

## La traducción al español de la película *Entre les murs*: el lenguaje coloquial, el argot y el *verlan*

Francisca García Luque

*Universidad de Málaga*

paquigar@uma.es

### Résumé

La difficulté la plus remarquable de la traduction audiovisuelle est liée à la traduction de dialogues, qui sont censés reproduire les caractéristiques de la langue orale plus ou moins spontanée. Ce travail vise à analyser les difficultés et les stratégies pour la traduction en espagnol adoptées dans le cas du film *Entre les murs* (2008). Ce film, qui nous montre la vie quotidienne d'un groupe d'élèves et leurs professeurs, se caractérise par être le reflet d'une réalité sociale française, celle des jeunes des banlieues, qui constitue un univers particulier; du point de vue linguistique, elle se distingue par l'emploi d'un registre oral, d'un langage propre aux jeunes et par la présence de l'argot, notamment le *verlan*.

**Palabras clave:** Doblaje. Subtitulado. Oralidad. Argot. Verlan. Francés. Español.

### Abstract

The most remarkable difficulty of audiovisual translation is related to the translation of dialogues, which are supposed to reproduce the features of a more or less spontaneous oral language. This paper aims to analyze the difficulties and the strategies adopted for the translation into Spanish of the film *Entre les murs* (2008). This film, which depicts the daily life of a group of students and their teachers, is known for being a reflection of a French social reality, namely the reality for young people who live in the suburbs, which constitutes a particular universe. From a linguistic point of view, this reality is defined by the use of an oral register, a language characteristic of young people and by the presence of slang, specially the so-called *verlan*.

**Key words:** Dubbing. Subtitling. Orality. Slang. Verlan. French. Spanish

## 0. Introducción

La traducción audiovisual (en adelante, TAV) se puede definir como un ámbito de trabajo dentro del mercado profesional que no se caracteriza por el campo temático ni por la presencia de una terminología específica, como ocurre en otros textos que sí se engloban dentro de la denominada traducción especializada. De acuerdo con Zabalbeascoa (1996: 180), la característica definitoria de la traducción audiovisual y la que la distingue de otros entornos de traducción es el modo de transmisión de los contenidos, en este caso auditivo y visual, que se opone a la tradicional división existente en Traductología entre oral y escrito<sup>1</sup>. En principio, este rasgo afecta a la forma en la que el destinatario del mensaje recibe el contenido del mismo y a los canales a través de los cuales se lleva a cabo la comunicación. Desde una perspectiva semiótica, pues, lo que a menudo hallamos en los contenidos de los programas audiovisuales es un texto dialogado e interpretado unido a unas imágenes. Esta combinación multisemiótica es la responsable del concepto de sincronía (Fodor, 1976; Agost, 1999), que supone una serie de restricciones técnicas a las que los textos audiovisuales se ven sometidos. Por otro lado, y desde un punto de vista lingüístico, que es el que nos interesa particularmente, Chaume (2001: 78) señala que ese diálogo tiene una serie de peculiaridades que han de conocer tanto los dialoguistas como los traductores. Nos referimos a la denominada «oralidad prefabricada», que el autor define como un tipo de lengua que se encuentra a caballo entre la oralidad de las conversaciones espontáneas y la rigidez del texto escrito, y que se materializa en una serie de rasgos prosódicos, sintácticos, léxicos y morfológicos. Estos rasgos son los responsables de que el público perciba los diálogos de los productos cinematográficos como una aproximación a la oralidad espontánea, pero con ciertos matices que la alejan de la conversación real del día a día. Según Antonini (2008: 135), esto es así hasta el punto de que llega a ser reconocida como un tipo de lenguaje oral que, si bien no es el que emplean cotidianamente los hablantes, es el propio de los productos audiovisuales.

