



**COMILLAS**

UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

## **Traducción audiovisual:**

**Procesos y dificultades de subtitulación para el caso de traducción de un monólogo humorístico**

Estudiante: María Ignacia Jofré Salgado

Directora: María Reyes Bermejo Mozo

Madrid, abril 2024



## Índice de contenidos

1. INTRODUCCIÓN .....	5
1.2. Objetivos e hipótesis de investigación.....	6
2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	7
2.1. Teorías y estrategias de la traducción .....	7
2.2. La traducción audiovisual: orígenes y modalidades.....	10
2.2.1) subtitulación.....	13
2.3. Las variaciones diatópicas y el <i>verlan</i> .....	18
2.4. Los culturemas.....	22
3. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN .....	24
3.1 Objeto de estudio .....	24
3.2 Análisis fragmento número I .....	27
3.3 Análisis fragmento número II .....	30
3.4 Análisis fragmento número III.....	32
3.5 Análisis fragmento número IV .....	34
4. CONCLUSIONES .....	37
5. REFERENCIAS .....	40
6. ANEXOS .....	44
ANEXO 1: Transcripción .....	44
ANEXO 2: Traducción .....	47



## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando pensamos en la figura del traductor, normalmente nos vienen a la cabeza los traductores jurídicos, traductores económicos o incluso traductores en el mundo de la diplomacia, como puede ser en las grandes organizaciones internacionales. Sin embargo, como indica Castillo (2020) en su artículo, existe una gran variedad de especialidades de la traducción, entre los que se incluyen: traducción comercial, técnica, científica, literaria, periodística, jurídica y jurada, etc. (Castillo, 2020).

En este trabajo que hoy nos compete no nos vamos a centrar en ninguna de estas áreas, sino en el de traducción audiovisual.

La traducción audiovisual (TAV) es una de las profesiones que más pasa desapercibida debido a que el público suele tener en la mente el producto final en el que ven a los actores reales que hacen ciertos papeles, ya sea en el contexto de un doblaje o una subtitulación. Muchas veces, uno no se para a pensar en todo el proceso y dificultades que se esconden tras ese producto final, así como en todos los profesionales que lo hicieron posible. Así pues, el interés por este mundo tan desconocido ha sido la motivación para elegir la subtitulación de un monólogo humorístico para el presente estudio.

Nos interesa profundizar en el proceso, dificultades y alteraciones que un texto puede manifestar dependiendo del formato en el que se va a exponer. Como veremos más adelante, no para todos los formatos audiovisuales se traduce de la misma manera. Con lo cual, haremos una transcripción del monólogo inicial, y tras el filtro de todos los procesos de traducción veremos cuánto se ha visto alterado el texto hasta el producto final.

El monólogo, titulado *La langue française c'est de la m\*\*\*\*\** y cuya actuación la realiza el actor irlandés Paul Taylor, nos resulta especialmente interesante porque contiene muchos elementos que resultan un desafío para la traducción y subtitulación. Por un lado, los elementos culturales que hacen referencia al Reino Unido, Francia y Canadá; por otro lado, los elementos lingüísticos que se pueden clasificar en tres grandes bloques: la hibridación del inglés y del francés, el uso del *verlan*, y el uso de la variante quebequesa. Profundizaremos en todos estos conceptos más adelante.

## 1.2. Objetivos e hipótesis de investigación

Conoceremos a fondo las dificultades culturales que supone traducir un monólogo cuyo impacto en el público debería ser el mismo tanto en la lengua original como en la lengua meta. Cuáles son estas dificultades, cómo abordarlas, y las posibles soluciones que se podrían presentar aplicando distintas técnicas de traducción.

Por un lado, en el monólogo se encuentran diferentes tipos de referencias culturales. Están relacionadas con el Reino Unido, Francia y Canadá. ¿Supondrá esto un desafío para la traducción? La hipótesis de partida es que el público hispanohablante, al estar más familiarizado con la cultura inglesa que con la canadiense, entienda los chistes relacionados con el primero antes que con el segundo. Con lo cual, seguramente no sea necesario adaptarlos, aunque de ser necesario, ¿vale la pena sacrificar la naturaleza del chiste con tal de que el público lo entienda mejor, o es más conveniente abordarlo de otra manera para que el chiste siga teniendo gracia?

Por otro lado, nos encontramos con los elementos puramente lingüísticos. Con respecto a la hibridación del inglés y francés, ¿dejamos en inglés las expresiones más comunes y comprensibles, o aun así las traducimos? ¿Traducimos también los juegos de palabras y los marcadores culturales lingüísticos? Esto supondría elegir entre centrarnos en el contenido (dejarlo comprensible al público) o en la gracia del chiste (conservar el impacto). ¿Se pueden conservar los dos elementos o es necesario sacrificar uno?

En lo que concierne al *verlan*, ¿cómo planteamos en la traducción un concepto que en nuestro idioma no existe? En un formato tan reducido como es la subtitulación, no podemos permitirnos escribir notas al pie de página para explicar lo que es, ¿cómo podemos explicarlo dentro de los subtítulos para que el público pueda entenderlo? Es importante abordar este aspecto de la manera más sabia posible puesto que supone el elemento principal del monólogo y del hilo de la historia.

En lo respectivo a las referencias quebequesas, ¿cómo traducimos el diálogo para hacer entender al público que es una variante del francés? ¿Quizás con cursivas? ¿Quizá lo dejamos en francés a sabiendas de que el público no lo entenderá? ¿Adaptamos el acento y lo escribimos de una manera en la que sonaría parecido en español? ¿Hacemos quizá una comparativa con otro dialecto del español que tenga el mismo nivel de dificultad que el quebequés? Todas estas cuestiones las veremos a medida que traduzcamos el texto y nos demos cuenta de cuánto tenemos que adaptar para obtener la subtitulación.

## 2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1. Teorías y estrategias de la traducción

De acuerdo con José Luis Aja, la traducción es una disciplina que se empieza a desarrollar en los años cincuenta, sesenta y setenta, y que nace como un apartado de la lingüística. No es hasta los años ochenta en los que se reconoce el carácter interdisciplinar de la materia, apartándose de la perspectiva lingüístico-filológica para empezar a tocar otros ámbitos de investigación, como pueden ser la psicología cognitiva y los estudios culturales, entre otros (Aja, n.d.). Sin embargo, hemos de preguntarnos primero ¿qué es la traducción? Y más importante aún: ¿en qué consiste?

Lo cierto es que no hay un consenso universal acerca de qué es la traducción, como podemos ver con diversos autores:

«Translation is the production of a functional target text maintaining a relationship with a given source text that is specified according to the intended or demanded function of the target text (translation skopos). Translation allows a communicative act to take place which because of existing linguistic and cultural barriers would not have been possible without it.» (Nord, 1991:28).

«La traducción es un arte que consiste en el intento de reemplazar un mensaje escrito y/o un enunciado de una lengua, por el mismo mensaje y/o enunciado en otra. Cada ejercicio implica alguna pérdida de significado por diversas razones. Provoca una continua tensión, una dialéctica, un debate surgido de las pretensiones de cada lengua. La pérdida básica se halla en un continuum entre la hipertraducción (incremento de los detalles) y la hipotraducción (incremento de las generalizaciones).» (Newmark, 1991:36).

«I would therefore describe a good translation to be, *That, in which the merit of the original work is so completely transfused into another language, as to be as distinctly apprehended, and as strongly felt by a native of the country to which that language belongs, as it is by those who speak the language of the original work.*» (Tytler, 1907:8).

Sin embargo, el estudio realizado por Lía de Luxán Hernández contradice esta última definición, ya que califica la «traducción perfecta» como utópica. Asegura que no existe y que es un objetivo imposible de conseguir. Si ni siquiera los hablantes de una misma lengua-cultura pueden entenderse al completo, ¿cómo entonces un único texto meta (MT) iba a poder ser la copia exacta de un texto de origen (TO)? «No todos poseemos el mismo conocimiento y

experiencia del mundo: la traducción se requiere para conocer lo no-conocido, aunque la comunicación no sea plena» (De Luxán, 2017:11).

En lo que podemos estar de acuerdo, no obstante, es en que una traducción es una equivalencia en una lengua meta de un texto escrito en una lengua de origen que se debe conseguir en cuanto al contenido, al estilo y al impacto generado en el lector.

A partir de esta base, podemos estudiar que existen diversas estrategias que los traductores deben conocer para saber cuáles aplicar según en qué contextos. En el estudio realizado por Ana Gil (2008), podemos observar la comparación de distintas estrategias de traducción que han propuesto los traductores a lo largo de la historia.

Las que propone Gerardo Vázquez Ayora (1977), reflejadas en el estudio de Ana Gil, son las siguientes:

Nº	NOMBRE	DEFINICIÓN	EJEMPLOS
1	TRADUCCIÓN LITERAL	Cuando entre dos lenguas existe una correspondencia precisa de “estructura” y de “significación” y la equivalencia se cumple monema por monema	She is reading => Ella está leyendo
2	TRANSPOSICIÓN	Procedimiento por el cual se reemplaza una parte del discurso del texto de LO por otra diferente que en el texto de LT lleve el principal contenido semántico de la primera.	I merely asked his name => Me contenté con preguntarle el nombre
3	MODULACIÓN	Cuando hay un cambio de la “base conceptual” en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de ésta, un “punto de vista modificado” o una base metafórica diferente.	That’s the answer => Esa es la solución
4	EQUIVALENCIA	Caso extremo de modulación, es una modulación que se lexicaliza.	They are as like as two peas => Se parecen como dos gotas de agua

5	ADAPTACIÓN	El proceso de conformar un contenido a la visión particular de cada lengua.	Blanco como la nieve => Blanco como las plumas del airon (ejemplo tomado de Nida)
6	AMPLIFICACIÓN	Desarrollo analítico en virtud del cual un monema de LO puede estar representado por una secuencia de monemas de LT.	We are dancing to the accordion => Bailamos al son del acordeón
7	EXPLICITACIÓN	Clase de expansión que obedece sobre todo a razones de semántica y donde se expresa en LT lo que está implícito en el contexto de LO.	To help resolve the basic question of delagation => Para resolver los problemas básicos de la delegación de poderes.
8	OMISIÓN	Procedimiento por el cual no traducimos un segmento del TO.	What a speech! I would like to have it illuminated to hang in the office => ¡Qué discurso! Me gustaría tenerlo para colgarlo en la oficina.
9	COMPENSACIÓN	Cuando se añade una información del TO en un lugar ditinto del TT para compensar una pérdida de sentido.	En una cadena de adjetivos ingleses sobre un nombre, utilizar sólo uno en esp. y usar los otros más tarde.

Sin embargo, existe cierta incertidumbre acerca de la diferencia entre estrategia y técnica de traducción, asunto que Hurtado Albir (2001) intenta esclarecer:

«La técnica de traducción es la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas menores del texto [...]. La estrategia es de carácter individual y procesual, y consiste en los mecanismos utilizados por el autor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor en función de sus necesidades específicas» (Albir, citado por Gil, 2008:59-60).

Así, podemos ver que la definición de estrategia es aplicable a los criterios mencionados en la tabla y es considerada complementaria a la técnica. La aplicación de estas estrategias nos permite realizar una comparativa entre el texto origen (TO) y texto meta (TM), tal como desarrollan Vinay y Darbelnet en su estudio realizado en 1972.

Vinay y Darbelnet aseguran que lo que denominaron estilística comparada (*stylistique comparée*) es una disciplina que se basa en el conocimiento de dos estructuras lingüísticas, albergando sus respectivos léxicos, morfologías y concepciones de la vida que construyen cada lengua. Como consecuencia, obtenemos dos culturas, literaturas, historias y geografías diferentes. Para conseguir la equivalencia, se necesita conocer la motivación del autor del TO para poder plasmarla en el TM: «car de cette situation doit naître un nouvel ensemble des signes qui será, par définition, l'équivalent idéal» (Vinay y Daberlnet, 1972:22). Ellos lo esquematizan de la siguiente manera:



Es importante tener en cuenta que el consumo de un formato u otro depende en gran parte no solo de la cultura del país, sino que además del tamaño de su territorio (Gambier, 2004). El debate entre ver el cine en versión original con subtítulos o completamente doblada parece radicar en la cantidad de público al que va dirigido. Un estudio de la Universidad de Turku ha demostrado que el hecho de que un país tenga tendencia a consumir más la versión subtitulada se debe a que, al ser pequeño, no compensa hacer doblaje para un público tan reducido, como puede suceder en Noruega, Dinamarca, Países Bajos o Luxemburgo; mientras que países grandes como España, Francia, Alemania, Inglaterra o Italia sí que muestran esta tendencia a consumir las versiones dobladas ya que el público es más amplio (Gambier, 2004).

