava temporada, se optó por la adaptación, en concreto por la creación discursiva como técnica de traducción, para que el mensaje fuese más gracioso:

Versión original (inglés): «Oh! be nice»

Versión meta (español de España): «pa' loca tú, calva».

Sin embargo, cuando hablamos de adaptar elementos culturales, es decir, cambiar los referentes de Estados Unidos a referentes españoles, sería prudente no desentonar. Es decir, los receptores son conscientes de que el producto que disfrutan no es de su país. También es cierto que, «respecto a lo específicamente cultural, los fondos culturales extranjeros, especialmente los norteamericanos, están perdiendo todo su exotismo para los espectadores españoles debido a su continua exposición a esta cultura, [...]» (Mayoral 1999:2). En este sentido, cualquier consideración sobre los «elementos culturales en la traducción audiovisual deberá tener presente los aspectos diacrónicos pues el espectador o consumidor de hoy en día tiene poco que ver a este respecto con el

de hace unas décadas» (Mayoral 1998: 2). Por ejemplo, en las primeras traducciones de *Hamlet*, la obra del dramaturgo William Shakespeare, al español, se optó por traducir el nombre y título por *Hamleto* (Campillo 2005:446). «Aunque hubo una tendencia a traducir los nombres propios, a españolizarlos, lo mejor que puede hacer el traductor es dejarlos como están en su lengua original» (Moya 1993:14). Como podemos ver, antes existía una tendencia de adaptación, pero, como comenta Mayoral, vivimos en una sociedad globalizada y los receptores tienen más conocimientos de otras culturas; sobre todo de la estadounidense por el grado de exposición a películas, series, etc.

Es debido a este razonamiento que, en mi propuesta de subtitulación del monólogo seleccionado, optaré por no buscar un equivalente de la cultura meta a referentes estadounidenses porque la cultura de este país está lo suficientemente extendida en España y, en su mayoría, considero que los receptores españoles son capaces de entender los referentes culturales que se mencionarán en el monólogo de Mulaney.

Por esta razón, en la propuesta de traducción del monólogo reinará la extranjerización, a no ser que sea necesario adaptar por motivos humorísticos, ligados al escopo. Se mantendrán los referentes culturales que menciona Mulaney, excepto en aquellas ocasiones en las que se tenga claro que el referente es desconocido; en ese caso, se optará por emplear la extranjerización adaptada, la técnica de traducción descrita anteriormente.

3. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS

3.1. JOHN MULANEY

Antes de comenzar con este apartado, resulta relevante introducir al comediante cuyo monólogo he traducido para los propósitos de este TFG y que analizaremos a continuación: John Mulaney.

Según la base de datos de películas IMDb, John Edmund Mulaney es un guionista y comediante recurrente del *Saturday Night Live*, programa estadounidense creado por Lorne Michaels en 1975 y dedicado al humor. Es una de las figuras cómicas más reconocidas en la televisión estadounidense. Este actor, guionista y cómico nació el 26 de agosto de 1982 en Chicago, Estados Unidos, y se graduó en literatura inglesa en la universidad de Georgetown, en Washington D.C. Se casó en 2014 con Annamarie Tendler, artista de maquillaje, y continúan juntos hasta la actualidad.

John Mulaney es un personaje célebre que debe su fama a los monólogos que interpreta en *Saturday Night Live* y en programas de Netflix como *John Mulaney: Kid Gorgeous at Radio City* o *Seth Rogen's Hilarity for Charity*. No solo tiene esta faceta de comediante, sino que también ha actuado en películas y series como *Mayne Street* y *Crashing*; además, tiene su propia serie, de la que es protagonista, titulada *Mulaney*. También es actor de doblaje y ha trabajado en *Big Mouth*, *Los Simpsons* y *Spider-Man: un nuevo universo*.

Si tuviéramos que describir sus monólogos podríamos decir que están impregnados de elementos culturales de Estados Unidos, pues nombra muchas películas y famosos; además, predomina el humor absurdo, equivalente al tipo de humor que realizan los monologuistas españoles Dani Rovira y Luis Piedrahita.

3.2. METODOLOGÍA

El objeto de estudio de este trabajo, como comenté anteriormente, es el monólogo de John Mulaney titulado *John Mulaney's wife loves Timothée Chamalet*, un fragmento del programa de Netflix *Seth Rogen's Hilarity for Charity*. A la hora de elegir monólogos de John Mulaney existe una amplia variedad, pero me decanté por este en particular

porque considero que es el que más retos traductológicos plantea. En el monólogo aparece una gran cantidad de referentes culturales. Para traducirlo opté mayormente por la extranjerización, es decir, adapté lo que era necesario para no perder los momentos cómicos, pero intenté en todo momento buscar soluciones traductológicas que hicieran posible entender los referentes aún sin conocerlos.

En cuanto al subtulado, el programa con el que trabajé fue Aegisub 3.2.2 y usé la configuración más aceptada en el ámbito de la subtitulación profesional, exceptuando la práctica realizada en plataformas de *streaming* como Netflix y HBO.

- Máximo de caracteres por línea: 38
- Umbral de advertencia de caracteres por segundo: 15
- Umbral de error de caracteres por segundo: 15
- Margen de tiempo entre subtítulos: 0,30 centésimas de segundo
- Fuente: Arial normal
- Tamaño de fuente: 8

Antes de pasar al análisis, considero primordial el priorizar aquellos momentos en los que el público estalla en carcajadas. ¿Por qué sería importante priorizarlos? Porque los monólogos tienen un ritmo, en algunas partes los espectadores están callados mientras que en otros momentos no paran de reír. En el caso de este monólogo, las carcajadas del público abundan al final, cuando Mulaney habla sobre la película *Charlie y la fábrica de chocolate* (1971). Esta película es muy conocida, por lo que resulta sencillo entender el referente que usa y bromear sobre él. A continuación, analicemos a qué momentos pertenecen esas carcajadas y qué teorías de humor de Jáuregui (1998) están presentes en cada uno de ellos.

3.3. ANÁLISIS

En primer lugar, para analizar este monólogo resulta conveniente empezar describiendo su estructura:

- Parte 1: teoría del humor de juego de Jáuregui (1998). Introduce el monólogo con la anécdota de orinarse los pantalones → de 0:00:09.21 a 0:01:31.88.

- Parte 2: teoría del humor de la incongruencia de Jáuregui (1998). Esta es la parte del monólogo en la que cuenta que su esposa está enamorada de Chamalet, lo acompleja con su altura y confunde un cáncer de pulmón con una infidelidad → de 0:01:31.50 a 0:03:44.51.
- Parte 3: teoría del humor de la dramaturgia de Jáuregui (1998). Mulaney comenta cómo en *Charlie en la Fábrica de Chocolate* (1971) se olvidaron del abuelo George y cómo ni Charlie ni el abuelo Joe son tan idílicos → de 0:03:44.59 a 0:06:26.30.

A continuación, pasaré a presentar el análisis de mi propia propuesta de traducción, elaborada específicamente para este estudio. Para ello, abordaré aquellos subtítulos más significativos desde un punto de vista tanto traductológico como humorístico. Especificaré qué técnicas de traducción de Molina (2006) he empleado y, cuando sea pertinente, comentaré qué teorías del humor de Jáuregui (1998) tienen lugar en cada subtítulo. Para indicar la segmentación de los subtítulos se utilizará «/» y se separará un subtítulo de otro con «//» en aquellos casos en los que se analicen dos subtítulos juntos.

Subtítulo 14

TO: off to the side until completion.

TM: y se nota muchísimo.