---

<sup>1</sup> Nótese, por ejemplo, que en cualquier otro ámbito de traducción (médica, legal, científica, técnica, etc.), la información se transmite casi de manera exclusiva mediante el código escrito y por tanto el modo de transmisión es el escrito y el canal es el visual. En la interpretación, por su parte, el código oral es el responsable de la transmisión de la información, y el canal es, por tanto, el auditivo. En TAV, sin embargo, la información está organizada en distintos tipos de códigos (imágenes y sonidos) que se transmiten a través de diferentes canales (auditivo y visual). El código lingüístico suele estar representado en los diálogos o monólogos, de transmisión oral y, por tanto, auditiva. Pero esta no es la única información que se transmite mediante el canal auditivo sino que también hallamos otros elementos significativos, como son los efectos especiales y la música. Por su parte, el canal visual es el responsable de la transmisión de buena parte del contenido de un programa audiovisual, pero este contenido no está compuesto únicamente por códigos visuales sino también por códigos lingüísticos en el caso de los subtítulos o los insertos. De la unión de todos estos códigos que expresan contenidos vehiculados a través de varios canales nace un producto semióticamente complejo que, por sus características, plantea al traductor diversos retos.

El lenguaje oral, ya sea este espontáneo o «prefabricado», por seguir la terminología de Chaume, da cabida a una serie de manifestaciones lingüísticas que también poseen unos rasgos propios. Podemos hallar diferentes tipos de variantes, diatópicas, diafásicas o diastráticas. Por lo que respecta a la variación diastrática, la que afecta al registro, el lenguaje oral se caracteriza por el empleo del habla coloquial, que es aquella que, en palabras de Beinhauer (1963: 9) «brota, natural y espontánea, de la conversación diaria». Esta variedad posee unos rasgos definitorios que se podrían resumir a grandes rasgos como la relajación y la permisividad en el uso de la sintaxis y el vocabulario, la espontaneidad e imprecisión o la expresividad.

Si nos concentramos en el análisis del plano léxico, uno de los rasgos propios del registro oral es la presencia del argot, que Calvet (1994: 7) define de la siguiente manera:

Les argots (et le pluriel ici est important) sont donc à l'origine des formes linguistiques dérivées de la langue commune qui permettent la communication dans un groupe restreint, celui des initiés, et ils constituent une réponse linguistique à un besoin (besoin de secret, d'opacité, etc.)

En lo que concierne al proceso traductor, es importante señalar, como indica Calvo Ferrer (2010:en línea), que el trasvase de esta terminología puede plantear diversos problemas derivados de la búsqueda de equivalentes asociados a un grupo diferenciado (adolescentes, futbolistas, etc.), y especialmente de la falta de paralelismo entre las realidades sociales o culturales a las que los términos en argot hacen referencia.

Un caso especial de argot dentro de la lengua francesa lo constituye el denominado *verlan*, que es una manifestación específica de esta variedad lingüística en la que tiene lugar un proceso de creación, o transformación léxica, mediante el uso de diversas estrategias lingüísticas, principalmente la inversión silábica. Según indica Vázquez Ríos (2009: 199):

Le verlan est devenu un argot de banlieue [...] Mais ce sont surtout des garçons qui l'utilisent pour parler entre eux, pour être *cool*, pour faire partie du groupe ou pour se détacher ou démarquer d'autres cliques (ou des parents dans le cas des lycéens). Plus que d'autres adolescents, les beurs (les jeunes d'origine arabe) s'en servent comme marqueur d'identité.

Resulta fácil imaginar que el cúmulo de obstáculos para el traductor va aumentando proporcionalmente a medida que nos adentramos en rasgos cada vez más específicos. Aunque la mayoría de las publicaciones sobre TAV versan sobre productos en los que la lengua original es el inglés, ya hay estudios que se adentran en el análisis de las dificultades planteadas por la traducción de registro oral y el lenguaje

coloquial en la combinación lingüística francés-español<sup>2</sup>. Si a ellas les unimos las complicaciones propias de la presencia del argot, que pueden variar en función del grado de separación existente entre las dos (sub)culturas en contacto, la traducción del *verlan* representa sin duda ir un paso más allá, en la medida en que a la eventual asimetría cultural se le une una asimetría lingüística en el proceso de creación de un léxico muy característico.