Sin embargo, esto no quiere decir ni mucho menos que el consumo de ese formato, aunque se haya extendido en cada país de acuerdo con su costumbre, sea definitivo. Por ejemplo, una película para niños que todavía no saben leer va a estar doblada antes que subtitulada, o un documental puede mezclar subtitulación con voz superpuesta. En un mundo en el que cada vez todo es más global, ya no podemos hablar de comunicación de masa en el que una sola cadena de televisión se dirige hacia todo el público, fomentando así la identidad «un país-una lengua- un modo de transferencia lingüística», como podía suceder en los años 30. Puesto que se ha atomizado mucho más, ahora existen numerosas opciones de formato en el que se puede elegir el idioma, lo cual nos puede llevar asimismo a problemas de identificación lingüística y cultural debido a la influencia que los medios de comunicación ejercen sobre nosotros (Gambier, 2004).

La evolución de la TAV ha tenido lugar en el mercado junto con el cine, y gracias a él. Cuando el cine era mudo en la década de los años 20, los actores exageraban los movimientos para compensar la falta de audio. El único texto que se solía introducir eran los llamados intertítulos, que facilitaban la comprensión del hilo de la historia (Chaume, 2014). De acuerdo con el estudio realizado por la Universidad Jaume I, existían dos maneras de traducir subtítulos: cortar la parte de la cinta en donde se encontraban los intertítulos y cambiarlos por el negativo de la imagen con los intertítulos en la lengua de llegada; o ir traduciendo el texto simultáneamente durante la proyección de la película (Chaume, 2014). La técnica que más se utilizó en España es esta última.

Las primeras productoras de cine, como la Metro Goldwyn Mayer, quisieron hacer del inglés la lengua universal del cine, pero al darse cuenta de que con ello realmente estaban perdiendo el 95 % de la población mundial que no hablaba inglés, la traducción se volvió

necesaria (Chaume, 2014). Por lo tanto, se empezó a concretar el objetivo de la TAV en ese momento, que es el de intentar llegar a la máxima audiencia.

Así pues, fue en la década de 1930 la primera vez que se intentó extender la modalidad de la subtitulación en el cine, pero el mayor problema con el que se encontraron fue el analfabetismo generalizado de la época: la gente no sabía leer (Chaume, 2014).

Frederic Chaume, Teresa Belaire y David Carmona están de acuerdo, como podemos ver en sus respectivos artículos<sup>2</sup>, que la llegada de la modalidad del doblaje en el cine fue con la llegada del cine sonoro: la película *El cantor de jazz (The Jazz Singer)*. Aunque al inicio esto se realizaba repitiendo la grabación de la película entera con actores que hablaban otros idiomas (lo cual se conocía como versiones multilingües), pronto se dieron cuenta de que era mucho más costoso de producir que grabar la voz por encima, lo cual dio pie al desarrollo del doblaje (Carmona, 2013). Teresa Belaire afirma que la subtitulación no era una técnica que gustase mucho al público, y por eso se empezaron a hacer dichas versiones multilingües. La más popular fue *Drácula* (1931), cuya versión en español recibió mejor crítica que la original (Belaire, 2022).

Aún más, con la llegada de los avances tecnológicos y la popularización de la televisión, el material audiovisual se extendió significativamente, lo cual dio lugar a una necesidad exponencial de traducir los productos (Carmona, 2013).

Por supuesto, como con todo encargo, lo que se espera de la traducción es un producto equivalente al original. Sin embargo, ¿qué entendemos por *equivalencia*? ¿Equivalencia como traducción fiel? ¿O equivalencia como mensaje que genera el mismo impacto en el público meta? (Tatcha, 2009). Como es sabido, siempre es más difícil traducir historias que tienen una alta carga de referencias culturales o chistes, puesto que la traducción no debe limitarse a pasar las palabras de una lengua a la otra, sino que además debe hacerse un proceso de adaptación para que dicha historia tenga sentido también en la lengua meta. Por ejemplo, quizás la manera en la que un inglés se ríe de sí mismo no sea la misma en la que un español se ríe de un inglés (Mayoral, n.d.).

---

<sup>2</sup> Belaire, T. (2022). *Teresa Belaire*. Ontranslation. <https://ontranslation.es/historia-de-la-traduccion-audiovisual/>  
Chaume – PHTE (2014) *Portal digital de Historia de la traducción en España*. Upf.edu. <https://phte.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/chaume/>

Orrego Carmona, D. (2013) *Recepción de la subtitulación no profesional*. Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. Universitat Rovira i Virgili

Este tipo de cuestiones las analiza Charles Soh Tatcha en su artículo *Doublage cinématographique et audiovisuel : (équivalence de son, équivalence de sens)*<sup>3</sup>, en el que distingue tres tipos de equivalencia.

La primera es aplicable a cualquier tipo de texto ya que trata la equivalencia desde la perspectiva de la traducción. Según la traducción, la equivalencia se consigue aplicando dos criterios básicos: que esté conforme con el sentido y que esté conforme con el estilo, es decir, la manera natural en la que se habla el idioma meta (Tatcha, 2009). También añade un tercer elemento en el que incluye los procesos cognitivos, que hace que el texto sea una equivalencia propiamente dicha. Es la elección que el traductor hace de manera inteligente de acuerdo con sus conocimientos del contexto (Tatcha, 2009).

Los principales formatos que existen de la TAV, pues, son el doblaje, la voz superpuesta y la subtitulación. Los tres tienen diferencias y similitudes, pero en este trabajo nos vamos a centrar en la subtitulación y en los procesos técnicos que requiere.

### **2.2.1) subtitulación**

La subtitulación es la técnica de la TAV que consiste en la transcripción traducida de una película en la que se refleja por escrito lo que se dice de manera oral. Aunque normalmente se utiliza para traducir, también se puede subtítular en el mismo idioma original para personas sordas o con problemas auditivos. Puede parecer que es un formato menos restringido que el del doblaje debido a que no es necesario hacer la concordancia con el tiempo y con el movimiento de la boca, pero resulta igualmente restringido teniendo en cuenta que el espacio del texto es sumamente limitado. Jorge Díaz Cintas (2003) define la subtitulación como:

«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, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas, etc.) o de la pista sonora (canciones, voces en off, etc.) [...]. Los subtítulos han de estar sincronizados con la imagen y los diálogos, deben ofrecer un recuento semántico adecuado de los mismos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que los espectadores puedan leerlos.» (Díaz, 2003:32).

---

<sup>3</sup> Charles Soh Tatcha. (2009). *Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens*. Meta: Translators' Journal, 54(3), 503–519. <https://doi.org/10.7202/038311ar>

Como Antonio Roales (2017) describe en su libro, la subtitulación, así como cualquier otra técnica de TAV se ve tan restringida que existen profesionales como Mayoral, Kelly y Gallardo que lo llaman «traducción subordinada», y es que no se puede traducir de la misma manera un texto cualquiera en el que uno puede explayarse y explicar todo lo necesario que un texto audiovisual que está sometido a limitaciones ajenas a la lingüística pero que resultan igual de cruciales.

De esta manera, Antonio Roales (2017), Jorge Díaz Cintas y Aline Remael (2007) hacen una clasificación de los diferentes tipos de subtítulos:

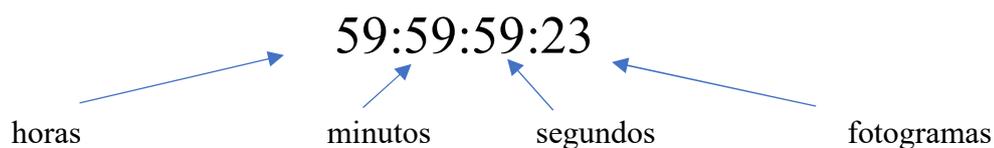
- Lingüísticos: pueden ser intralingüísticos (subtítulos en el mismo idioma en el que se habla), interlingüísticos (son los más utilizados, pues son los subtítulos en un idioma distinto de la lengua hablada) o bilingües (más encontrados en países con más de un idioma oficial; los dos idiomas se encuentran al mismo tiempo en los subtítulos, los cuales se ven aún más restringidos, pues solo tienen el espacio de una línea cada uno para no manchar la imagen).
- Por tiempo disponible de preparación: pueden ser con preparación previa (*offline*), es decir, que alguien ha realizado la traducción con anterioridad (pueden ser reducidos y no reducidos); o en tiempo real (*online*), lo cual implica que se está realizando simultáneamente mientras se proyecta la imagen (puede ser mediante traducción humana o automática).
- Técnicos: a su vez se dividen en dos subgrupos, los abiertos o *encoded* (se encuentran incrustados en la imagen, con lo que no se pueden elegir) y cerrados (es opcional ponerlos y se puede elegir el idioma).
- Según los métodos de proyección: mecánica y térmica, fotoquímica, óptica, láser o electrónica.
- Según el formato de distribución: cine, televisión, vídeo y VHS, DVD o internet.

Así pues, para poder hacer un buen trabajo de subtitulación no es solo cuestión de empezar a traducir y «pegar» el texto en la pantalla, sino que hemos de tener en cuenta diferentes factores: el espacio limitado, la velocidad de lectura y la localización. Teniendo en cuenta los conocimientos teóricos que acabamos de adquirir acerca de este formato de la TAV, pasamos a estudiar la parte técnica del proceso de subtitulación.

Normalmente, la subtitulación pasa por un proceso de cinco pasos: pautado, traducción y adaptación, simulación y corrección (Mondoagit, 2022).

<b>Pautado</b>	Consiste en establecer los tiempos en los que los subtítulos entrarían ( <i>in</i> ) y saldrían ( <i>out</i> ) de la imagen.
<b>Traducción y adaptación</b>	Traspasar el texto de la lengua de partida a la lengua meta, teniendo en cuenta el espacio limitado y la velocidad de lectura.
<b>Simulación</b>	Ver los subtítulos a tiempo real transponiéndolos a la imagen para dar algún retoque final.
<b>Corrección</b>	Detectar posibles errores y reajustar el texto si es necesario.

Como ya hemos mencionado, el pautado es el que indica el tiempo de entrada y el de salida del subtítulo (Mondoagit, 2022). Este tiempo se indica con un código específico, pues con este código de ocho dígitos se indica la hora, el minuto, el segundo y los fotogramas<sup>4</sup> del vídeo (Atrae, 2021):



Hasta el momento hemos estudiado la parte teórica de la subtitulación y los procesos técnicos necesarios para que podamos disfrutar del producto final. Sin embargo, ¿es simplemente cuestión de traducir de un idioma al otro tal cual nos viene el texto? A continuación, estudiaremos las limitaciones a las que se ve sometida este tipo de traducción subordinada.

Puesto que los subtítulos son el reflejo del diálogo oral, muchas veces se asocia erróneamente la velocidad de estos con la velocidad del vídeo, pero nada más lejos de la realidad. El vídeo puede ir más rápido que el habla de los personajes, y viceversa. Es por esto por lo que no se miden basados en la velocidad de vídeo sino la de lectura. ¿Cómo se mide, pues, la velocidad de lectura?

Como indican Manuel Armenteros y Francisco Utray en su estudio (2013), «la frecuencia de fotograma es el número de imágenes por segundo que se presentan para crear la

<sup>4</sup> Aunque antiguamente se indicaban los milisegundos, como veremos en el caso de estudio, ahora se prefiere indicar los fotogramas.

ilusión del movimiento» (Armenteros y Utray, 2013:6). Aunque por tradición cinematográfica siempre se han utilizado 24 fotogramas por segundo (fps), últimamente se suelen duplicar a 48 para dar una sensación más fluida y evitar el parpadeo de la imagen.

La velocidad de lectura se mide convirtiendo los *frames*<sup>5</sup> en segundos en base a los fps (Atrae, 2021). Por ejemplo, si nos basamos en que los fotogramas del vídeo son 24 fps, nuestra tabla de equivalencias sería el siguiente:

---

<i>Frames</i>	Segundos
2	0,083
3	0,125
4	0,166
5	0,208
10	0,416
12	0,500

De esta manera, obtendríamos la cifra máxima de 17 caracteres por segundo (cps) para adultos, y 15 cps para niños, aunque si la situación lo requiere (como escenas muy rápidas o breves), se puede superar en el 30 % como máximo (Atrae, 2021). Esto se traduce en una media de 36 caracteres por línea sin exceder en ningún caso los 42 caracteres. No debe haber más de dos líneas, y tampoco deben ser muy cortas, a excepción de los diálogos (Atrae, 2021). En cuanto a su duración, si se trata de un vídeo de ficción no se recomienda que se presente en pantalla menos de 1 segundo ni más de 6; y si no es ficción, no se recomienda menos de 1 segundo ni más de 7 (Atrae, 2021).