Así como para el resto, la velocidad de lectura influye en la traducción de este subtítulo. La técnica de traducción que he utilizado es la modulación (Molina 2006), puesto que se expresa la misma información desde un punto de vista diferente. Sustituyo mi primera opción de traducción que era «y abarca todo lo largo de mi pantalón hasta los zapatos» por «y se nota muchísimo», que cumple la misma función: informar al público de que no se le cayó un poco de agua en los pantalones, sino lo suficiente para pensar que era orina.

Subtítulo 16

TO: I'll sure get a lot more done, now that I don't have to go to the bathroom.

TM: Me va a sobrar tiempo / ahora que no iré al baño.

Según Lucía Caballero, periodista que publica en la revista *Muy Interesante*, «los estímulos supernormales son clave en algunas formas de humor porque distorsionan la manera en que percibimos la información» (Caballero 2019). Comenta que, por esta razón, las exageraciones son divertidas. Me he apoyado en esto para usar una exageración, que funciona con la técnica de modulación (Molina 2006). Esta exageración consiste en que no solo se tendrá más tiempo para hacer más cosas, sino que sobraré. Es, evidentemente, exagerado porque en reglas generales no se pierde tanto tiempo en ir al baño.

Subtítulo 20

TO: Have you ever actually peed your pants? Of course, you have.

TM: ¿Alguna vez os habéis meado? / Sí, claro.

En esta ocasión he recurrido a la comprensión lingüística (Molina 2006) como técnica de traducción, lo que ayuda a cumplir con las limitaciones del número de caracteres y CPS. Este es el ejemplo que se mencionó antes para explicar el fenómeno *feedback* de Jiménez. El comediante acaba de introducir su monólogo con una situación que todos entendemos aunque algunos no la hayan vivido. Y el propio monologuista, consciente de que no todos han pasado por esta situación, decide hacer partícipe a todo el público de su anécdota con el fin de «meterlos en su urdimbre humorística» (Jiménez 2014).

Subtítulo 23

TO: Pee is like fire in the movie Backdraft. It goes where it wants.

TM: Es como el agua de *El Titanic*. / Se mete por donde quiera.

Considero necesario optar por una extranjerización adaptada para adecuar la traducción de este subtítulo mediante otro referente conocido por la cultura meta. Al hablar sobre elementos culturales anteriormente, ya mencionamos cómo los conocimientos de una cultura influyen en la comedia. Si no entendemos de qué película está hablando el monologuista, no podremos crear una imagen mental y no nos causará gracia. Al cambiar *Llamaradas* por *El Titanic* hacemos que el público meta comprenda la broma porque indiscutiblemente más gente conoce la segunda película que la primera; sin

olvidar que la segunda película está basada en un hecho real que, con más o menos detalles, todos conocemos. Por lo tanto, todos sabemos qué pasa con el agua en *El Titanic*, pero no todos saben qué pasó con el fuego en *Llamaradas*. Cabe mencionar que en este caso la técnica humorística que emplea Mulaney es la incongruencia (Jáuregui 1998) porque compara la orina con el mar y, en la traducción, con cómo entró el agua a *El Titanic*. No es lo primero que el espectador pensaría cuando le busca una equivalencia a la orina y, por lo tanto, es una incongruencia y resulta divertida.

Subtítulo 29

TO: He's like 21 years old.

TM: El tío tiene como 21 años.

La técnica que he empleado en este caso es la ampliación lingüística (Molina 2006) porque en varios monólogos de *El Club de la Comedia* he escuchado a los cómicos referirse a personajes famosos o importantes como «tío». Es una palabra que se escucha con normalidad en español para referirse a un colega o amigo y en situaciones desenfadadas. Por ejemplo, en el monólogo *La Biblia estilo Bricomanía* (2014), Goyo Jiménez para referirse a Iñigo Seguro, el jardinero de *Bricomanía*, dice «¿este tío qué lleva en antena? ¿15 o 20 años?». Además, Mulaney se va a referir a Chamalet de forma despectiva porque su mujer le ha dicho que es más alto. Es decir, le va a herir el orgullo que dice tener por su altura, así que parece natural que se refiera a Chamalet como «el tío este». Sin olvidar que interviene el factor celos porque su mujer está enamorada de este chico y, según él, «she kids me about it, but it's not a joke».

Subtítulo 41

TO: She goes, "What the hell are you talking about?"

TM: Y ella: «¿Qué coño dices?».

Para la traducción de este subtítulo he empleado la comprensión lingüística (Molina 2006) por razones de espacio y en beneficio de la naturalidad en la expresión. En lugar de traducir «what the hell are you talking about?» por «¿de qué demonios estás hablando?», he decidido reducir a «¿qué coño dices?».

que soy consciente de que las palabrotas son un tema delicado en la traducción. Conviene no abusar innecesariamente de ellas, pero lo cierto es que en español las empleamos con regularidad, sobre todo si de bromas se trata. Al público español le causa rechazo escuchar expresiones como «¿qué demonios?», porque no las usamos en nuestro día a día. Por ello, considero que es más natural añadir una palabrota para crear una expresión que sí escuchamos con normalidad: «¿qué coño dices?», que resulta mucho más idiomática.

Subtítulos 48 y 49

TO: Everything is fine, by the way, but this was back in the fall, and I was on tour and I didn't want to tell her over the phone, so I waited till I got home.

TM: Todo está bien, por cierto. / Fue en otoño, estaba de gira, // quería decírselo en persona y esperé.

La técnica de traducción que he empleado en estos subtítulos es la modulación (Molina 2006), porque en lugar de «no quería decírselo por teléfono» he optado por «quería decírselo en persona», que es ligeramente más breve. He usado directamente el objetivo de Mulaney, que es no decírselo por teléfono para decírselo cara a cara, en persona. Esta traducción no hubiese sido una opción si no fuera porque el gesto que Mulaney hace con la mano para referirse a un teléfono no está muy claro. Es decir, si el gesto fuese perceptible y el receptor meta lo captase, sería mejor añadir la palabra «teléfono» o «móvil» a la traducción. Para el subtítulo 49 he optado por la comprensión lingüística (Molina 2006); en lugar de traducir «so I waited till I got home» por «así que esperé a llegar a casa», lo traduje de la siguiente manera: «esperé». Considero que se infiere el hecho de que esperó a terminar la gira para volver a casa.

Subtítulo 50 y 51

TO: And then I sat her down when I got home that morning, // and I said, "Hey, sit down, I need to talk to you, and this is not a bit,"

TM: Cuando llegué, la senté / y le dije: «siéntate, // necesito hablar, va en serio».

He vuelto a hacer uso de la modulación (Molina 2006) para traducir este subtítulo. Mi primera opción fue «da para largo», porque entendí que la conversación iba a ser extensa ya que se trata de un tema serio. No obstante, decidí averiguar si «a bit» se trataba de una expresión idiomática y, según el *Urban Dictionary*, es una broma que crea un grupo de personas en una situación determinada y, por lo tanto, resultaría difícil explicársela a alguien ajeno a ese grupo. En este caso, Mulaney se refiere a él y a su esposa y, como él es cómico, cree necesario puntualizar cuando está hablando en serio y dice «this is not a bit». En lugar de utilizar la literalidad y traducirlo como «y no es una broma», he optado por la modulación para expresar el mensaje principal de esa expresión: «va en serio», que es una expresión más breve.