El trabajo que aquí presentamos muestra los resultados del análisis del trasvase lingüístico de un producto audiovisual en el que se mezclan el lenguaje coloquial, el argot y el *verlan*. Nuestro corpus de estudio es la película *Entre les murs* (2008), del realizador francés Laurent Cantet, que recibió la Palma de Oro del Festival de Cannes en el año de su estreno. Esta película se podría definir como un retrato del devenir de una clase en un instituto francés ZEP del distrito nº 20, Françoise Dolto, cuyos alumnos, de orígenes étnicos y culturales diferentes, representan una compleja realidad a la que los docentes se enfrentan diariamente.

### 1. Objetivos y metodología

El objetivo que nos planteamos a la hora de llevar a cabo este análisis es doble y complementario. En nuestro trabajo intentamos, por una parte, identificar las dificultades de traducción planteadas por la presencia del lenguaje coloquial, el argot y el *verlan*. Por otra, llevamos a cabo un análisis de cuáles han sido la estrategia global de traducción y las técnicas utilizadas en la traducción al español.

Para su consecución, la primera fase se inicia con el análisis del diálogo original. Para ello procederemos a la detección y selección de términos y expresiones que pertenecen a un registro eminentemente coloquial, al argot y al *verlan*, que se pueden concebir como círculos concéntricos en los que el nivel de dificultad de cara a la traducción va aumentando conforme avanzamos hacia el centro. A continuación, identificaremos los rasgos distintivos de dichos elementos, a nivel sintáctico, léxico, morfológico y cultural.

La segunda fase consiste en determinar el método y las técnicas de traducción, siguiendo la terminología de Hurtado (2004: 251), que se han utilizado para trasvasar al español los rasgos de oralidad, así como los términos argóticos y verlanescos. Todo ello tomando como referencia las versiones doblada y subtitulada de la película que constituye el corpus de este estudio.

Con respecto a la metodología empleada, hemos adoptado un enfoque descriptivo (Baker, 2009: 77), ya que no se trata en ningún caso de valorar si la traducción es o no correcta, sino más bien de recorrer el camino que ha debido seguir el traductor a la hora de trasvasar determinados contenidos que sin duda plantean difi-

---

<sup>2</sup> Por nuestra parte, hemos llevado a cabo un análisis de la película francesa *Intouchables* (2011) en el que se abordan las dificultades que añade al proceso de traducción audiovisual la presencia de rasgos de oralidad y coloquialidad en la versión original (García Luque, 2016: 137-155).

cultades. Con este análisis pretendemos conocer más a fondo los mecanismos y los recursos con los que cuenta la lengua española para reflejar esas realidades lingüísticas y culturales susceptibles de aparecer en una película, como es el caso de nuestro corpus, pero también en una obra de teatro o en otros géneros literarios.

Desde el punto de vista de la estructuración y la secuenciación de contenidos, empezamos nuestro estudio con una contextualización teórica que sirva como marco de referencia de los tres elementos característicos de nuestro corpus, a los que ya hemos aludido con anterioridad: el lenguaje coloquial, el argot y el *verlan*. Se trata de tres elementos que están muy relacionados con el lenguaje oral. En un segundo momento, nos detenemos a analizar las restricciones técnicas a las que el doblaje y el subtítulo están sometidos. A continuación, hacemos un breve repaso de las características del registro oral audiovisual, que se desglosan en diversos planos: prosódico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico. Estos dos últimos aspectos, relacionados con el contexto audiovisual, nos servirán para entender mejor las características lingüísticas de nuestro corpus y el razonamiento que hay detrás de las opciones de traducción adoptadas.

Una vez llegados a este punto, comenzamos con el estudio de la película que hemos tomado como corpus de estudio, *Entre les murs*. Para ello, hemos analizado en primer lugar los diálogos de la versión original de esta película, que se estrenó en 2008; hemos utilizado la versión comercializada y distribuida en DVD. En segundo lugar, hemos trabajado con las traducciones para el doblaje y para el subtítulo en español, igualmente a partir del DVD comercializado en España. Nuestro análisis abarca las dos modalidades de TAV porque estas presentan características y restricciones diferentes y el estudio de ambas puede ser enriquecedor para comprobar los paralelismos y las divergencias, tanto si estas vienen impuestas por cuestiones técnicas como por hábitos lingüísticos relacionados con una u otra modalidad de traducción.