---

Ya que la pantalla tiene sus límites, no podemos subtítular con líneas muy largas para no invadir la imagen. La condensación resulta primordial y se puede manifestar de distintas formas: evitar usar palabras vacías de significado que solo aparecen en la oralidad (*o sea, ¿no?*), a excepción de que sean importantes para la historia; dar prioridad a los diálogos; evitar las repeticiones propias de la oralidad (*no, no, no, no, no*), etc. (Atrae, 2021).

Jorge Díaz Cintas (2012) propone una serie de convenciones ortotipográficas de los subtítulos:

---

<sup>5</sup> “Cualquiera de las imágenes que suceden en una grabación de vídeo” (ATRAE, 2021:27)

- a) Debemos asegurarnos de que los subtítulos se encuentran en la parte inferior central de la pantalla (y colocarlos en otro sitio solo cuando haya información relevante en la misma).
- b) Cada subtítulo deberá contener como máximo dos líneas.
- c) En el caso de los diálogos, se adjudica una línea diferente para cada personaje.
- d) Hemos de cuidar no pasarnos de 37 caracteres, ya que las líneas suelen contar con entre 28 a 40 caracteres.
- e) La pulsación de cualquier tecla entra en el recuento del cómputo total (es decir, se incluyen las exclamaciones, los espacios, los puntos, etc.)

Jorge Díaz plantea que los subtítulos, si bien deben ser una frase completa en la medida de lo posible, se pueden fragmentar (hasta en un máximo de dos líneas), siempre y cuando se respeten los sintagmas y las oraciones lógicas, y se haga una división equilibrada: que una frase no quede muy larga y otra muy corta (aunque si hay que elegir, es mejor dejar la de arriba más corta que la de abajo para no invadir mucho la imagen). A continuación, vemos un ejemplo.

✗	I would have never told anyone your issue with my brother.	Nunca habría contado lo tuyo con mi hermano.
✓	I would have never told anyone your issue with my brother.	Nunca habría contado lo tuyo con mi hermano.

Como vimos anteriormente, la brevedad es lo más deseable en los subtítulos, por lo que es mejor utilizar abreviaciones o siglas que sean comunes en los espectadores (como poner *Sr*: en vez de *señor*), así como evitar las comillas españolas (« ») y usar las inglesas (“ ”). En el caso de los insertos y títulos, se han de escribir en mayúsculas, y si ocupan más de dos subtítulos, se han de poner en cursiva. La cursiva se utiliza, además, en los siguientes casos: con las voces en *off* que se hallan dentro de la secuencia, con las voces en *off* que emite un aparato de voz (como los teléfonos, las megafonías, las radios, etc.), con las letras de las canciones que sean relevantes para la historia y con las expresiones extranjeras.

Por último, otro parámetro que es imprescindible tener en cuenta es el de la localización. «La localización es el proceso que siguen los productos o textos para adaptarlos a un mercado de tal forma que parezca que han sido creados en los parámetros de la cultura del mercado meta» (Miller, citado por Vicente 2020). Esto quiere decir que, a la hora de traducir un texto, en este caso para la subtitulación, los elementos que generen impacto se han de adaptar para

que al público meta le cause este mismo impacto. Para ello, Miller propone seguir una serie de adaptaciones (Miller, citado por Vicente 2020):

- De las costumbres de consumo;
- Del mercado;
- Del formato, como unidades de medida o monedas (entre otros).

### **2.3. Las variaciones diatópicas y el *verlan***

La variación diatópica es uno de los bloques de dificultades a los que nos enfrentaremos cuando traduzcamos el monólogo. ¿Qué significa este concepto de variación diatópica? Como indica Carmen González (2016), el lenguaje puede tener variaciones intralingüísticas: diatópica, diastrática, diafásica y diacrónica. Esto quiere decir que no todos los hablantes de un idioma hablan de la misma manera, pues hay factores que influyen en él, como la región, el nivel de formalidad, el nivel de estudios, y el momento de la historia, respectivamente. Así, el francés que se habla en Francia puede no tener nada que ver con el que se habla en Canadá, Haití o Argelia; el francés que se habla hoy en día puede no tener nada que ver con el que se hablaba en el siglo XVIII, y así sucesivamente.

Lo cierto es que Canadá y Francia se han desarrollado de manera muy paralela lingüísticamente hablando: desde la llegada masiva de franceses a Canadá en 1663, la mezcla de dialectos que procedían de ciudades costeras desembocó en un proceso de francización en un intento de unificar todos los franceses en uno. Sin embargo, debido a la influencia del inglés después de la conquista británica, en este país el idioma evolucionó de manera diferente (Jódar, 2019).

En el estudio realizado por Ana Jódar para la Universidad de Jaén (2019) podemos observar las principales diferencias entre el quebequés y el francés europeo.

A nivel fonológico, existen ciertas consonantes fricativas, como la [t] y la [d] que, al estar en contacto con vocales cerradas se vuelven africadas [ts] y [dz] (Jódar, 2019). Por ejemplo: *tire* [tiʁ] > [tsiʁ]; *dur* [dyʁ] > [dzyʁ]. La consonante [ʁ], por otro lado, tiende a desaparecer cuando se encuentra delante de oclusivas y fricativas. Por ejemplo: *forte* [fɔʁt] > [fɔʁ]. En cuanto a cambios vocálicos, el quebequés tiende menos a la nasalización de las vocales

que el francés europeo, así como a un *relâchement des voyelles fermés* (relajación de vocales cerradas): *moi* [mwa] > [mwe] (Jódar, 2019).

En lo que concierne al léxico, existen diferencias en palabras de uso cotidiano y profesional que alguien que habla el francés europeo no podría entender en quebequés y viceversa: *fontaine* > *abreuvoir*; *couvrir* > *abriller*; *supporter* > *backer*; *aspirateur* > *balayeuse*; *petite amie* > *blonde*, etc. De igual manera las expresiones cambian: *de rien* > *bienvenue*; *au revoir* > *bonjour*, etc. (Jódar, 2019).

Ana Jódar (2019) resalta además los préstamos lingüísticos del quebequés y los clasifica en anglicismos y préstamos de lenguas amerindias. Estos últimos se encuentran en palabras como *mocassin* (un tipo de zapato) o *ouananiche* (una especie de salmón de agua dulce). Dentro de los anglicismos, realiza la siguiente clasificación:

- Integrales: no están adaptados al francés (*background*).
- Híbridos: a la palabra de origen se le añade una desinencia francesa (*booker*).
- Semánticos: una palabra francesa que toma el significado de una inglesa (*réaliser*).
- Sintácticos: se dice en francés una estructura propia inglesa (*faire du sens*).
- Morfológicos: traducción literal de una frase inglesa (*all year long* > *à l'année longue*).
- Idiomáticos: calco fraseológico (*take it personally* > *prendre personnel*).

El *verlan* representa otra variación: la diastrática. Según el Centro Virtual Cervantes, es una de las variaciones que vienen determinadas por el hablante en sí (y no por factores externos): «según su formación cultural, se establecen distintos niveles de lengua o variedades diastráticas» (CVC 2024). Así pues, como se indica en un artículo de la academia francesa Ohlala French Course (n.d.): «Le verlan est un principe linguistique qui consiste à inverser deux ou plusieurs syllabes d'un mot pour en former un nouveau. L'écriture et la prononciation changent, mais pas le sens du mot». En otras palabras, es una variante lingüística propio de un grupo social en el que tienden a hablar con las palabras a la inversa (cambia el orden de las sílabas y cambia la pronunciación, pero el significado es el mismo).

El *verlan* es considerado un argot, caracterizado por pertenecer a un nivel de formalidad bajo. Se suele dar entre jóvenes procedentes de lugares marginales, con una situación de fracaso escolar o profesional (Dekdouk, 2019). Este tipo de lenguaje es otra de las dificultades a las que nos tendremos que enfrentar cuando traduzcamos el monólogo de Paul Taylor, ya no solo porque suponga un concepto que en español no existe o no se le ha dado nombre como tal, sino

porque además es el hilo conductor de la historia que cuenta. El actor nos cuenta lo que le costó aprender francés debido a la peculiaridad del argot que consiste en decir las palabras al revés (de hecho, la misma palabra *verlan* es la versión al revés de *l'invers*). Con lo cual, deberemos prestar mucha atención a este lenguaje a la hora de adaptarlo al español.

La definición que aporta Vivienne Méla (1997), de la Universidad de París 8, acerca del *verlan* es que es un lenguaje en código que consiste en pronunciar las palabras con las sílabas a la inversa. En principio esto puede sonar simple, pues basta con dar la vuelta a las sílabas como en *métro* > *tromé*. Sin embargo, es un lenguaje con sus propias normas, y no siempre son evidentes.

Méla (1997) hace una división de normas según el número de sílabas de las palabras, y si son abiertas o reducidas. De esta manera, nos encontramos con tres grupos: bisílabos, trisílabos (reductibles y no reductibles) y monosílabos (cerrados y abiertos).

En primer lugar, están los bisílabos. El caso más sencillo es cuando la primera sílaba es abierta, pues teniendo el código de Consonante<sub>1</sub> – Vocal<sub>1</sub> – Consonante<sub>2</sub> – Vocal<sub>2</sub>, en *verlan* reescribiríamos la palabra entera empezando por C<sub>2</sub> (Méla, 1997):

**C<sub>1</sub>V<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>2</sub> > cité [s i t e] = [t e s i] > C<sub>2</sub>V<sub>2</sub>C<sub>1</sub>V<sub>1</sub>**

**CC<sub>1</sub>V<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>2</sub>C<sub>3</sub> > clochard [kl o ʃ a ʁ] = [ʃ a ʁ kl o] > C<sub>2</sub>V<sub>2</sub>C<sub>3</sub>CC<sub>1</sub>V<sub>1</sub>**

En segundo lugar, encontramos los trisílabos. Aquí, Méla (1997) hace una distinción entre trisílabos reductibles y los no reductibles, ya que los que pertenecen al primer grupo se pueden transformar fácilmente en bisílabos, puesto que la oralidad francesa se suele apoyar del sonido [ə] schwa para omitirla. De esta forma, palabras como *travelo*, *micheton* o *batterie* se pueden pronunciar como [tʁavlo], [miʃtõ] y [batʁi]:

[tʁavlo] → [vlotʁa]

[miʃtõ] → [ʃtõmi]

[batʁi] → [tʁiba]

De igual forma, las palabras que acaban con *e* muda se tratan como si fueran bisílabos (Méla, 1997): *bagnole* [baɲɔl] → [ɲɔlba].

Por otro lado, las palabras con tres sílabas no reductibles, al ser tan largas, son menos comunes, no suelen adaptarse al *verlan*, el cual siempre va a preferir palabras más cortas para

invertir. A pesar de ello, existen tres posibilidades de convertirlas. La primera es utilizar la misma regla de base, que es reescribir la palabra a partir de la C<sub>2</sub> (Méla, 1997):

$$C_1V_1C_2V_2C_3V_3 > \text{rigolo} [\mathbf{r i g o l o}] = [\mathbf{g o l o r i}] > C_2V_2C_3V_3C_1V_1$$

La segunda opción es reescribir la palabra de izquierda a derecha a partir de C<sub>3</sub> (Méla, 1997):

$$C_1V_1C_2V_2C_3V_3 > \text{vérité} [\mathbf{v e r i t e}] = [\mathbf{t e v e r i}] > C_3V_3C_1V_1C_2V_2$$

La tercera posibilidad es de igual manera reescribir la palabra a partir de C<sub>3</sub>, pero completamente al revés (Méla, 1997):

$$C_1V_1C_2V_2C_3V_3 > \text{papillon} [\mathbf{p a p i j \tilde{o}}] = [\mathbf{j \tilde{o} p i p a}] > C_3V_3C_2V_2C_1V_1$$

Por último, el tercer grupo de palabras son los monosílabos. En este caso también se hace una división en dos subgrupos: los cerrados y los abiertos. Se consideran monosílabos cerrados las palabras que terminan por *e* muda, las cuales se pueden convertir fácilmente en bisílabos pronunciando dicha *e* con el sonido schwa [ə] (Méla, 1997).

$$C_1V_1C_2 > \text{mousse} [\mathbf{m u s}] = [\mathbf{s \tilde{a} m u}] C_2V_2C_1V_1$$

Los monosílabos abiertos son los que no tienen C<sub>2</sub>V<sub>2</sub>, con lo que el *verlan* se realizaría reescribiendo la palabra a partir de V<sub>1</sub> (Méla, 1997):

$$\text{Fou} [\text{fu}] \rightarrow [\text{uf}] \text{ouf}$$

$$\text{Chat} [\text{ʃa}] \rightarrow [\text{aʃ}] \text{ach} \quad \rightarrow V_1C_1$$

$$\text{Pue} [\text{py}] \rightarrow [\text{yp}] \text{uep}$$

Una vez hemos adquirido a grandes rasgos estos conceptos sobre el *verlan*<sup>6</sup>, podemos observar que el francés no es un idioma fácil de aprender en términos de argot con un nivel de formalidad bajo, de manera que podemos entender mucho mejor el monólogo de Paul Taylor y la frustración que refleja acerca de lo extraño que le supuso interiorizar este lenguaje.