Este subtítulo pertenece a la segunda parte del monólogo, cuando bromea sobre la confusión de su mujer al interpretar el asunto serio del que le quiere hablar con una infidelidad, cuando realmente se trata de un posible cáncer de pulmón. Este es uno de los casos en los que la falta de conocimiento sobre el referente cultural afecta al humor. John Mulaney tiene problemas con el consumo de drogas y actualmente está en un centro de rehabilitación. Si conocemos este dato de antemano, resulta claro entender por qué quiere hablarle seriamente a su esposa de un posible cáncer de pulmón, cuya causa principal es el consumo de tabaco y sustancias tóxicas. Y es por esto por lo que resulta aún más gracioso este tipo de humor negro, pues su esposa responde «gracias Dios»; prefiere que Mulaney tenga un posible cáncer a que la haya engañado con otra persona. En España, por ejemplo, podríamos usar de referente a Dani Rovira, que hizo público hace unos meses que ganó su batalla contra el cáncer. Si en algún momento Rovira hubiera hecho una broma de este estilo todos conoceríamos el trasfondo y nos haría gracia en menor o mayor grado. La diferencia es mínima porque la reacción de su esposa sigue resultando divertida se sepa o no el trasfondo, pero el conocerlo le da más humor a la situación. «La manera que cada sociedad tiene de utilizar el tabú como efecto humorístico no es el mismo» (González Quevedo y Cruz García 2019:4), pero en nuestra traducción para la cultura española se entiende que tratamos con la teoría de la catarsis que menciona Jáuregui (1998), el humor negro.

Subtítulo 52

TO: which is what I have to say before I say anything serious to her.

TM: Se lo digo / cuando le quiero decir algo serio.

La técnica de traducción que utilicé en este subtítulo es la comprensión lingüística (Molina 2006). He empleado «cuando» porque en inglés se entiende que «what I have to say» tiene un matiz de obligatoriedad, pero el trasladar ese matiz al español de manera literal nos ocupa demasiados CPS: «esto es lo que le tengo que decir antes de hablarle de algo serio». Según la RAE, el adverbio «cuando» introduce oraciones subordinadas adverbiales de tiempo, con el sentido de «en el momento en que». Por esta razón, considero que es una buena solución para mantener el matiz de que la expresión que comenta Mulaney, «this is not a bit», se repite cada vez que quiere decirle algo serio.

Subtítulo 62

TO: I said, "No, I might have lung cancer." She said, "Oh, thank God".

TM: «Igual tengo cáncer». / Ella: «Ay, gracias Dios».

En esta ocasión he usado la reducción (Molina 2006) porque he omitido el tipo de cáncer del que se trata, que es cáncer de pulmón. En parte, porque anteriormente Mulaney comenta que la sombra que le vieron estaba en el pulmón, así que creo que se entiende que muy probablemente se hable de cáncer de pulmón.

Al igual que el anterior, este subtítulo se encuentra en la segunda parte del monólogo y es el final de esta parte, que es la reacción de su esposa. No solo la situación nos parece cómica, debo acentuar que la expresión corporal y el tono de la voz de Mulaney hacen que la escena sea aún más divertida. En este caso, en lugar de responderle a su esposa «no, puede que tenga cáncer de pulmón», sería más gracioso añadir una expresión tan idiomática en español como *igual* para mantener la incongruencia. En la teoría de la incongruencia de Jáuregui (1998), este explica como la creación de una situación no esperada sorprende al público y le causa gracia. En este caso, Mulaney tiene claro que la situación que nadie esperaría sería la de quitarle importancia al hecho de poder tener un cáncer con el fin de que su mujer no se haga la idea equivocada: «igual tengo cáncer».

Subtítulos 68 y 69

TO: What if I didn't explain what I meant? "Like *Charlie and the Chocolate Factory*. All right, goodnight everybody." No.

TM: ¿Y si termino aquí el monólogo? // «Como en *Charlie y la fábrica de chocolate*. Fin». No.

Lo cómico en esta parte del monólogo es más cómo actúa Mulaney, al decir «goodbye everybody. No», que lo que cuenta en sí. También, como decía Raskin (1979) y según la teoría de la incongruencia de Jáuregui (1998), se trata de una incongruencia porque esperamos que termine lo que empezó, pero se queda callado unos segundos y presenta un supuesto: «¿What if I didn't explain what I meant?». Para que esta situación sea graciosa considero que la traducción «¿Y si no explico lo que quería decir?» simplemente no funciona. Mi propuesta sería emplear la creación discursiva (Molina 2006) como técnica de traducción: «¿Y si termino aquí el monólogo?». Cumple la misma función que la traducción literal, que es causar una incongruencia y, además, cumple con la teoría dramática de Jáuregui (1998), que consiste en catalogar como divertido ver a alguien salir del rol que tiene asignado, en este caso: contar un monólogo.

Subtítulos 77 y 78

TO: Charlie has a whole other grandfather. And he doesn't give that other grandfather jack shit.

TM: Charlie tiene otro abuelo enterito. // Y a ese otro abuelo no le da / una mierda «pinchá» en un palo.

Es en estos subtítulos donde Mulaney presenta su incongruencia, es decir, revela las verdaderas intenciones que tenía al mencionar los aspectos positivos de la película. A partir de este momento el público no parará de reír, es como si hubiera pulsado un detonador, porque las pequeñas risas que ha estado acumulando hasta ahora se empiezan a convertir en carcajadas. Lo gracioso de este subtítulo es recalcar la existencia de otro abuelo en la película de *Charlie y la fábrica de chocolate*. Así que decidí emplear la traducción literal (Molina 2006) para traducir «*whole other*» por

«enterito», porque en español para referirnos a que una persona mayor está en buena forma decimos que esta «entero» o «entera».

Las palabrotas también son parte de las diferencias culturales. En el *Urban Dictionary* se explica que «jack shit» significa «a total lack of knowledge, value, or significance». Esta definición concuerda con la de «mierda pinchada en un palo». He decidido emplear la adaptación como técnica de traducción (Molina 2006) y escribir «pinchá», no solo para economizar CPS sino porque resulta más cómica y natural. Considero que es una adaptación, pero no de un referente cultural tangible, sino de una expresión idiomática arraigada en la cultura origen. También fue la forma en la que se tradujo una escena de la película *Gru2: mi villano favorito*. Esta traducción aparece cuando Gru, el protagonista, va a buscar a Margot a la mesa y le da a entender que no le importa el nombre del chico con el que está: «me llama–lama Ding–Dong. Who cares? Let’s go». En español de España se optó por traducir este diálogo de la siguiente manera: «y yo mierda pinchá en un palo. Vámonos».

Subtítulo 85

TO: and he doesn't get a goddamn thing.

TM: y no le dan una puta mierda.

En la tercera parte del monólogo, Mulaney empieza a hablar de *Charlie y la fábrica de chocolate* para extrapolar el objetivo del programa, que es realizar un evento benéfico para conseguir fondos, a lo que sucede en dicha película. Empieza explicando que es bueno donar, pero que es importante tener en cuenta a quién ayudamos para no dejar a nadie de lado. Para ejemplificar esto, nombra a la película y cómo se olvidaron del abuelo George. Por esta razón, decidí que la modulación (Molina 2006) sería la mejor manera de traducir este subtítulo. Al emplear esta técnica reduzco ligeramente el número de CPS, porque en lugar de traducir el TO por «y él no consigue una puta mierda», lo traduzco por «y no le dan una puta mierda», que tiene el mismo sentido.

Mulaney explica con resentimiento cómo se olvidaron del abuelo George en la película y poco a poco se va notando que eleva la voz y muestra su enfado e indignación al

respecto. Por esta razón, creí conveniente traducir «goddamn thing» por una expresión soez más ruda, que denote el enfado de Mulaney, como «puta mierda».

Subtítulo 89

TO: He walks over to that Mount Rushmore of bedsores....