## 2. El lenguaje coloquial, el argot y el *verlan*

Quizás el rasgo más representativo del lenguaje coloquial sea su ubicación dentro de la lengua hablada. Así, la Real Academia Española define *coloquial* como «propio de una conversación informal y distendida». Dentro de este mismo contexto, Lorenzo (1977: 172) menciona los usos lingüísticos propios de los hablantes en su vida cotidiana, usos que incluyen recursos paralingüísticos o extralingüísticos aceptados y entendidos por una comunidad dada.

Desde un punto de vista descriptivo, podemos decir que hay ciertos rasgos a los que aluden varios autores (Beinhauer, 1963; Lorenzo, 1977; Vígara Tauste, 1992; Seco 1995) y que podrían resumirse en el siguiente esquema:

- 1) Oralidad, que es responsable del nivel de relajación y permisividad que afecta a distintos niveles y se materializa en los siguientes rasgos:
  - a. Repeticiones y redundancias.

- b. Elipsis y frases inacabadas.
  - c. Importancia de la entonación, a menudo variada y truncada.
  - d. Presencia de oraciones cortas y sencillas.
  - e. Uso abundante de onomatopeyas.
  - f. Uso abundante de contracciones.
  - g. Uso de una pronunciación dialectal.
- 2) Espontaneidad e imprecisión, que tiene como consecuencia un código poco elaborado y un uso a veces relajado e incluso incorrecto de la gramática. Estas dos características se reflejan en las siguientes manifestaciones:
- a. Uso del artículo delante de los antropónimos.
  - b. Pobreza léxica e imprecisión, con el uso de palabras comodín.
  - c. Incoherencia en el discurso.
  - d. Incoherencias léxicas e interferencias.
  - e. Empleo de palabras apocopadas.
- 3) Expresividad, que se traduce en el uso de un vocabulario con una importante carga afectiva y emotiva. Estos rasgos son observables en los siguientes hechos:
- a. Abundancia de sufijos apreciativos.
  - b. Uso frecuente de interjecciones.
  - c. Empleo abundante de pronombres personales y deícticos.
  - d. Empleo de comparaciones humorísticas.
  - e. Abundancia de expresiones propias de la jerga y el argot.
- 4) Contacto directo entre emisor y receptor, basado en el uso de códigos extra-textuales y fórmulas fraseológicas en las que cobra una importancia especial la función fática y apelativa del lenguaje en los siguientes elementos:
- a. Abundancia de modismos, frases hechas y refranes.
  - b. Presencia de saludos, apelativos y vocativos.
  - c. Presencia de expresiones eufemísticas y muletillas.

Los rasgos anteriormente señalados nos permiten hacernos una visión global en la que destaca la relajación en el uso de la norma lingüística, la pobreza expresiva en términos léxicos, la simplificación sintáctica, la presencia marcada de elementos paralingüísticos y el carácter enfático y afectivo.

Uno de los elementos antes mencionados hace referencia a la amplia presencia del argot dentro del lenguaje coloquial, uno de los objetivos de nuestro estudio. De acuerdo con Guiraud (1956: 5-7), el argot es un fenómeno léxico que se remonta varios siglos atrás en la historia de la lengua francesa –y podríamos decir que en la de muchas otras lenguas–, que ha ido adquiriendo distintos significados a medida que ha ido evolucionando con el paso de los años. La misma idea la recoge el diccionario de la Real Academia Española, que lo identifica con jerga, una de cuyas acepciones hace referencia a un «lenguaje especial utilizado originariamente con propósitos crípticos

por determinados grupos que a veces se extiende al uso general». En sus orígenes, esta variedad lingüística poseía una finalidad críptica, ya que nació en el seno de grupos marginales que buscaban una forma de comunicarse que fuese opaca a los demás; no obstante, en nuestros días parece que esta intención comunicativa ha ido tornándose, de acuerdo con Calvet (1994: 9), en una búsqueda de la identificación con un grupo socialmente diferenciado:

Si l'argot n'est plus la langue cryptique qu'il a été, il est donc devenu une sorte de langue refuge, emblématique, la langue des exclus, des marginaux ou de ceux qui se veulent tels, en même temps qu'une façon pour certains de marquer leur différence par un clin d'œil linguistique.