---

<sup>6</sup> Para profundizar sobre el tema, recomendamos: Méla, V. (1997) *Les mots des jeunes : observations et hypothèses* (p.16-34). Universidad de París 8.

## 2.4. Los culturemas

Una de las mayores aportaciones incorporadas a la Traductología son los culturemas, ya que define el tratamiento de los elementos culturales (Molina, 2001). Como cita Lucía Molina en su tesis doctoral para la Universidad de Barcelona, este término es comúnmente asociado a los teóricos funcionalistas, como por ejemplo Vermeer y Nord, entre otros.

Ellos definen los culturemas como «un fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura, y que comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, resulta ser percibido como específico de la cultura X» (Nord, citado por Molina, 2001:77).

Así pues, la definición que ella misma propone es «un elemento verbal o paraverbal que posee una gran carga cultural específica en una cultura y que al ser transferido a otra cultura, puede provocar una transferencia nula o distinta al original» (Molina, 2001:89). Como indica Lucía Luque (2009) se hace uso de los culturemas desde la infancia, ya que se encuentran en muchos formatos diferentes: libros, cuentos, refranes, dichos, literatura, religión, radio, prensa, cuadros, canciones, etc. Son necesarios para aportar una mayor expresividad y argumentación, ya que suponen una respuesta razonable ante una situación real inmediata, de manera que se crea un punto de unión entre la situación real y la modélica (Luque, 2009). En su estudio para la Universidad de Barcelona (2009), Lucía distingue las funciones de los culturemas de la siguiente manera.

- **Función estética:** es el dicho fraseológico en el que se incluyen los culturemas. Se usan para adornar un texto. Para ello, los culturemas tienen una «amplia gama de símbolos y referencias culturales de una sociedad» (Luque, 2009:109).
- **Función argumentativa:** puesto que la argumentación consiste en defender un punto de vista de manera razonada, los culturemas pueden contribuir en cuanto a que la realidad que se está cuestionando forma parte del bagaje de la cultura (Luque, 2009).
- **Función cognitivo-hermenéutica:** el conocimiento se traspa de generación en generación y los culturemas reflejan lo que se conoce como situación arquetípica, con lo que es útil para ahorrar tiempo y esfuerzo y no caer en los mismos errores que se vienen conociendo tiempo atrás (Luque, 2009).

De cara a este tipo de dificultad traductológica, Lucía Molina propone una clasificación compuesta por 18 técnicas de traducción de culturemas (Kounitrate, 2020). Debido al espacio

limitado del presente trabajo, estudiaremos las más relevantes en relación al objeto de estudio que nos compete.

- **Amplificación:** consiste en incluir ciertas precisiones que no se encuentran en el original con fines explicativos. Por ejemplo: traducir el *verlan* por *verlan, el argot juvenil francés*.
- **Compresión lingüística:** es una reducción puramente lingüística, aunque no de contenido. Se utiliza muy comúnmente en subtitulación para reducir el número de cps. Por ejemplo: traducir *yes, and so what?* por *¿Y?*
- **Descripción:** es la substitución de un término por una explicación que lo define. Por ejemplo: traducir *καιρος (kairos)* por *el momento exacto*, ya que el término en griego hace referencia al momento preciso en el que ocurre algo (ni un momento antes, ni un momento después) y en español no hay un equivalente de significado en una sola palabra.
- **Generalización:** contrariamente a la particularización, esta consiste en utilizar un término que resulte más general que el que estamos traduciendo. Por ejemplo: traducir *maison d'arrêt* por *cárcel*, pues el término francés hace referencia estrictamente a un centro de prisión provisional (en el que se mantiene al detenido en prisión antes de que se celebre el juicio).
- **Préstamo:** se trata de integrar una palabra de la lengua de origen a la lengua meta. Por ejemplo: usar *bestseller* en lugar de *superventas*, que hacen referencia a los libros más vendidos.
- **Transposición:** esta se consigue cambiando el término de categoría gramatical. Por ejemplo: traducir *he will soon be back* por *no tardará en venir*. Como podemos ver, lo que en inglés se dice con un adverbio (*soon*), en español se utiliza un verbo que indica lo mismo (*no tardar*).
- **Variación:** implica cambiar la variación lingüística, ya sea de estilo, de dialecto, de sociolecto, de tono, etc. Esto se puede conseguir por ejemplo adaptando un dialecto específico para la caracterización de algún personaje.

### 3. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

#### 3.1 Objeto de estudio

Una vez vistos los aspectos teóricos de la traducción, y más concretamente de la traducción audiovisual para el formato de subtitulación, procederemos a estudiar el objeto que nos compete para el presente trabajo: el monólogo *La langue française c'est de la m\*\*\*\**, del comediante irlandés Paul Taylor.

Paul Taylor es un comediante nacido en el Reino Unido, de madre irlandesa y de padre inglés. Se trata de un actor angloparlante que ha aprendido la lengua francesa como lengua extranjera, ya que ha vivido muchos años en Suiza y Francia, entre otros países francófonos. Gracias a esta inmersión cultural de la lengua, habla francés a un nivel nativo con un acento foráneo apenas perceptible.

Cuando era joven, después de que sus padres se separasen, estudió Lenguas Modernas en una universidad en Londres. Puesto que quería practicar y mejorar el francés que había aprendido de pequeño viviendo en París, decidió irse de intercambio a Canadá, donde se vio desbordado por la variante diatópica quebequesa tan conocida por su difícil comprensión.

De esta manera, el trabajo se va a centrar en la subtitulación del monólogo humorístico del nombrado comediante. Se trata de un monólogo principalmente en francés que contiene muchas hibridaciones de cambios de idiomas del inglés al francés, así como una parte en la que habla francés con un acento inglés muy marcado, y un pequeño fragmento en la variante del francés quebequense. La actuación tiene lugar en el festival de Montreux Jazz, un conocido festival suizo al que se invitan a artistas de todo tipo.

Como mencionábamos en la introducción, los grandes desafíos para esta traducción y los pasajes que vamos a revisar en el presente trabajo son tres bloques de dificultades:

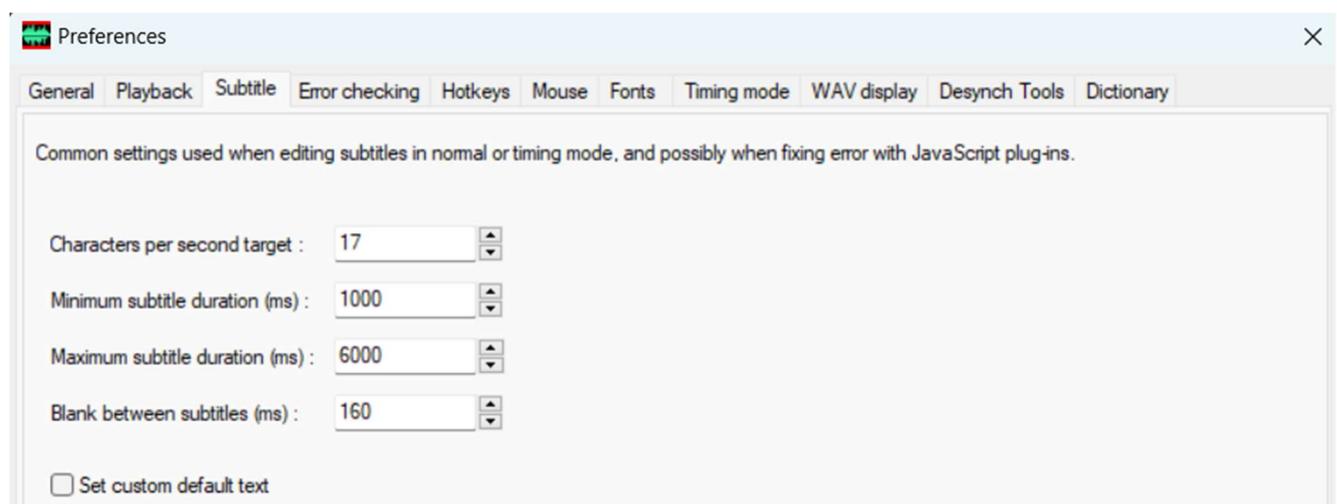
- El primer bloque es la hibridación del inglés y francés: el actor es de lengua nativa inglesa que habla perfecto el francés, pero para causar gracia en el público empieza su monólogo hablando en francés con un fuerte acento inglés, mezclando frases, expresiones e insultos en inglés mientras que el hilo conductor sigue estando en francés. A diferencia del doblaje, en la subtitulación no hay manera de dejar por escrito evidencias de este acento, excepto por dichas expresiones o coletillas que se pueden dejar en inglés para que el espectador hispanohablante se dé cuenta.

- El segundo bloque es el uso del *verlan*. Puesto que en español no existe el concepto de *verlan*, sería más complicado que el público lo entendiese si no fuese porque en el mismo monólogo explica en qué consiste y cómo se consigue. De todas formas, no es algo con lo que culturalmente se sienta identificado, por lo que en la subtitulación es necesario recalcar que es una variante del lenguaje que se da en el francés.
- El tercer bloque es la variante quebequesa. Debido a la influencia del inglés, el francés que se desarrolla en este continente posee muchas diferencias con respecto al europeo. Para mantener la broma, resulta inevitable dejarlo en el idioma original, a falta de un equivalente en español.

Así pues, la metodología que hemos utilizado para realizar este estudio ha sido la de transcribir el monólogo mencionado (anexo 1) y después traducirlo sin restricciones (anexo 2), es decir, como si se hubiese tratado de un texto convencional. Después, comenzamos a realizar los subtítulos, que resultaron ser del tipo interlingüístico con preparación previa (*offline*) en formato vídeo (según la clasificación de Antonio Roales, Jorge Díaz Cintas y Aline Remael, 2017).

Puesto que el monólogo dura alrededor de 8 minutos, hicimos los subtítulos de los cuatro fragmentos que nos parecía que daban mucho de qué hablar por los problemas de traducción que mencionamos anteriormente. Para ello, hemos utilizado el programa Visual Sub Sync con unos parámetros específicos que se adecúan a la subtitulación. Finalmente, como podremos ver en los capítulos posteriores, analizamos el resultado y las alteraciones, así como también las estrategias que hemos debido hacer para incorporar la traducción a los subtítulos.

Los parámetros que hemos utilizado en el programa Visual Sub Sync son los siguientes:



Hemos puesto el número de cps a 17, ya que es lo que recomienda la asociación ATRAE para subtítulos para adultos; también recomienda que la duración mínima de un subtítulo sea de 1000 ms y la máxima de 6000 ms (que corresponden a 1 segundo y 6 segundos, respectivamente). Por último, la duración del corte entre subtítulo y subtítulo es de 160 ms. Este es muy importante ya que, si no se tiene en cuenta y se ponen los subtítulos «pegados» uno al otro, el ojo no se da cuenta de que ha cambiado de subtítulo y genera en seguida confusión en el espectador. Además, el número máximo de caracteres por línea ha sido de 38 (una media entre los 35 a 42 que se recomiendan, en función del medio de difusión y de otros factores).