TM: A las cabezas ulcerosas / del Monte Rushmore,

Para este subtítulo empleé la modulación como técnica de traducción (Molina 2006). El Monte Rushmore es un monumento famoso y conocido por muchas personas, pero en el caso de que alguien no lo identificase por el nombre consideré añadir «cabezas». Al añadir este sustantivo con «Monte Rushmore» se crea una asociación de ideas y se entiende a qué monte se refiere, pues no existen muchos montes en el mundo con cabezas gigantes esculpidas. Para mantener la idea de «bedsores», úlceras por presión, utilicé el adjetivo «ulcerosas». Cabe mencionar que la teoría del humor de Jáuregui (1998) que se cumple en esta parte del monólogo es la de la agresión, porque empieza a insultar a los abuelos de Charlie.

Subtítulo 90

TO: He goes, "I'm gonna take Grandpa Joe," and he kind of gives the finger to the other three grandparents.

TM: y suelta: «llevaré al abuelo Joe». / Y manda a la mierda a los otros.

A la hora de traducir este subtítulo hice uso de la técnica de comprensión lingüística (Molina 2006) al omitir «other three grandparents» porque se entiende que las personas que están en la cama son sus abuelos gracias al subtítulo 88: «va a esa pesadilla de cama que es la cama de sus abuelos». En esta parte del monólogo Mulaney se ríe de cómo Charlie ignora a sus otros abuelos al llevar solo a Joe a la fábrica de Willy Wonka. La traducción que escribí *a priori* fue «básicamente les saca el dedo a los otros abuelos», pero no resulta tan divertida ni idiomática como «manda a la mierda a los otros», que es, además de más breve, ligeramente más vulgar; y la vulgaridad resulta graciosa, según la teoría de la catarsis (Jáuregui 1998).

Subtítulo 95

TO: Then he lifts the world's worst-smelling duvet...

TM: Y va y levanta esa manta / con olor a ciénaga.

Para traducir este subtítulo he empleado la creación discursiva (Molina 2006). He buscado un equivalente a la descripción del texto original que es «worst-smelling duvet»: ciénaga. Según la RAE las ciénagas son lugares o parajes llenos de cieno o pantanosos. En estos lugares el agua se estanca y desprende un mal olor, de ahí que en *Shrek*, por ejemplo, se puntualice que el protagonista huele mal por vivir en una ciénaga.

Subtítulo 97

TO: Fuck you.

TM: Puto carcamal.

Una vez más se aplica la teoría de la catarsis y de la agresión o superioridad (Jáuregui 1998). Las palabrotas son divertidas, y más en este momento del monólogo en el que Mulaney las usa para concluir una anécdota. Además, el lenguaje corporal de Mulaney evoca indignación, lo que también resulta divertido según esta misma teoría. Se pueden usar varias traducciones para este subtítulo porque en español no faltan los insultos creativos, pero recurrí a «puto carcamal» porque suena más natural que el calco tan habitual «que te jodan». Así que la técnica de traducción que empleé en esta ocasión es la adaptación (Molina 2006) y, asimismo, existen numerosas opciones igual de válidas para este subtítulo: «vete a la mierda», «hijo de puta» o «serás cabrón». Al igual que en un caso anterior, se trata de una adaptación de una expresión empleada habitualmente en la cultura origen.

Subtítulos 99 y 100

TO: You walrus-mustached son of a bitch. You John Bolton-looking asshole.

TM: Hijo de puta con bigote de morsa. // Puto hermano gemelo / de Freddie Mercury.

Por último, tenemos la primera teoría del humor, que es la agresión o superioridad (Jáuregui 1998). Mulaney empieza a insultar al abuelo Joe, se ríe de su apariencia. En el

subtítulo 99, «you walrus–mustached son of a bitch», no existe complicación alguna porque el conocimiento del mundo del receptor le evoca la imagen mental del bigote de una morsa; por lo tanto, empleé la literalidad (Molina 2006) a la hora de traducirlo. Los problemas los plantea el subtítulo 100 porque contiene un referente cultural: John Bolton, una figura diplomática conocida en Estados Unidos, pero desconocida por la mayoría de los receptores de la cultura meta. Mulaney compara al abuelo Joe de *Charlie y la fábrica de chocolate* con esta persona porque tienen un bigote similar. En este caso, considero que la solución sería cambiar el referente por uno más conocido. Mulaney se ríe del bigote de John Bolton, así que empleé la técnica de la extranjerización adaptada para sustituir esta figura pública por otra de la cultura origen con un bigote parecido, pero con más renombre, como puede ser el cantante Freddie Mercury.

Subtítulo 102

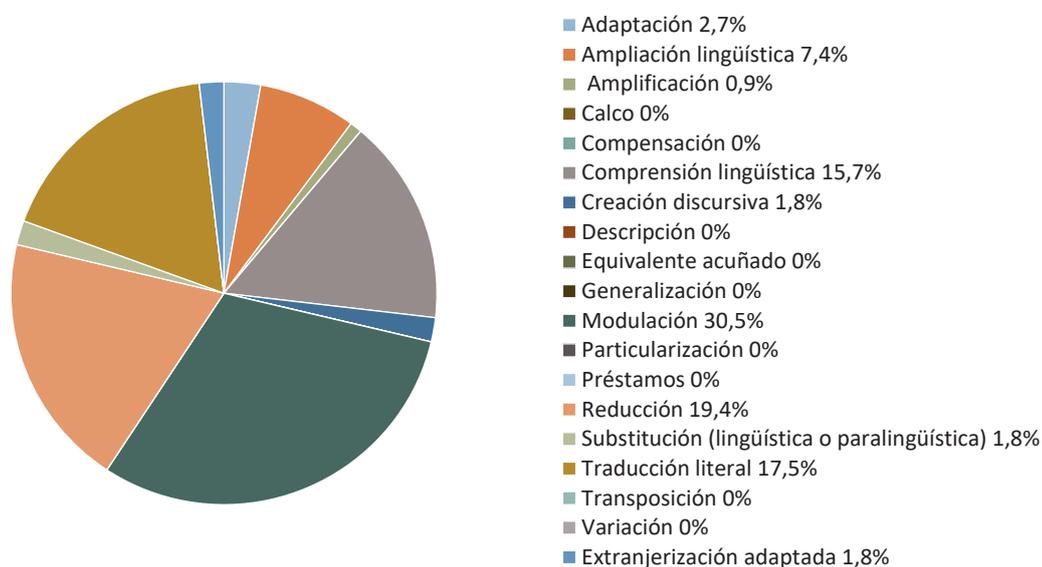
TO: while singing "Cheer Up, Charlie," which is an awful song.

TM: mientras canta «Vamos, Charlie», que es un asco de canción.

La técnica que usé en este subtítulo es la literalidad (Molina 2006), aunque para el título de la canción fue pertinente documentarme en el banco de datos IMDb para saber si ya existía una traducción. Además, es gracias a este subtítulo que sabemos que Mulaney se refiere a *Charlie en la fábrica de chocolate* de 1971 porque en la versión de 2005 no se incluyó esta canción. Después de buscar la canción en la película doblada al español encontré el equivalente a «Cheer up, Charlie» que es «Vamos, Charlie».

3.4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS

En la gráfica que se presenta a continuación se puede visualizar la frecuencia de uso de las técnicas de traducción previamente mencionadas:



Como se puede apreciar en la gráfica, la técnica de traducción que ha imperado en la propuesta de traducción es la modulación, que previamente definíamos como «efectuar un cambio en el punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original» (Molina 2006:101). Creo oportuno comentar que he empleado en repetidas ocasiones esta técnica porque me ha permitido reducir los CPS y mantener la idea principal del mensaje aportando naturalidad a la expresión en el TM. Por esa necesidad de contribuir a una velocidad de lectura adecuada, la reducción resulta ser la segunda técnica más utilizada. También se puede observar que se ha prescindido de una serie de técnicas, como el calco, la compensación o la descripción, entre otras, lo que es lógico por la naturaleza misma del texto audiovisual objeto de este estudio: un texto breve y dinámico con función humorística. Por todo ello, precisamente, no extraña que la técnica menos utilizada en la propuesta de subtitulación sea la amplificación, que, como se ha dicho anteriormente, consiste en «introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas» (Molina 2006:101). El uso de una técnica que, en principio, contradice la brevedad que requieren los enunciados en la subtitulación, no puede tener más motivación que la necesidad de

dotar de naturalidad al enunciado en la lengua meta, si las limitaciones técnicas lo permiten. Esto está estrechamente relacionado con el hecho de que las técnicas más utilizadas hayan sido la modulación y la reducción; pues, en subtitulado, por razones de espacio, no es conveniente añadir información de más.

Como ya anunciaba en el apartado teórico de este trabajo, mi intención desde el principio ha sido la de recurrir a la extranjerización como método general de traducción. Si bien es cierto que en ocasiones ha sido necesario sustituir un referente cultural del TO por otro conocido por los receptores del TM, no se han empleado referentes originados en la cultura meta sino aquellos que proceden de otra cultura pero son reconocidos internacionalmente.

4. CONCLUSIONES

Inicié este trabajo de fin de grado con la idea de que traducir el humor entraña muchas dificultades y que la mayoría de los traductores sufren al tener que enfrentarse a él. Sin embargo, lo concluyo con una idea que no puede distar más de la anterior: el humor no es difícil de traducir si se entiende. Mi objetivo con este trabajo era contribuir en este terreno mediante un ejercicio práctico que mostrara una forma de aproximarse a la subtitulación de un género como es el monólogo cómico. Considero que he alcanzado dicho objetivo, pues durante la elaboración de este he entendido cómo funciona el humor, he podido emplear ese conocimiento para traducirlo y el haberlo hecho me ha demostrado que la tarea no es tan compleja como imaginaba.

Mediante el estudio desarrollado para la realización de este TFG he descubierto, en primer lugar, que la subtitulación es un área ampliamente estudiada. Gracias a ello, he podido llevar a cabo la tarea de documentación necesaria para realizar una propuesta de traducción adecuada. También me he podido percatar de que a la hora de traducir un subtítulo es imperativo que el espacio y la velocidad de lectura sean nuestra prioridad; las técnicas de traducción que decidamos emplear deben ajustarse primero a los parámetros de lectura, pues de poco sirve una buena traducción si no da tiempo a leerla.

En segundo lugar, como comenté anteriormente, aunque existe una carencia de estudios con respecto a la traducción audiovisual de monólogos de comedia, las teorías del

humor de Jáuregui (1998) me han parecido un buen punto de partida. Es decir, resulta muy útil tener una guía de tipos de humor para traducir un monólogo porque el comediante irá alternando de un tipo a otro, y detectarlos nos ayuda a transmitir la idea principal del mensaje, del chiste. Revisar y analizar mi propuesta de traducción después de descubrir estas teorías se convirtió en una tarea sencilla en comparación a cómo realicé la primera traducción del monólogo de John Mulaney.

En conclusión, creo pertinente que se realicen más estudios sobre la traducción de monólogos de comedia en un futuro, porque son cada vez más recurrentes en nuestra realidad televisiva y espero que este trabajo arroje un poco de luz sobre este tema.

5. BIBLIOGRAFÍA

Adamson, Andrew; Jenson, Vicky; et al. 2001. *Shrek*. Glendale: DreamWorks Animation.

Alés, Dani. 2020. «Historia del monólogo cómico en España (1). 1999». *Centro Virtual Cervantes*. Documento de Internet consultado el 1 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3s7zxBu>.

Attardo, Salvatore. 1994. *The Linguistics of Humor: an introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Behncke, Isabel. 2019. «¿De qué se ríen los bonobos?». *El País*. Documento de Internet consultado el 14 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/2SFfX3B>.

Biblioteca Nacional de Medicina de EE. UU. 2021. «Úlcera por presión». *MedlinePlus*. Documento de Internet consultado el 16 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/3xRpYei>.

Brumme, Jenny. 2000. «La traducción de la cultura». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Documento de Internet consultado el 5 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3ergopz>.

Caballero, Lucía. 2019. «¿Por qué nos hacen reír tanto las exageraciones?». *TecnoXplora, La Sexta*. Documento de Internet consultado el 20 de febrero de 2021 en <https://bit.ly/2QwnIs3>.

Campillo Arnaiz, Laura. 2005. *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde*. Murcia: Universidad de Murcia.

Coffin, Pierre; Renaud, Chris; et al. 2013. *Gru 2: Mi villano favorito*. Universal City: Universal Studios.

Díaz Cintas, Jorge. 2001. *La traducción audiovisual, el subtítulo*. Salamanca: Almar.

– 2004. «Subtitling: the long journey to academic acknowledgement». *The Journal of Specialized Translation* 1. 50–68. Documento de Internet consultado el 25 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/3dUWvqw>.

– 2019. *Audiovisual Translation*. Londres: Bloomsbury.

Dindal, Mark. 2000. *El emperador y sus locuras*. Burbank: Walt Disney Animation Studios.

Double, Oliver. 2021. «Why Stand-up is More Theatrical Than Theatre. Oliver Double. TEDxLondonBusinessSchool». Documento de Internet consultado el 1 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3xQrYn5>.

Eastman, Max. 1921. *The Sense of Humor*. New York: Charles Scribner's Sons.

García García, Emilio; González Marqués, Javier; Maestú Unturbe, Fernando. 2011. «Neuronas espejo y teoría de la mente en la explicación de la empatía». *Ansiedad y Estrés* 17. 265–279. Documento de Internet consultado el 16 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3v8i3XO>.

González Quevedo, Marta y Cruz García, Laura. 2019. «El uso de la creación discursiva como efecto humorístico en la traducción audiovisual. El caso de Men in Black 3». *Hikma* 18(2). 87–107. Documento de Internet consultado el 15 de febrero de 2021 en <https://bit.ly/3s4bh3u>.

Harlem, Leo. 2015. «Leo Harlem: Blog de viajes para fardar – El Club de la Comedia». *TropTrendingVideo*. Documento de Internet consultado el 7 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3gg80LZ>.

IMDb. 2021. «John Mulaney. Biography». Documento de Internet consultado el 5 de abril de 2021 en <https://imdb.to/3ep0NYM>.

Jáuregui, Eduardo. 1998. *Situating Laughter: Amusement, Laughter, and Humor in Everyday Life*. Tesis doctoral. Florencia: European University Institute. Documento de Internet consultado el 4 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/3uqPBR9>.

– 2015. «¿De qué nos reímos?». *El Mundo*. Documento de Internet consultado el 4 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/2StjrpV>.

Jiménez, Goyo. 2014. «Goyo Jiménez: La Biblia estilo Bricomanía – El Club de la Comedia». *TopTrendingVideo*. Documento de Internet consultado el 11 de febrero de 2021 en <https://bit.ly/3qcPgZl>.

– 2014. «El Club de la comedia – Goyo Jiménez: "Me da vergüenza del más allá español"». *TopTrendingVideo*. Documento de Internet consultado el 9 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/3qu7yvf>.

– 2015. «The Goyo Jiménez Experience». Documento de Internet consultado el 1 de abril de 2021 en <http://www.goyojimenez.es/bio/>.