### 3.2 Análisis fragmento número I

Original	Traducciones	Tiempos	N.º	Estrategia
Donc j'ai commencé à comprendre le verlan.	Entonces <b>empecé a entender</b> el <i>verlan</i> .	00:02:07.318	1	Préstamo integral y comprensión lingüística
	Entonces <b>entendí</b> el <i>verlan</i> . <sup>7</sup>	00:02:08.912		
Il faut switcher des mots, mais ça s'arrête pas là !	Okay, <b>hay que cambiar</b> el orden de las palabras, <b>¡pero no se acaba ahí!</b>	00:02:09.072	2	Descripción y comprensión lingüística
	<b>Se cambia</b> el orden de sílabas.	00:02:10.939		
Parce qu'y a le double verlan.	Porque existe el <b>doble verlan</b> ,	00:02:11.099	3	Préstamo integral
	<b>Pero no solo eso</b>	00:02:12.145		
Des mots qui sont doublement verlanisés !	¡palabras que se <b>verlanizan dos veces!</b>	00:02:12.305	4	Transposición
	¡el <b>doble verlan lo hace por dos!</b>	00:02:14.474		
<i>Right ? What the fuck is this?</i>	¿ <i>Right?</i> ¿ <i>What the fuck is this?</i>	00:02:14.634	5	Variación dialéctica
	¿ <i>Right?</i> ¿ <i>What the fuck is this?</i>	00:02:17.330		
Une fois que le mot verlan il rentre dans le dictionnaire officiel	¡¿Una vez que el <i>verlan</i> entra en el <b>diccionario oficial</b>	00:02:17.490	6	Variación dialéctica y comprensión lingüística
	Una vez que el <i>verlan</i> entra en el <b>diccionario</b>	00:02:20.522		
Vous recommencez le processus de verlanisation !?	empezáis de nuevo el proceso de verlanización!?	00:02:20.682	7	Préstamo híbrido
	¿empezáis de nuevo el proceso de verlanización?	00:02:24.484		
<i>Level three unlocked !</i> <i>Jesus !</i>	¡Nivel tres desbloqueado! ¡ <i>Jesus!</i>	00:02:25.208	8	Variación dialéctica
	¡Nivel tres desbloqueado!	00:02:28.375		
	¡ <i>Jesus!</i>			
Le mot <i>femme</i> par exemple.	La palabra <i>mujer</i> , <b>por ejemplo</b> .	00:02:28.535	9	Comprensión lingüística
	La palabra <i>mujer</i> :	00:02:29.539		
Le mot <i>femme</i> en verlan normal c'est quoi ? <i>Meuf, right ?</i>	En francés es <i>femme</i> , ¿ <b>cómo es</b> en <i>verlan</i> normal?	00:02:29.699	10	Descripción y variación dialéctica
	En francés es <i>femme</i> , ¿ <b>y</b> en <i>verlan</i> ?	00:02:32.932		

<sup>7</sup> Las palabras en negrita son los cambios que he realizado desde la **traducción original** para que encajara en la subtitulación.

	<i>Meuf, ¿right?</i>			
Mais meuf rentre dans le dictionnaire donc les gens ils disent quoi ?	Pero <i>meuf</i> entra en el diccionario, ¿y ahora qué <b>dice la gente</b> ?	00:02:33.092	11	Traducción literal y generalización
	Pero <i>meuf</i> entra en el diccionario, ¿y ahora qué <b>se dice</b> ?	00:02:36.619		
<i>FEMEU !</i>	¡ <i>FEMEU!</i>	00:02:36.779	12	Variación dialéctica
	¡ <i>FEMEU!</i>	00:02:38.405		
<i>Femeu</i> is not a fucking word. C'est pas un mot.	<i>Femeu</i> ni siquiera es una puta palabra, <b>no lo es.</b>	00:02:38.565	13	Compresión lingüística
	<i>Femeu</i> ni siquiera es una puta <b>palabra.</b>	00:02:41.874		
C'est juste des bruits qui sortent :	Solo <b>es un conjunto de ruidos:</b>	00:02:42.034	14	Generalización
	Solo <b>son ruidos:</b>	00:02:43.415		
<i>FEMEU !</i>	¡ <i>FEMEU!</i>	00:02:43.575	15	Variación dialéctica
	¡ <i>FEMEU!</i>	00:02:44.587		
<i>FEMEU !</i>	¡ <i>FEMEU!</i>	00:02:44.747	16	Variación dialéctica
	¡ <i>FEMEU!</i>	00:02:46.507		
On dirait un Anglais qui essaie de lire le mot « femme » mais qui sait pas comment.	Parece más un inglés que <b>intenta leer la palabra pero que no sabe cómo.</b>	00:02:46.667	17	Compresión lingüística y generalización
	Parece más un inglés que <b>no sabe leer la palabra.</b>	00:02:50.300		
<i>FEMEU !</i>	¡ <i>FEMEU!</i>	00:02:50.460	18	Variación dialéctica
	¡ <i>FEMEU!</i>	00:02:51.572		
<i>FEMEU !</i>	¡ <i>FEMEU!</i>	00:02:51.732	19	Variación dialéctica
	¡ <i>FEMEU!</i>	00:02:53.381		
Pareil avec le mot « arabe », même transformation :	Lo mismo pasa con la palabra <i>árabe</i> , <b>misma transformación:</b>	00:02:54.663	20	Transposición
	Lo mismo pasa con <i>árabe</i> , <b>mirad:</b>	00:02:56.755		
« arabe » est devenu « beur », « beur » rentre dans le dictionnaire.	<i>árabe se convirtió en beur.</i>	00:02:56.915	21	Compresión lingüística
	<i>Beur entra en el diccionario,</i>			
	<i>árabe se decía beur.</i>			
	<i>Beur se registra.</i>	00:02:59.222		

Maintenant les Français ils disent quoi ?	¿y ahora qué dicen los franceses?	00:02:59.382	22	Traducción literal
	¿Y ahora qué dicen los franceses?	00:03:01.222		
TERRORIST.	TERRORISTA.	00:03:01.382	23	Traducción literal
	TERRORISTA.	00:03:02.504		
<i>It's not fucking funny...</i>	<i>It's not fucking funny...</i>	00:03:04.418	24	Variación dialéctica
	<i>It's not fucking funny...</i>	00:03:06.522		
Langue de merde...	Francés de mierda...	00:03:07.074	25	Descripción
	Francés de mierda...	00:03:08.584		

Como podemos apreciar en este primer fragmento que se encuentra entre los minutos 02:07 y 03:08 y que habla acerca de la formación del *verlan*, del doble *verlan* y de lo difícil que es comprenderlo, hay una gran variedad de estrategias traductológicas y de subtitulación que hemos seguido, aunque las principales han sido las de variación dialéctica y comprensión lingüística.

La variación dialéctica, como veremos a lo largo del resto de fragmentos, se encuentra en casos donde hemos dejado la palabra o la frase en el idioma original para demostrar al público que el actor es de origen extranjero, a falta de percepción de ese detalle al escucharlo en francés (pues puede no notarse). Por ejemplo: «Jesus, ¿right?, femeu, it's not fucking funny», etc.

La comprensión lingüística, como es natural en subtitulación, la hemos aplicado en casos donde las frases tenían muchos caracteres y hemos debido acortar, ya sea generalizando («¿ahora qué dice la gente?» por «¿ahora qué se dice?»); «solo es un conjunto de ruidos» por «solo son ruidos») o directamente prescindiendo de información innecesaria (sustituir «por ejemplo» por los dos puntos [ : ] o traducir «dans le dictionnaire officiel» por «en el diccionario»).

Hemos utilizado la transposición de una manera muy específica en el subtítulo número 4, ya que de ninguna de las maneras podía entrar la traducción original en el subtítulo, por lo que hemos debido acortar en el 2 y 3 y compensarlo en el 4. De esta forma, ya no se usa «se verlanizan dos veces» como un verbo, sino como sujeto: «el doble verlan lo hace por dos». También en el subtítulo 20 se puede apreciar el hecho de que, en

lugar de dejar una aposición que hace referencia a «árabe», lo hemos convertido en un verbo en imperativo ya que resulta mucho más corto. Así, «lo mismo pasa con la palabra árabe, misma transformación» lo adaptamos como «lo mismo pasa con árabe, mirad».

El préstamo híbrido lo hemos usado para decir de una manera española el proceso francés de «verlanisation», ya que era perfectamente posible transformarlo a nuestra grafía: «verlanización». Hemos decidido dejar esta palabra porque en español no hay ningún equivalente de este fenómeno lingüístico.

Al igual que en los fragmentos que veremos a continuación, hemos usado la estrategia de descripción cuando el actor se refiere a «esta» lengua, o a «vosotros» (el público). Así, en vez de dejarlo como está en el original, he preferido aclarar que se trata del «francés» o «los franceses/los francófonos». Por ejemplo: traducir «le mot femme» por «en francés es femme»; y traducir «langue de merde» por «francés de mierda». De la misma manera, en el subtítulo 10 hemos preferido explicar que en francés la palabra «mujer» se dice «femme» para no dar por hecho que el público lo sabe.

### 3.3 Análisis fragmento número II

Original	Traducciones	Tiempos	N.º	Estrategia
Vous me croyez pas quand je dis que <i>jsuis</i> anglais avec cet accent-là.	Los francófonos <b>no me creen cuando digo</b> que soy inglés con este acento.	00:03:51.542	26	Descripción y comprensión lingüística
	Los francófonos <b>no se creen</b> que soy inglés.	00:03:54.501		
C'est vrai. Normalement les anglophones, quand on parle une autre langue,	<b>Porque es cierto.</b> Normalmente los angloparlantes, cuando hablamos otra lengua	00:03:54.661 00:03:57.738	27	Traducción literal
	<b>Es que</b> los ingleses, cuando hablamos otra lengua			

on parle vraiment comme des couilles. On est vraiment là :	lo hacemos como imbéciles. Es algo así como:	00:03:57.898	28	Traducción literal
	lo hacemos como imbéciles. Algo así como:	00:04:00.541		
<i>Bonsoir, bonsoir, comment ça va ? Voulez-vous coucher ? Enchanté !</i>	<i>¿Bonsoir, bonsoir, comment ça va? ¿Voulez-vous coucher? ¡Enchanté !</i>	00:04:00.701	29	Variación dialéctica
	<i>¿Bonsoir, bonsoir, comment ça va? ¿Voulez-vous coucher? ¡Enchanté!</i>	00:04:05.674		
Et donc les francophones me croient pas, et je comprend.	Y por eso los <b>francófonos</b> no me creen, y yo lo entiendo.	00:04:07.527	30	Compresión lingüística
	Por eso los <b>franceses no me creen.</b>	00:04:09.375		
Mais jsuis vraiment anglais, en fait, à moitié.	Pero soy inglés, <b>de hecho, medio inglés.</b>	00:04:09.535	31	Transposición
	Pero soy inglés, <b>bueno, a medias.</b>	00:04:11.517		
Ma mère elle est irlandaise, Mon père il est anglais.	Mi madre es irlandesa, mi padre es inglés.	00:04:11.677 00:04:13.986	32	Traducción literal
	Mi madre es irlandesa; mi padre, inglés.			
Moi jsuis né là-bas.	Yo nací allí.	00:04:14.146	33	Traducción literal
	Yo nací allí.	00:04:15.260		
Donc je suis vraiment, vraiment 100% alcoolique.	Así que soy <b>obviamente</b> 100% alcohólico.	00:04:15.420	34	Compresión lingüística
	Así que <b>obvio</b> que soy 100% alcohólico.	00:04:18.718		

En este fragmento número dos, que dura desde el minuto 03:51 hasta el minuto 04:18 y habla acerca de la concepción que tienen los franceses de cómo hablan los ingleses otras lenguas, podemos observar las mismas estrategias que mencionábamos anteriormente, aplicadas a situaciones similares.

De nuevo, hemos recurrido a la descripción en el subtítulo número 26 para que el público entienda que se refiere a los francófonos y no a «vosotros». También hemos hecho uso de la compresión lingüística, otra vez, en los casos donde las frases tenían tantos cps que teníamos que cortar.

La transposición en este caso se puede observar en el subtítulo 31, el cual hemos debido acortar por tener muchos caracteres. Esto ha dado como resultado que, en vez de usar el adjetivo «medio inglés», utilice el adverbio «a medias». La variación dialéctica, como en el fragmento anterior, ha consistido en dejar en el idioma original el subtítulo número 29 para que la audiencia entendiera que es la manera de los ingleses de hablar el francés (y no el español). Además, esta referencia es conocida en el mundo hispano, ya que hace alusión a la canción de Cristina Aguilera, Pink, Mýa y Lil'Kim, *Lady Marmalade*, y es a la que los españoles también hacen alusión cuando balbucean el francés.