Lago, Miguel. 2015. «Miguel Lago: Soy muy hijo puta – El Club de la Comedia». *TopTrendingVideo*. Documento de Internet consultado el 9 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/3cdcZcM>.

– 2021. «Miguel Lago». Documento de Internet consultado el 1 de abril de 2021 en <http://www.miguellago.com/index.php>.

Malinowski, Bronislaw. 1984. *Una teoría científica de la cultura*. Madrid: Sarpe.

Mayoral Asensio, Roberto. 1994. «Estudis sobre la traducció». *Estudis sobre la traducció* 1. 72 – 97.

– 1998. *Estado de la cuestión y perspectivas de la traducción audiovisual*. Documento de Internet consultado el 4 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/3uq0qCM>.

– 1999. *Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural*. Documento de Internet consultado el 4 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/3t7yqTU>.

Molina Martínez, Lucía. 2006. *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I.

Moya, Virgilio. 1993. «Nombre propios: su traducción». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 12. 233–247. Documento de Internet consultado el 25 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3hcqNbB>.

Mulaney, John. 2012. «John Mulaney – New In Town – "Home Alone 2"». *Comedy Central Stand-up*. Documento de Internet consultado el 15 de abril de 2021 en <https://bit.ly/2RCYjwR>.

– 2020. «John Mulaney's Wife Loves Timothée Chalamet. Netflix Is A Joke». *Netflix Is A Joke*. Documento de Internet consultado el 5 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3emu9XM>.

Nida, Eugene Albert y Reyburn, William David. 1981. *Meaning Across Cultures*. Nueva York: Orbis Books.

Piedrahita, Luis. 2011. «El club de la comedia: LUIS PIEDRAHÍTA: Dale todo, gira, gira, endereza». *La Sexta*. Documento de Internet consultado el 6 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/3b821FG>.

Polito, Ryan. 2018. «Hilarity for Charity». *Netflix*. Documento de Internet consultado el 5 de abril de 2021 en Netflix.com.

Real Academia Española. 2005. *Diccionario panhispánico de dudas*. Documento de Internet consultado el 14 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/3y8NweF>.

Raskin, Victor. 1979. «Mechanisms of Humor». *Proceedings of the Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* 5. Documento de Internet consultado el 16 de abril de 2021 en <https://bit.ly/32oIbBi>.

Rizzolatti, Giacomo y Sinigaglia, Corrado. 2006. *Las neuronas espejo: los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós.

Rovira, Dani. 2014. «Dani Rovira: Las playas de Málaga – El Club de la Comedia». *TopTrendingVideo*. Documento de Internet consultado el 6 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/3vEzEa6>.

Soriano Porcar, Marina. 2016. Análisis y traducción de dos monólogos de humor de *El Club de la Comedia*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Documento de Internet consultado el 12 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/3boe9m9>.

Titford, Christopher. 1982. «Sub-titling–Constrained Translation». *Lebende Sprachen* 3. 113–116.

Toda, Fernando. 2005. «Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)». *Quaderns. Revista de traducció* 12. 119–132. Documento de Internet consultado el 26 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/3t6HJU7>.

UrbanDictionary. 2021. Documento de Internet consultado el 6 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/3tqaFFZ>.

Valero Garcés, Carmen. 2000. «La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados». *TRANS: revista de traductología* 4. 75–88. Documento de Internet consultado el 19 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/3fpSc7u>.

Vandaele, Jeroen. 2002. «(Re–)Constructing Humor: Meanings and Means». *The Translator* 8, 2. 149–172. Documento de Internet consultado el 26 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/2Qe1YAN>.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.

Vermeer, Hans Josef. 1978. «Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie». *Lebende Sprachen* 23, 3. 99–102.

– 1989. «A skopos theory of translation. (Some arguments for and against)». *Verlag* 1. 173–200.

Witte, Heidrun. 2005. «Traducir entre culturas. La competencia cultural como componente integrador del perfil experto del traductor». *Sendebär: revista de traducción e interpretación*. 16. 27–58.

Zabalbeascoa, Patrick. 2001. *La traducción del humor en textos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.

ANEXO

A continuación, dejo reflejada mi propuesta de traducción del monólogo de comedia de John Mulaney titulado *John Mulaney's wife loves Timothée Chamalet*, un fragmento del programa de Netflix *Seth Rogen's Hilarity for Charity*. La primera columna contiene el número del subtítulo, la segunda columna presenta el código de tiempo del inicio y de fin del subtítulo, la tercera ofrece el texto original del texto audiovisual, la cuarta incluye la traducción directa al español de dicho texto, la quinta muestra el número de caracteres por segundo de cada subtítulo y, por último, la sexta columna muestra la técnica de traducción empleada en cada caso. La segmentación de los subtítulos se indica con «/».

La propuesta de subtitulación incrustada en el archivo audiovisual se encuentra disponible en este enlace: shorturl.at/hGQR1.

Nº	INICIO Y FIN	T.O	T.M	CPS	TÉCNICAS
1	0:00:00.33 – 0:00:03.66	Please give it up for John Mulaney.	¡Reciban con un fuerte aplauso / a John Mulaney!	14	Amplificación
2	0:00:09.21 – 0:00:11.97	Hello, hello, my name is John Mulaney.	¡Hola a todos! Soy John Mulaney.	11	Ampliación lingüística y traducción literal
3	0:00:12.27 – 0:00:12.92	How are you?	¿Cómo están?	13	Traducción literal
4	0:00:13.22 – 0:00:14.30	I am, uh...	Yo, pues...	10	Substitución paralingüística

5	0:00:14.60 – 0:00:18.47	I'm gonna do stand-up comedy now, which is like a funny speech.	Voy a contaros un monólogo, / una anécdota divertida.	13	Reducción
6	0:00:18.77 – 0:00:19.77	Uh...	A ver...	8	Substitución paralingüística
7	0:00:20.10 – 0:00:21.01	Okay, I'm good.	Vale, bien.	12	Comprensión lingüística
8	0:00:21.34 – 0:00:23.94	I spilled the free water on my pants backstage,	Se me cayó / el vaso de agua que regalan,	15	Reducción
9	0:00:24.24 – 0:00:31.03	and I was nervous to come out, 'cause I thought that you would think that I had peed in my pants,	y me puse nervioso porque pensé / que creerían que me meé encima.	9	Reducción
10	0:00:31.60 – 0:00:36.09	and we need to stop being worried about that as a society.	Y creo que como sociedad / eso no debería preocuparnos.	12	Modulación
11	0:00:36.40 – 0:00:41.62	Because, guess what? No one, anywhere, is peeing in their pants	Porque ¿sabéis qué? / Nadie, nunca, se mea encima	9	Comprensión lingüística
12	0:00:41.95 – 0:00:45.10	and then just going about their day as planned.	y sigue su día como si nada.	8	Modulación

13	0:00:45.60 – 0:00:48.39	Just like, "Ah, I seem to have peed into my pants,	A lo «vaya, me he meado encima	10	Comprensión lingüística
14	0:00:49.00 – 0:00:50.86	off to the side until completion.	y se nota muchísimo.	10	Modulación
15	0:00:50.16 – 0:00:53.70	But I have appointments, I must soldier on.	Pero tengo planes, a sacar pecho.	13	Adaptación de un elemento lingüístico
16	0:00:54.18 – 0:00:57.41	I'll sure get a lot more done, now that I don't have to go to the bathroom".	Me va a sobrar tiempo / ahora que no iré al baño».	15	Modulación
17	0:00:58.72 – 0:01:03.39	I see people in bathrooms, like, under the hand dryer, like, roasting their genitals.	No como esa gente que usa el secador / y maltrata sus genitales.	13	Reducción
18	0:01:03.71 – 0:01:04.80	Enough.	Ya basta.	8	Traducción literal
19	0:01:05.16 – 0:01:07.35	It doesn't even look like pee.	Ni siquiera parece pipí.	10	Traducción literal
20	0:01:07.69 – 0:01:10.57	Have you ever actually peed your pants? Of course you have.	¿Alguna vez os habéis meado? / Sí, claro.	13	Comprensión lingüística

21	0:01:10.93 – 0:01:14.68	It's like an abstract painting down the inside of your thigh.	Es como tener un cuadro abstracto / pegado al muslo interno.	15	Ampliación lingüística
22	0:01:14.74 – 0:01:17.21	It comes out the bottom of your shoe.	Te llega hasta / el interior del zapato.	15	Modulación
23	0:01:17.62 – 0:01:21.40	Pee is like fire in the movie Backdraft. It goes where it wants.	Es como el agua de <i>El Titanic</i> . / Se mete por donde quiera.	15	Extranjerización adaptada
24	0:01:24.32 – 0:01:26.68	Also, it wasn't water, it was pee.	Pero en este caso era pipí.	11	Reducción
25	0:01:26.99 – 0:01:28.80	'Cause I stopped peeing, but I didn't stop,	Porque cuando creí que paré,	15	Reducción
26	0:01:29.12 – 0:01:30.80	and it kept coming out a little bit.	salió un poco más.	10	Comprensión lingüística
27	0:01:31.70 – 0:01:35.00	I'm 35 now. That's young, but it's also not.	Tengo 35 años. Eso es ser joven, / pero no del todo.	15	Traducción literal y ampliación lingüística
28	0:01:36.77 – 0:01:40.00	My wife is in love with this Timothée Chalamet son of a bitch.	Mi esposa está enamorada / del cabrón de Chamalet.	15	Reducción

29	0:01:40.33 – 0:01:42.90	He's like 21 years old.	El tío tiene como 21 años.	10	Ampliación lingüística
30	0:01:43.31 – 0:01:47.01	It's a joke when she kids me about it, but it's not a joke. And...	Me lo dice como una broma, / pero no es una broma. Y...	14	Modulación
31	0:01:47.79 – 0:01:52.86	I'm six feet tall. That's like a big deal to me. I don't know why it's a big deal to me, but I like that I'm six feet tall.	Me enorgullece medir 1,80m. / No sé por qué, pero me gusta.	11	Reducción
32	0:01:53.22 – 0:01:56.00	We were coming back from dinner the other night, my wife walks past me,	Ayer, al volver de cenar, / va y me dice:	14	Reducción
33	0:01:56.32 – 0:01:58.11	she goes, "You know, Timothée Chamalet's 6'1"."	«Chamalet mide 1,85m».	12	Reducción
34	0:01:58.44 – 0:02:00.82	And I just internalized it.	Y me caló.	4	Modulación
35	0:02:01.81 – 0:02:06.08	And then the next day, I looked it up online, and it said he was 5'11".	Al día siguiente, / lo busqué por internet y mide 1,55m.	12	Comprensión lingüística
36	0:02:06.90 – 0:02:09.82	So I leave the garage, my office is in the garage!	Salí del garaje, / ¡allí está mi oficina!	13	Comprensión lingüística

37	0:02:10.13 – 0:02:12.21	and I go into the home, where she is.	Entro a casa, voy a donde está,	14	Modulación
38	0:02:13.12 – 0:02:15.92	And I go into her office, and I go, "You know, he's 5'11"."	entro a su oficina, / y le digo: «mide 1,55m».	15	Comprensión lingüística
39	0:02:16.17 – 0:02:17.97	She goes, "What?" I go, "The boy!"	Ella: «¿Qué?», y yo: «¡é!».	15	Reducción
40	0:02:18.29 – 0:02:21.81	"He's not 6'1", he's 5'11""	«No mide 1,85m, mide 1,55m».	7	Traducción literal
41	0:02:22.13 – 0:02:23.89	She goes, "What the hell are you talking about?"	Y ella: «¿Qué coño dices?».	15	Comprensión lingüística
42	0:02:24.21 – 0:02:27.10	I said, "I'm six feet. I'm taller than the boy."	«Mido 1,80m, soy más alto.»	9	Reducción
43	0:02:28.29 – 0:02:31.28	"You said Timothée Chalamet was 6'1", he's 5'11"."	«Dijiste que Chamalet / mide 1,85m y es 1,55m».	18	Ampliación lingüística
44	0:02:31.44 – 0:02:33.19	She goes, "I was fucking kidding."	«¡Era de broma!».	11	Reducción

45	0:02:31.60 – 0:02:33.09	My wife is very tough. She's not sensitive. Sometimes I think she's gonna be sensitive.	Es muy cruel. Nada sensible. / A veces me ilusiono y todo.	14	Reducción, Traducción literal y modulación
46	0:02:43.42 – 0:02:46.83	I got like a back X-ray done, because I don't sit up straight,	Me hicieron una radiografía, / porque me siento mal,	14	Modulación
47	0:02:47.17 – 0:02:50.49	and in the X-ray, they saw a shadow on my lung. Okay?	y vieron una sombra en un pulmón.	9	Reducción
48	0:02:50.82 – 0:02:54.60	Everything is fine, by the way, but this was back in the fall, and I was on tour	Todo está bien, por cierto. / Fue en otoño, estaba de gira,	15	Comprensión lingüística
49	0:02:54.90 – 0:02:57.70	and I didn't want to tell her over the phone, so I waited till I got home.	quería decírselo en persona y esperé.	13	Modulación
50	0:02:58.00 – 0:03:00.90	And then I sat her down when I got home that morning,	Cuando llegué, la senté / y le dije: «siéntate,	15	Reducción
51	0:03:01.21 – 0:03:03.20	and I said, "Hey, sit down, I need to talk to you, and this is not a bit,"	necesito hablar, va en serio».	15	Modulación
52	0:03:03.52 – 0:03:06.42	which is what I have to say before I say anything serious to her.	Se lo digo / cuando le quiero decir algo serio.	15	Comprensión lingüística

53	0:03:07.99 – 0:03:09.35	I go, "This is not a bit.	«Va en serio.	9	Modulación
54	0:03:09.81 – 0:03:12.30	It's gonna sound scary, but don't worry,	Sé cómo va a sonar, / no te asustes,	14	Modulación
55	0:03:12.62 – 0:03:13.91	everything's gonna be fine."	todo va a ir bien».	14	Traducción literal
56	0:03:14.39 – 0:03:18.61	I don't know if you were a male comedian in the fall of 2017,	No sé si alguno fue cómico / en otoño de 2017,	10	Ampliación lingüística
57	0:03:19.10 – 0:03:21.95	or in the winter of 2018 currently,	o en invierno de 2018 como ahora,	11	Traducción literal
58	0:03:22.69 – 0:03:26.49	but sitting your wife down and saying, "I've gotta tell you something scary...	pero sentarla y decirle: / «sé cómo va a sonar esto...	13	Reducción y modulación
59	0:03:27.39 – 0:03:30.16	but don't worry, everything's gonna be fine,"	pero no te preocupes, / todo va a ir bien»,	15	Traducción literal
60	0:03:31.22 – 0:03:32.90	has different connotations.	es confuso.	6	Modulación