Por último, un aspecto importante que cabe resaltar de este fragmento es el hecho de que el último subtítulo (34) contiene una referencia cultural que no hemos tenido necesidad de modificar ya que se trata de una característica de los ingleses e irlandeses que se conoce en España. Por lo tanto, un público español sí que entendería el hecho de que a estos les apasiona el alcohol, y en especial, la cerveza.

### 3.4 Análisis fragmento número III

Original	Traducciones	Tiempos	N.º	Estrategia
Comme j'avais déjà vécu un peu en France, je voulais découvrir autre chose.	Como ya <b>había vivido</b> en Francia, quería probar algo nuevo.	00:05:32.989	35	Traducción literal y reformulación
	Como ya <b>viví</b> en Francia, quería probar algo nuevo.	00:05:35.978		
Donc j'ai décidé pendant un an de m'améliorer en français au Québec !	¡Así que <b>tomé la decisión de irme</b> a practicar francés a Canadá!	00:05:36.138	36	Generalización
	¡Así que <b>me fui</b> a practicar el francés a Canadá!	00:05:40.379		
HAHA !	¡JAJA!	00:05:41.185	37	Traducción literal
	¡JAJA!	00:05:42.185		
PERSONNE M'AVAIT PRÉVENU !	¡NADIE ME LO ADVIRTIÓ!	00:05:42.345	38	Traducción literal
	¡NADIE ME LO ADVIRTIÓ!	00:05:44.280		
Que c'est pas là	¡Que no es allí a donde hay que ir a <b>practicar francés!</b>	00:05:47.378	39	Generalización

où il faut s'améliorer en français !	¡Que no es allí a donde hay que ir a <b>practicarlo!</b>	00:05:50.402		
Et je me suis rendu compte très, très vite que	<b>Me di cuenta muy, muy rápido de que</b>	00:05:50.562	40	Compresión lingüística
	<b>Enseguida vi que</b>	00:05:52.045		
partir au Québec s'améliorer en français	ir a Canadá a estudiar francés	00:05:52.205	41	Traducción literal
	ir a Canadá a estudiar francés	00:05:54.499		
c'est comme partir en Angleterre s'améliorer en cuisine.	es como irse a Inglaterra a estudiar gastronomía.	00:05:54.659	42	Traducción literal
	es como irse a Inglaterra a estudiar gastronomía.	00:05:57.814		
On a les mêmes ingrédients, mais on fait n'importe quoi avec.	Tenemos los mismos ingredientes, pero nos los pasamos por el forro.	00:05:58.731	43	Traducción literal con reformulación
	Tenemos los mismos ingredientes, pero nos los pasamos por el forro.	00:06:02.855		
Et les québécois font n'importe quoi avec la langue français	Y los canadienses se pasan el francés por el forro.	00:06:03.395	44	Traducción literal con reformulación
	Y los canadienses se pasan el francés por el forro.	00:06:06.719		

En este tercer fragmento del monólogo, que dura desde el minuto 05:32 hasta el minuto 06:06 y que habla acerca de lo complicado que es entender la variante canadiense del francés, la estrategia más utilizada ha sido la de traducción literal, aunque podemos observar algunas otras.

Hemos necesitado reformular ciertas traducciones para que en español sonara más natural y fluido o directamente para acortar por las restricciones de la subtitulación. Así, en el subtítulo 35 tradujimos «je voulais découvrir autre chose» por «quería probar algo nuevo». También, en los subtítulos 43 y 44 reformulamos la traducción de «on fait n'importe quoi avec» por «nos los pasamos por el forro», ya que, al tratarse de un monólogo oral, y aún más de un monólogo cómico, añade fluidez y tono humorístico.

La comprensión lingüística, de nuevo, es un recurso necesario para reducir al máximo posible los caracteres de cada línea. Por ejemplo, en el subtítulo 40, donde en el original dice «et je me suis rendu compte très très vite que» debimos traducirlo por «enseguida vi que», ya que traducirlo por «enseguida me di cuenta de que» era muy largo y ya se pasaba de caracteres. Otro de los recursos para esta comprensión lingüística ha sido la generalización: reducir la traducción de «tomé la decisión de irme» por «me fui» (subtítulo 36), o reducir «practicar francés» por «practicarlo» (subtítulo 39), ya que el idioma se había mencionado recientemente y se podía prescindir de repetirlo.

Cabe destacar de este pasaje que hay dos referencias culturales que resulta esencial entenderlos para comprender la gracia del chiste. Por un lado, la referencia de que en Canadá se habla un francés más difícil de entender que el europeo. Decidimos dejarlo como «en Canadá» en lugar de «en Quebec» porque, ciertamente, es posible que un público español no sepa en qué lugares se habla qué idioma, pero si lo dejamos con el nombre del país sí pueden familiarizarse más con el hecho de que está geográficamente muy lejos, y por lo tanto tendrán un acento muy diferente (al igual que pasa con el español). Por otro lado, tenemos la referencia de que los ingleses no saben cocinar; o, mejor dicho, que su comida en general no es buena, por muy bien que intenten cocinar, los ingredientes no tienen sabor. El público español puede entender esto, y por lo tanto sí que funciona la comparación de que «ir a estudiar francés a Canadá es como irse a Inglaterra a estudiar gastronomía».

### 3.5 Análisis fragmento número IV

Original	Traducciones	Tiempos	N.º	Estrategia
Prèmier jour, j'arrive, y a un mec qui arrive.	<b>El primer día que llego,</b> me viene un tío.	00:06:28.817	45	Compresión lingüística
	<b>El primer día,</b> me viene un tío.	00:06:32.260		
Il est énervé, je vois dans ses yeux qu'il est énervé.	Superenfadado, <b>lo veo en sus ojos que está enfadado.</b>	00:06:32.420	46	Compresión lingüística
	Superenfadado, <b>lo veo en sus ojos.</b>	00:06:34.837		
Il vient avec un iPod dans sa main, il vient me voir et il me fait :	Y me viene con un iPod en la mano y me suelta:	00:06:34.997	47	Traducción literal
	Y me viene con un iPod	00:06:37.077		

	en la mano y me suelta:			
<i>Bien là là</i>	<i>Bien là là</i>	00:06:37.237	48	Variación dialéctica
	<i>Bien là là</i>	00:06:38.404		
Toute de suite j'étais perdu.	Y ya me perdí.	00:06:38.564	49	Traducción literal
	Y ya me perdí.	00:06:41.833		
Aucune idée ! Il fait:	¡Ni puta idea! Y me hace:	00:06:41.993	50	Traducción literal
	¡Ni idea! Y me hace:	00:06:43.695		
<i>Bien là là, c't'affaire là là, ça marche tu chez Windows, calice !</i>	<i>¡Bien là là, c't'affaire là là, ça marche tu chez Windows, calice!</i>	00:06:43.855	51	Préstamo integral y variación dialéctica
	<i>¡Bien là là, c't'affaire là là, ça marche tu chez Windows, calice!</i>	00:06:46.321		
<i>Parce que tabarnak, J'ai pas nié c'te merde là là...</i>	<i>Parce que tabarnak, J'ai pas nié c'te merde là là</i>	00:06:46.481	52	Préstamo integral y variación dialéctica
	<i>Parce que tabarnak, J'ai pas nié c'te merde là là</i>	00:06:47.481		
<i>... ça marche pas en tout, toi là tu vas m'arranger ça de suite...</i>	<i>ça marche pas en tout, toi là tu vas m'arranger ça de suite</i>	00:06:51.711	53	Préstamo integral y variación dialéctica
	<i>ça marche pas en tout, toi là tu vas m'arranger ça de suite</i>	00:06:53.746		
<i>... OKAY !?</i>	<i>¿¡OKAY!?</i>	00:06:55.877	54	Préstamo integral y variación dialéctica
	<i>¿¡OKAY!?</i>	00:07:00.165		
<i>Ahhhhhh...</i>	<i>Ehhhhhhhhh...</i>	00:07:00.325	55	Traducción literal
	<i>Ehhhhhhhhh...</i>	00:07:02.461		
<i>Ahhhhh... Désolé monsieur, en fait, je viens pas d'ici...</i>	<i>Ehhhhh... Lo siento señor, de hecho, no soy de aquí.</i>	00:07:02.621	56	Traducción literal
	<i>Ehhhhh... Lo siento señor, de hecho, no soy de aquí.</i>	00:07:03.767		
<i>... C'est pour ça que mon français c'est de la merde...</i>	<i>Por eso mi francés es una mierda.</i>	00:07:03.927	57	Traducción literal
	<i>Por eso mi francés es una mierda.</i>	00:07:06.996		
<i>Ahhhhh...</i>	<i>Ehhhh...</i>	00:07:02.621	58	Traducción literal
	<i>Ehhhh...</i>	00:07:03.767		

... Désolé, voulez-vous coucher ? Enchanté !	Perdón, ¿voulez-vous coucher? ¡Enchanté!	00:07:03.927	59	Traducción literal y variación dialéctica
	Perdón, ¿Voulez-vous coucher? ¡Enchanté !	00:07:06.996		

En este cuarto y último fragmento que dura desde el minuto 06:28 hasta 07:03 y que habla acerca de una anécdota humorística cuando el actor trabajaba en Canadá, podemos observar las diferentes estrategias de traducción y adaptación que utilizamos.

Si bien la traducción convencional funciona en la mayoría de los casos, ha sido igualmente necesaria la comprensión lingüística en los casos de los subtítulos 45, 46 y 50, por ejemplo, por falta de espacio para respetar los cps.

Sin embargo, la estrategia que resalta con diferencia en este fragmento es la de variación dialéctica. El actor cuenta una anécdota de un caso real en el que no entendía nada de la variante canadiense del francés. Puesto que lo ilustra con un diálogo, hemos decidido dejarlo igual que en el original. Así, el mensaje que se manda al público es la de “no he entendido nada”, por lo que, si el público queda confundido y no lo entiende tampoco, la transmisión del mensaje cumple su función.

Cabe destacar que en el programa de Visual Sub Sync, los subtítulos 51, 52 y 53, que son los que se corresponden con el francés canadiense, nos señalaba que nos estábamos excediendo de cps, pues en lugar de tener 17 como lo marcamos en los parámetros, tenían más de 20:

51	00:06:38.564	00:06:41.833	20.2	<i>Bien là là, c't'affaire là là, ça marche tu chez Windows, calice!</i>
52	00:06:41.993	00:06:43.695	29.4	<i>Parce que tabarnak, j'ai pas nié c'te merde là là</i>
53	00:06:43.855	00:06:46.321	23.9	<i>ça marche pas en tout, toi là tu vas m'arranger ça d'suite</i>

Sin embargo, hemos decidido dejarlo así puesto que estamos trasladando exactamente lo que dice el actor, sin traducirlo. De manera que, aunque los subtítulos vayan muy rápido, el público sí puede asociar lo que está leyendo a lo que se está diciendo. Además, al ser la estrategia justamente la de no traducir estos subtítulos, no tendría sentido acortar el texto si en realidad se está diciendo más.

## 4. CONCLUSIONES

Tras haber dedicado meses a realizar el presente estudio que hoy nos compete, analizando las dificultades de traducción y subtitulación, así como las estrategias utilizadas según el contexto y su finalidad, estamos en disposición de responder a las cuestiones hipotéticas que nos planteábamos al principio de este proyecto.

Recordemos que las cuestiones eran relativas a los tres bloques de dificultades que contiene el monólogo: la hibridación del inglés con el francés, el *verlan* y la variante quebequesa. ¿Suponen estas referencias culturales un desafío para la traducción?

Ciertamente, como cualquier otro producto con una alta carga cultural, las referencias supusieron un desafío para poder sacar adelante la traducción puesto que, si bien el público español puede estar bastante familiarizado con la cultura anglosajona gracias al cine entorno a ella, puede no estarlo tanto respecto a la cultura francesa (y mucho menos la canadiense). No obstante, las estrategias que hemos utilizado para trasladar no solo el significado, sino también el sentido de las partes humorísticas, han conseguido que podamos acercar dicha cultura a la española.

- Las expresiones en inglés las hemos podido dejar en inglés, ya que son de uso común (*fuck, jesus, what the fuck, etc.*) y el público español está bastante familiarizado con ellas.
- Puesto que la mayoría de los juegos de palabras está relacionada con el *verlan* en los fragmentos que hemos comentado, lo más prudente ha sido no cambiarlos a un juego de palabras en español (que era una de las hipótesis), puesto que el monólogo entero gira en torno a este tema y no existe un equivalente en español. Con lo cual, la mejor opción ha sido explicarlo lo mejor posible dentro del espacio restringido. Así, al haber optado por centrarnos en el contenido para hacerlo comprensible al público español, el impacto de los chistes pasó a un segundo plano. No significa necesariamente que uno excluya al otro, sino que la gracia pasaría a ser un efecto colateral que se puede dar o no.
- Respecto a la cuestión que nos planteábamos acerca de cómo abordar el *verlan*, de nuevo, la mejor estrategia ha sido la de explicar lo que es. Ha ayudado mucho el hecho de que el mismo actor explica el funcionamiento durante el monólogo, con lo que no ha supuesto mayor dificultad, aparte del elemento añadido de que había que explicar cómo se decían las palabras en francés.

- En cuanto a la ortotipografía de los diálogos, en lugar de dejarlos en cursivas (excepto la parte en quebequés) o de poner comillas, hemos optado por dejarlos en redonda. Esto se debe a que las comillas, los puntos suspensivos y la cursiva «ensuciaban» mucho la imagen. De esta manera, el texto quedaba mucho más limpio, y de todas formas el actor ya deja ver que se trata de un diálogo por su oralidad y expresión facial.
- En cuanto al acento quebequés, lo dejamos en francés tal cual estaba. No era una opción viable adaptarlo o compararlo a algún acento en español que se asimilara en dificultad, ya que el monólogo entero giraba en torno a este acento. Además, la anécdota que cuenta el actor es acerca de su experiencia en Canadá, por lo que no habría tenido sentido situar un acento español en Canadá. Así pues, aunque el público español no entienda nada de esta variante del francés, la misma confusión que él tuvo en su momento es justamente lo que el actor pretende transmitir, así que el mensaje cumple su función.

Según la clasificación de Lucía Luque, hemos podido ver que la función de los culturemas es puramente estética, ya que el actor no intenta argumentar ningún punto de vista ni tampoco intenta transmitir un conocimiento que se lleva transmitiendo de generación en generación, sino que simplemente pretende hacer gracia de dichas referencias culturales ya que son bien distintas de las suyas.

En conclusión, ya lo adelantaba Charles Soh Tatcha: en efecto, la equivalencia no se consigue simplemente traduciendo palabra por palabra desde la lengua de origen, sino que el sentido, la fluidez y el estilo también deben ir de la mano de la lengua meta. De lo contrario, cualquier intencionalidad que se quiera transmitir se pierde por el camino.

Por último, como decía Teresa Belaire en su artículo<sup>8</sup>, los traductores profesionales son necesarios (y lo seguirán siendo), ya que son capaces de realizar tales adaptaciones de una cultura a otra para conseguir un producto audiovisual acertado. Una traducción que conlleva tener en cuenta tantos matices sencillamente no se puede dejar en manos de la traducción automática.

La realización de este trabajo de fin de grado, como hemos podido ver, ha requerido una profunda investigación acerca de la traducción audiovisual, y más concretamente del formato de subtitulación. Si bien hemos podido encontrar mucha documentación acerca del doblaje, los

---

<sup>8</sup> Belaire, T. (2022) *Teresa Belaire*. Ontranslation. Recuperado de: <https://ontranslation.es/historia-de-la-traduccion-audiovisual/> [consultado el 17.11.2023]

culturemas y las estrategias de traducción, nos ha faltado encontrar referencias que trataran del proceso puramente técnico de subtitulación, de principio a fin, de manera que hubiésemos podido contrastar diferentes autores. Es posible que no se haya estudiado a fondo este tema o que no se haya publicado ninguna obra por razones diversas, aunque esperamos que este trabajo pueda inspirar a futuros investigadores a profundizar en estos estudios.

De la misma manera, esperamos que este trabajo también haya acercado la cultura del francés juvenil al público español. Como era de esperar, existen numerosos estudios acerca del *verlan*, publicado por autores franceses para un público francés. Sin embargo, ninguno se detuvo a comparar este elemento cultural con otro idioma o acercándolo a otra cultura. Por ello, también esperamos que este estudio haya servido para acercar al público a un concepto que en su lengua no existe.

## 5. REFERENCIAS

Aja Sánchez, J. (n.d.) *Teoría de la traducción. Una aproximación metodológica*. Universidad Pontificia de Comillas.

Armenteros, M. y Utray, F. (2013) *La señal de vídeo*. Universidad Carlos III de Madrid.

ATRAE (2021) *Guía de estilo. Criterios generales para subtitulación y pautado en español*. Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España.

Belaire, T. (2022) *Teresa Belaire. Ontranslation*. Recuperado de: <https://ontranslation.es/historia-de-la-traduccion-audiovisual/> [consultado el 17.11.2023]

Castillo, P. (2020) *¿Qué es la traducción?* Beltanien y Castillo. Recuperado de: <https://www.beltanienycastillo.com/post/qu%C3%A9-es-la-traducci%C3%B3n> [consultado el 24.12.2023]

Castillo, P. (2020) *Tipos de traducción*. Beltanien y Castillo. Recuperado de: <https://www.beltanienycastillo.com/post/qu%C3%A9-es-la-traducci%C3%B3n> [consultado el 29.12.2023]

Chaume – PHTE (2014) *Portal digital de Historia de la traducción en España*. Upf.edu. Recuperado de: <https://phte.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/chaume/> [consultado el 17.11.2023]

CVC. (2024) *Diccionario de términos clave de ELE. Variación lingüística*. Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/variacionlinguistica.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variacionlinguistica.htm) [consultado el 30.01.2024]

Dabène L. y Billiez J. (1987) *Le parler des jeunes issus de l'immigration*, France pays multilingue. Tome 2. Pratique des langues en France, Geneviève Vermès y Josiane Boutet. Paris, L'Harmattan, p. 62-77.

De Luxán Hernández, L. (2017) *Entreculturas 9. Análisis sobre el término "traducción" y figuras afines*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Dekdouk, W. (2019) *L'évolution du lexique dans les romans de San-Antonio durant les 50 ans de la publication de son œuvre*. Tesis de doctorado. Universidad de París 13.

Díaz Cintas, J. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación*. Barcelona. Ariel cine.

Díaz Cintas, J. (2012) et al. *Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera*. (p.95-114) Revista da Associação Brasileira de Hispanistas.

Fernández Rodríguez, A. (2019) *Traducción audiovisual: Análisis de la traducción de nombres propios de la serie (Des)encanto (Groening, 2018)*. Universidad de Valladolid.

Gambier, Y. (2004) *Les censures dans la traduction audiovisuelle*. «De quelques enjeux de la traduction audiovisuelle». Universidad de Turku.

Gil Bardají, A. (2008) *Procedimientos, técnicas, estrategias: operadores del proceso traductor*. Universidad Autónoma de Barcelona.

González Royo, C. (2016) *Aproximación a las unidades fraseológicas y las variaciones diafásicas, diastráticas y diatópicas en italiano y en español* (p. 29-44). Universidad de Alicante.

Gudrun Ledegen, I. (2013) *Variations et changements linguistiques*. Wharton S., Simonin J. Sociolinguistique des langues en contact. ENS Editions, p.315-329.

Harteel, K. J. J. (2020) *La subtitulación, el doblaje y la localización a través de las unidades fraseológicas y su traducción*. Universidad de Alicante.

Jaurès, J. (2024). *Notions d'orthotypographie*. Université Toulouse. P. 5-6.

Jódar Fernández, A. (2019) *La lengua francesa en Quebec: diferencias fonéticas y léxicas con el francés europeo*. Universidad de Jaén.

Kounitrate, N. (2020) *Traducción de culturemas, una nueva tendencia en los estudios de la traducción*. Escuela superior de Rey Fahd.

Lachat Leal, C. (2003) *Estrategias y problemas de traducción*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.

Lingoda (2023) *¿Cuáles son los principales países francófonos?* Recuperado de: <https://www.lingoda.com/es/content/paises-francofonos/> [consultado el 30.12.2023]

Luque Nadal, Lucía (2009). Los culturemas. ¿Unidades lingüísticas, ideológica o culturales? *Language Design. Journal of Theoretical and Experimental linguistics 11*, 93-120.

Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

Mayoral, R. (n.d.) *Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural*. Universidad de Granada.

Méla, V. (1997) *Les mots des jeunes : observations et hypothèses* (p.16-34). Universidad de París 8.

Meneses Campos, M. (2016) *Los usos ortotipográficos comparados en los textos gastronómicos franceses y españoles*. Universidad de Valladolid. P. 17-33.

Molina Martínez, L. (2001) *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Traducció i d'Interpretació.

Mundo Agit (2022) *Introducción a la técnica del subtitulado*. Recuperado de: <http://www.mundoagit.es/tecnica-subtitulado/> [consultado el 30.01.2024]

Newmark, T. (1991) *La teoría y el arte de la traducción*. University of Surrey.

Nord, Ch. (1991). *Text analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic application of a Model for Translation- Oriented Text Analysis*. Ámsterdam, Rodopi.

Ohlala French Course (n.d.) *C'est quoi le verlan ? Explications et principaux mots en verlan*. Recuperado de : <https://www.ohlalafrenchcourse.fr/blog/article/c-est-quoi-le-verlan-explications-et-principaux-mots-en-verlan> [consultado el 29.12.2023]

Orrego Carmona, D. (2013) *Recepción de la subtitulación no profesional*. Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. Universitat Rovira i Virgili.

Roales Ruiz, A. (2017) *Técnicas para la Traducción Audiovisual: subtitulación* (p. 9-23). Babélica Herramientas. Escolar y mayo.

Soh Tatcha, C. (2009) *Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens*. Érudit.

Belaire, T. (2022) *Una historia de la traducción audiovisual*. Ontranslation. Recuperado de: [https://ontranslation.es/historia-de-la-traducccion-audiovisual/#La\\_traducccion\\_herramienta\\_necesaria\\_para\\_exportar\\_las\\_películas](https://ontranslation.es/historia-de-la-traducccion-audiovisual/#La_traducccion_herramienta_necesaria_para_exportar_las_películas) [consultado el 30.12.23]

Tytlar, A. (1907) *Essay on the Principles of Translation*. Everznan's Library.

Venuti, L. (1996). *The translator's invisibility. A history of translation*. London: Routledge.

Vicente Calvo, E. (2020) *Dificultades de la localización de videojuegos, estudio de caso* The Arcana. Universidad Pontificia de Comillas.

Vinay, J.P. y Darbelnet, J. (1972) *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Didier.

### **REFERENCIA AUDIOVISUAL**

Taylor, P. (2019) *La langue française c'est de la m\*\*\*\**. Montreux Comedy. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=B0lQKOLan1M&t=221s>

## 6. ANEXOS

### ANEXO 1: Transcripción

#### *La langue française c'est de la m\*\*\*\* - Paul Taylor, Montreux (2019)*

Good evening, Montreux !<sup>9</sup> Make some fucking noise ! Yes ! Merci.

Bonjour, je m'appelle Paul, très content d'être là, je viens pas d'ici. Je viens de l'Angleterre, est-ce qu'y a des Anglaises dans la salle !?

Yes ! Fucking Brexit ! Fuck... Tellement content, jsuis vraiment content, je m'appelle Paul, eh, j'habite en France et pour habiter en France il faut parler le français, right ? Mais c'est fucking compliquée la langue française parce que vous faites de choses avec la langue française exprès pour emmerder les gens qui apprennent le français right ? Like le fucking verlan ! What is this !? On va switcher des mots comme ça pour aucune raison ? « Truc de ouf » ? No ! « Truc de ouf » je connaissais pas « de ouf » je pensais que c'était un synonyme pour « génial » : ouais, c'est génial, c'est top, c'est ouf. Non Paul, t'es con en fait. Ouf c'est... tu prends le mot ouf et en fait le mot ouf c'est le mot fou, mais à l'invers... Fuck off !

Trop compliqué, je connaissais pas je connaissais pas le système, on m'a dit... « le verlan, en fait, le verlan, le mot verlan c'est le mot l'envers à l'envers aussi ! » Level two unlocked ! What is this ! Je comprenais pas ! Je savais pas, après mes passages, un ami à moi il m'a dit « ouais, Paul, j'aime bien ton passage, j'ai une idée pour toi de mise en scène : en fait, la prochaine fois que tu joues ton passage, essaie de le jouer come ass ». Je comprenais pas tout de suite donc j'ai chequé sur internet, si un truc qui faut pas taper sur Google, c'est les deux mots ensemble come ass ! C'est pas du verlan. Haha you know it well, you DIRTY BASTARD !

Donc j'ai commencé à comprendre le verlan, okey, il faut switcher des mots, mais ça s'arrête pas là ! Parce qu'y a le double verlan, des mots qui sont doublement verlanisés ! Right ? What the fuck is this ? Une fois que le mot verlan il rentre dans le dictionnaire officiel, vous recommencez le processus de verlanisation !? Level three unlocked ! Jesus !