61	0:03:33.59 – 0:03:35.10	My wife said, "What the hell did you do?"	«¿Qué cojones hiciste?».	15	Reducción
62	0:03:35.30 – 0:03:38.31	I said, "No, I might have lung cancer." She said, "Oh, thank God".	«Igual tengo cáncer». / Ella: «Ay, gracias Dios».	15	Reducción
63	0:03:40.89 – 0:03:44.51	This is a beautiful event. I'm really happy that Lauren and Seth had me at this.	Es maravilloso. Suerte que / Lauren y Seth piensan igual:	15	Modulación
64	0:03:44.81 – 0:03:48.59	It's great to give to charity. You gotta be careful about who you give to, though,	es bueno donar, / pero estad atentos a quién donáis.	13	Reducción
65	0:03:48.96 – 0:03:52.00	because sometimes you give to someone that you think is deserving,	A veces donamos / a quien parece necesitarlo	14	Modulación
66	0:03:52.31 – 0:03:55.49	and then there's someone else who is equally deserving, and they totally get shafted.	y dejamos de lado a otro / que también lo necesita.	15	Modulación
67	0:03:56.12 – 0:03:58.69	Like in <i>Charlie and the Chocolate Factory</i> .	Como / <i>Charlie y la fábrica de chocolate</i> .	15	Traducción literal
68	0:04:01.81 – 0:04:04.00	What if I didn't explain what I meant?	¿Y si termino aquí el monólogo?	14	Creación discursiva

69	0:04:05.80 – 0:04:09.33	"Like <i>Charlie and the Chocolate Factory</i> . All right, goodnight everybody." No.	«Como en <i>Charlie y / la fábrica de chocolate</i> . Fin». No.	15	Modulación
70	0:04:11.39 – 0:04:16.30	Remember, Charlie gets a golden ticket. He can take one person with him to Willy Wonka's chocolate factory,	Charlie gana el billete dorado / y puede visitar la fábrica con alguien,	14	Reducción
71	0:04:16.61 – 0:04:20.19	and he says, "I know who I'll take. I'll take Grandpa Joe."	y dice: «sé a quién llevaré, / llevaré al abuelo Joe».	14	Traducción literal
72	0:04:20.54 – 0:04:23.69	And Grandpa Joe says, "Really Charlie? You're gonna take me?"	Y el abuelo responde: / «¿En serio Charlie? ¿Yo?».	15	Comprensión lingüística
73	0:04:24.02 – 0:04:29.60	And they go to Wonka's factory, and there's some shenanigans, but there's a lot of life lessons.	Van a la fábrica, pasan tragedias, / y aprenden lecciones de vida.	11	Modulación
74	0:04:29.92 – 0:04:32.60	And in the end, they get the greatest gift of all,	Al final, consiguen el mejor regalo.	13	Comprensión lingüística
75	0:04:32.90 – 0:04:36.09	and it's a wonderful tale of the human heart, isn't it?	Una película con / una moraleja preciosa, ¿a que sí?	15	Modulación
76	0:04:36.42 – 0:04:37.69	Well, guess what?	Pues, ¿sabéis qué?	13	Modulación

77	0:04:38.40 – 0:04:41.10	Charlie has a whole other grandfather.	Charlie tiene otro abuelo enterito.	12	Traducción literal
78	0:04:42.30 – 0:04:46.20	And he doesn't give that other grandfather ack shit.	Y a ese otro abuelo no le da / una mierda «pinchá» en un palo.	15	Adaptación
79	0:04:47.36 – 0:04:49.62	His name is Grandpa George,	Se llama George, por cierto.	12	Ampliación lingüística
80	0:04:50.09 – 0:04:51.83	in case you've forgotten.	No sé si lo recordarán.	13	Modulación
81	0:04:52.48 – 0:04:55.98	It's Grandpa George, and he sleeps in the same bed	Es el abuelo George / y duerme en la misma cama,	13	Traducción literal
82	0:04:55.59 – 0:04:58.82	foot to foot with Grandpa Joe,	pie con pie, con el abuelo Joe.	13	Traducción literal
83	0:04:59.12 – 0:05:00.92	and he looks like a turtle,	Y parece una tortuga,	11	Traducción literal
84	0:05:01.22 – 0:05:03.80	and he doesn't have a line in the movie,	y no tiene ni un diálogo / en la película,	15	Ampliación lingüística

85	0:05:04.12 – 0:05:07.26	and he doesn't get a goddamn thing.	y no le dan una puta mierda.	8	Modulación
86	0:05:08.69 – 0:05:12.72	Charlie Bucket waltzes in, waving gold around.	Charlie Bucket entra bailando / con el billete dorado	12	Comprensión lingüística
87	0:05:13.40 – 0:05:15.89	He goes, "I know who I'll take."	y suelta: / «sé a quién llevaré conmigo».	15	Ampliación lingüística
88	0:05:16.69 – 0:05:20.81	And then he walks over to that four-person nightmare that is his grandparents' bed.	Va a esa pesadilla de cama / que es la cama de sus abuelos.	14	Comprensión Lingüística
89	0:05:22.74 – 0:05:25.62	He walks over to that Mount Rushmore of bedsores...	A las cabezas ulcerosas / del Monte Rushmore,	15	Modulación
90	0:05:29.30 – 0:05:34.10	He goes, "I'm gonna take Grandpa Joe," and he kind of gives the finger to the other three grandparents.	y suelta: «llevaré al abuelo Joe». / Y manda a la mierda a los otros.	14	Comprensión lingüística
91	0:05:35.50 – 0:05:39.52	Now maybe you're thinking, "Hey, Grandpa Joe, maybe he deserved to go." He had a tough life, right?	Pensaréis: «igual Joe merecía ir». / Pasó por mucho, ¿no?	13	Modulación
92	0:05:39.82 – 0:05:42.50	'Cause remember Grandpa Joe says, "I don't know if I can go, Charlie.	Incluso dijo: / «No sé si podré ir Charlie,	15	Modulación

93	0:05:42.82 – 0:05:44.90	I haven't walked in 40 years."	no he caminado en 40 años.	12	Traducción literal
94	0:05:45.00 – 0:05:48.00	"Wait, let me check."	Espera que lo intento».	10	Modulación
95	0:05:52.00 – 0:05:55.30	Then he lifts the world's worst-smelling duvet...	Y va y levanta esa manta / con olor a ciénaga,	13	Creación discursiva
96	0:05:57.90 – 0:06:01.61	...and he gets out of bed, and he can walk!	y se pone de pie, ¡y puede caminar!	9	Modulación
97	0:06:02.20 – 0:06:04.50	Fuck you.	Puto carcamal.	7	Adaptación
98	0:06:04.81 – 0:06:06.69	You could walk this whole time?	¿Qué podías caminar?	10	Comprensión lingüística
99	0:06:07.02 – 0:06:09.70	You walrus-moustached son of a bitch.	Hijo de puta con bigote de morsa.	12	Traducción literal
100	0:06:10.30 – 0:06:12.82	You John Bolton-looking asshole.	Puto hermano gemelo / de Freddie Mercury.	15	Extranjerización adaptada

101	0:06:13.72 – 0:06:18.10	We've been supporting you while my mother cooks laundry soap	Que te hemos estado cuidando / y mi madre cocina jabón de baño	13	Modulación
102	0:06:18.51 – 0:06:22.80	while singing "Cheer Up, Charlie," which is an awful song.	mientras canta «Vamos, Charlie», / que es un asco de canción.	13	Traducción literal
103	0:06:23.59 – 0:06:26.30	And we all fast–forward through it.	Y de esto nadie dice nada.	9	Modulación
104	0:06:28.10 – 0:06:29.80	Goodnight, ladies and gentlemen. Thank you very much!	¡Buenas noches y muchas gracias!	15	Modulación