Le mot « femme » par exemple, le mot « femme » en verlan normal c'est quoi ? Meuf, right ? Mais meuf rentre dans le dictionnaire maintenant donc le gens ils disent quoi ? FEMEU ! Femeu is not a fucking word, c'est pas un mot. C'est juste des bruits qui sortent : FEMEU !

---

<sup>9</sup> Aunque hay pasajes en inglés, hemos decidido dejar la ortotipografía de la transcripción entera según la normativa francesa (Jaurès, 2024) para causar menos confusión.

FEMEU ! On dirait un Anglais qui essaie de lire le mot « femme » mais qui sait pas comment : FEMEU ! FEMEU ! Pareil avec le mot « arabe », même transformation : « arabe » est devenu « beur ». Beur rentre dans le dictionnaire, maintenant les Français ils disent quoi ? TERRORIST. It's not fuking funny... langue de merde...

Et en plus, le verlan ça existe avec des mots anglais, j'ai entendu quelqu'un à Paris qui a dit « eh ! Le kebla est parti en deuspi ! » Oh, le black est parti en speed ?! Fuck you it's my language !

Bon, écoutez, je vais de vous parler avec cet accent de merde parce que c'est hyper difficile à maintenir pendant six minutes. Ouais, j'suis un connard, jsuis désolé, mais je me sens obligé de commencer avec un faux accent de merde parce que les francophones vous me croyez pas quand je dis que jsuis anglais avec cet accent-là. Parce que c'est vrai, normalement les anglophones, quand on parle une autre langue, on parle vraiment comme des couilles. On est vraiment là « ouais, bonsoir, bonsoir, comment ça va ? voulez-vous coucher ? enchanté ! ». Et donc les francophones me croient pas, et je comprend, mais jsuis vraiment anglais, en fait, à moitié. Ma mère elle est irlandaise, mon père il est anglais, moi jsuis né là-bas, donc je suis vraiment, vraiment 100% alcoolique.

C'est juste, j'ai pas d'accent parce que j'ai vécu en France pendant cinq ans quand j'étais tout petit, et quand on est tous petits on est un peu une éponge au niveau de l'accent. Donc du coup j'ai pas trop d'accent quand je parle français, mais je fais énormément de fautes parce que la langue française c'est une langue de merde. Parce que même vous, vous savez pas la parler correctement, parce que je vous vois les francophones vous corriger entre vous ! C'est incroyable ! Si pour vous la langue elle est compliquée, pour nous elle est impossible à gérer à 100%.

Donc moi, je fais des fautes quand je parle français, mais je fais pas les mêmes fautes que vous, je fais les fautes d'anglophones. Et en fait des fautes d'anglophones sans l'accent anglophone, ça passe pas. Et je me suis rendu compte que les francophones en fait pensent pas que jsuis un anglais qui parle très bien français, ils pensent que je suis un français... mais CON. Et les gens ils beugent devant moi, ils font des têtes bizarres quand je fais des fautes de base, genre, j'ai envie de dire « une croissant » ils vont faire : eing ? Ils comprennent pas pourquoi.

Je passe pour un con et ça m'énerve, ça m'énerve vraiment parce que j'ai vraiment essayé de faire des efforts pour apprendre le français. Parce que vivre dans un pays quand on est tous petits ça suffit pas, il faut continuer à apprendre, à s'améliorer, et j'ai décidé de faire

des études à l'université en français, et quand on fait des études en Angleterre comme ça, il faut partir pendant un an s'améliorer dans un pays francophone. Comme j'avais déjà vécu un peu en France, je voulais découvrir autre chose donc j'ai décidé pendant un an de m'améliorer en français au Québec ! HAHA ! PERSONNE M'AVAIT PRÉVENU ! Que c'est pas là où il faut s'améliorer en français ! Et je me suis rendu compte très très vite que partir au Québec s'améliorer en français c'est comme partir en Angleterre s'améliorer en cuisine. On a les mêmes ingrédients, mais on fait n'importe quoi avec, et les Québécois font n'importe quoi avec la langue française.

Ça m'a pris trois mois à comprendre l'accent, les expressions, et à l'époque pour financer mes études j'ai décidé de prendre un boulot temps partiel chez Apple dans les Apple Stores et mon poste chez Apple c'était le responsable des clients en colère. Et les Québécois en colère... J'ÉTAIS PAS DU TOUT PRÊT POUR ÇA !!! Première jour, j'arrive, y a un mec qui arrive, il est énervé, je le vois dans ses yeux qu'il est énervé et il vient avec un iPod dans sa main, il vient me voir et il fait : « Bien là là » Tout de suite j'étais perdu. Aucune idée ! Il fait : « Bien là là, c't'affaire là là, ça marche tu chez Windows, calice ! Parce que tabarnak, j'ai pas nié c'te merde là là, ça marche pas en tout, toi là tu vas m'arranger ça d'suite, okay ? ». « Ahhhh... Désolé monsieur, en fait je viens pas d'ici, c'est pour ça que mon français c'est de la merde... Aaaaahhhh, désolé, voulez-vous coucher ? Enchanté ! »

Thank you very much Montreux !

## ANEXO 2: Traducción

### *El francés es una mi\*\*\*\* - Paul Taylor, Montreux (2019)*

¡Hola hola, Montreux!<sup>10</sup> ¡Un aplauso! ¡Yes! ¡Gracias!

Hola a todos, me llamo Paul, estoy muy contento de estar aquí. Yo no soy francés, soy de Inglaterra, ¿algún inglés entre el público?

¡Yes! ¡Fucking Brexit! Fuck... Estoy muy feliz de estar aquí, de verdad, me llamo Paul, eh, vivo en Francia, y para vivir en Francia hay que hablar francés, ¿right? Pero es *fucking* complicado el idioma porque hacéis cosas con la lengua francesa a posta para joder a la gente que aprende el francés, ¿right? ¡Como el puto *verlan*! ¿*what is this*? ¿Qué es eso de cambiar el orden de las palabras sin razón alguna? ¿*Truc de ouf*? ¡No! *Truc de ouf*, no sabía lo que era *de ouf*, pensaba que era un sinónimo para «genial»: *ouais, c'est genial, c'est top, c'est ouf*. No, Paul, es que pareces estúpido. *Ouf* es... Coges la palabra *ouf*, de hecho, la palabra *ouf* es la palabra *fou*, pero al revés... ¡*Fuck off*!

Qué cojones, no lo sabía, no conocía el sistema, a mí me dijeron... «el *verlan*, de hecho, el *verlan*, la palabra *verlan* ¡es la palabra *l'invers* al revés también!» ¡Nivel dos desbloqueado! ¡*What is this*! ¡No entendía nada! No lo conocía, después de mis actuaciones un amigo me dijo «verás, Paul, me gusta mucho tu actuación, tengo una idea para tu puesta en escena: de hecho, la próxima vez que salgas, intenta hacerlo *come ass*.» No lo entendí en el momento, así que lo busqué en internet, ¡y si hay algo que no hay que buscar en Google son las dos palabras juntas *come ass*! Eso no es *verlan*. Jaja tú lo sabes bien, ¡mente sucia!

Por lo que empecé a interesarme por el *verlan*, okay, hay que cambiar el orden de las palabras, ¡pero no se acaba ahí! Porque existe el DOBLE *VERLAN*, ¡palabras que se *verlanizan* dos veces! ¿*Right*? ¿*What the fuck is this*? ¡¿Una vez que el *verlan* entra en el diccionario oficial, empezáis de nuevo el proceso de *verlanización*?! ¡Nivel tres desbloqueado! ¡*Jesus*!

La palabra mujer, por ejemplo, en francés es «femme», ¿cómo es en *verlan* normal? *Meuf*, ¿*right*? Pero *meuf* entra en el diccionario, ¿y ahora qué dice la gente? ¡*FEMEU!* *Femeu* ni si quiera es una puta palabra, no lo es. Solo es un conjunto de ruidos: ¡*FEMEU!* ¡*FEMEU!* Parece un inglés que intenta leer la palabra pero que no sabe cómo. ¡*FEMEU!* ¡*FEMEU!* Lo mismo pasa con la palabra árabe, misma transformación: *arabe* se convirtió en *beur*. *Beur* entra

---

<sup>10</sup> Puesto que hay pasajes en inglés y referencias al francés, hemos decidido dejar la ortotipografía de la traducción entera según la normativa española (Meneses, 2016) para causar la menor confusión posible.

en el diccionario, ¿y ahora qué dicen los franceses? TERRORISTA. *It's not fucking funny...* francés de mierda...

Y encima, el *verlan* también existe con palabras inglesas, una vez oí a alguien en París decir: «*eh, le kebla est parti en deuspi!*» Oh, ¿*le black est parti en speed?* ¡Que te jodan, es MI idioma!

---

Bueno mirad, voy a dejar de poner este acento te mierda porque es super complicado de mantener durante seis minutos. Sí, lo sé, soy idiota, lo siento, pero me siento obligado a empezar con este acento de mierda porque los francófonos no me creen cuando digo que soy inglés con este acento. Porque es cierto, normalmente los angloparlantes cuando hablamos otra lengua lo hacemos como imbéciles. Es algo así como «*ouais, bonsoir, bonsoir, ¿comment ça va? ¿Voulez-vous voucher? ¡enchanté!*». Y por eso los francófonos no me creen, y yo lo entiendo, pero soy inglés, de hecho, medio inglés. Mi madre es irlandesa, mi padre es inglés, yo nací allí, así que soy obviamente 100% alcohólico.

Y también es cierto que no tengo acento, porque viví en Francia durante cinco años cuando era niño, y todos cuando somos niños somos una esponja en cuanto al acento. Por lo que no tengo mucho acento cuando hablo francés, pero tengo cantidad de faltas porque el francés es un idioma de mierda. Porque ni siquiera vosotros sabéis hablarlo bien, ¡porque os veo a los francófonos corregiros entre vosotros! ¡Es que es increíble! Si para vosotros la lengua es complicada, para nosotros es imposible conocerla al 100%.

Así que yo cometo errores al hablar francés, pero no los mismos que vosotros, yo cometo errores de angloparlante. Y cometer errores de angloparlante sin el acento inglés, pues como que no. Me he dado cuenta de que los francófonos no piensan que sea un inglés que habla muy bien francés, piensan que soy francés... pero GILIPOLLAS. Y se quedan con cara extraña cuando cometo errores básicos, tipo si digo «una cruasán», se quedan como: ¿eh? No entienden por qué.

Parezco gilipollas y lo odio, lo odio porque de verdad que he puesto todos mis esfuerzos en aprender francés. Porque vivir en un país cuando somos pequeños no es suficiente, se necesita seguir aprendiendo, practicarlo, y decidí estudiar francés en la universidad, y cuando estudiamos un idioma en Inglaterra, después hay que irse al país de ese idioma para mejorarlo. Como ya había vivido en Francia, quería probar algo nuevo, ¡así que tomé la decisión de irme a practicar francés a Canadá! ¡JAJA! ¡NADIE ME ADVIRTIÓ! ¡Que no es allí a donde hay que ir a mejorar el francés! Me di cuenta muy, muy rápido que ir a Canadá a estudiar francés es

como irse a Inglaterra a estudiar gastronomía. Tenemos los mismos ingredientes, pero nos los pasamos por el forro, y los canadienses se pasan el francés por el forro también.

Me llevó tres meses entender el acento, las expresiones, y para pagarme los estudios en ese momento decidí pillarme un trabajo a tiempo parcial en Apple en los Apple Stores y mi puesto de trabajo era responsable de clientes en cólera. Y no tienes ni idea de cómo son los canadienses en cólera... ¡¡¡NO ESTABA PREPARADO PARA ESO!!! El primer día que llego, me viene un tío superenfadado, lo veo en sus ojos que está enfadado, y me viene con un iPod en la mano y me suelta: «Bien là là» Y ya me perdí. ¡Ni puta idea! Y me hace: «Bien là là, c't'affaire là là, ça marche tu chez Windows, ¡calice! Parce que tabarnak, j'ai pas nié c'te merde là là, ça marche pas en tout, toi là tu vas m'arranger ça d'suite, ¿okay?». «Ehhh... Lo siento señor, de hecho, no soy de aquí, por eso mi francés es una mierda... Ehhh, perdón, *¿voulez-vous coucher? ¡Enchanté!*».

*¡Thank you very much, Montreux!*