Por tanto, nos hallaríamos ante un fenómeno que Elefante (2004: 203) define en términos de «fonction d'affirmation identitaire» y Sanmartín (1998: 48) como «la búsqueda de la cohesión entre los miembros del grupo». En la misma idea abunda Calvo Ferrer (2010), quien, aludiendo a la gran capacidad expresiva de esta variedad lingüística, también considera como uno de sus elementos fundamentales la identidad grupal:

El argot, como fenómeno social, muestra una gran riqueza expresiva dentro de los grupos sociales en los que encuentra cabida, al tiempo que permite crear estrechos vínculos lingüísticos entre sus integrantes y posibilita una mayor cohesión e identidad frente a otros grupos externos.

Otro rasgo especialmente importante del argot es señalado por Alarcón Navío (2009: 101), cuando hace referencia a la permeabilidad de la lengua general ante la presencia del argot. De esta manera, la autora indica que en los últimos años hay una tendencia observable en la lengua (al menos en la francesa), en virtud de la cual lo familiar pasa a ser estándar y lo estándar a ser elevado, mientras el argot pasa a ser familiar y a veces incluso estándar. Todo ello por motivos de expresividad, de familiaridad y por la tendencia a mantener cierto grado de complicidad en la conversación. Así, ocurre que «les différents niveaux de langue se superposent, entrent en contact pour ainsi contribuer à l'évolution de la langue. La frontière devient de plus en plus subtile» (Alarcón Navío, 2009: 102). Esto hace que en nuestro corpus, por ejemplo, el argot no sea empleado únicamente por los alumnos protagonistas de la cinta, sino también en algunos momentos por sus profesores, ya que ciertas unidades léxicas han entrado también a formar parte del acervo de la lengua familiar de todos los hablantes franceses.

A modo de resumen, podemos pues afirmar que el argot hace referencia a una serie de unidades léxicas y fraseológicas que definen y caracterizan a un grupo social, que persigue con ellas una identificación y una distinción con respecto a otros grupos. Estas unidades están sometidas, al igual que cualquier otro aspecto (fonética o sinta-

xis), a la evolución que pueden sufrir como consecuencia del uso cotidiano de la lengua y del empleo que la sociedad, a la que dicha lengua sirve como instrumento de comunicación, hace de ellas.

Un caso especial en el seno del argot dentro de la lengua francesa es el denominado *verlan*<sup>3</sup>, que constituye un subgrupo léxico que se ha desarrollado fundamentalmente durante la segunda mitad del siglo XX, y que se asocia a veces con determinados grupos sociales propios de la marginalidad o de la exclusión. Esta es la opinión de Calvet (1994: 63), que habla del *verlan* en los siguientes términos:

Qui parle verlan? Cette forme linguistique est essentiellement aujourd'hui un marqueur d'identité des bandes d'adolescents de banlieues, bandes qui correspondent tout à fait aux gangs jadis étudiés para les sociologues de l'école de Chicago, en particulier par Thrasher: des jeunes rejetés par la société, en situation d'échec scolaire, qui veulent marquer leur différence ou leur révolte [...] Et ils se constituent une culture à eux, à partir d'une musique (le rap), d'un style graphique (les tags), d'une mode vestimentaire (les baskets, la casquette de base-ball) et d'une forme linguistique (le verlan). Tous ces éléments, bien sûr, peuvent changer, mais du point de vue sociologique la situation sera toujours la même: une microsociété, sa culture et sa «langue».

Hay otros autores, como Vázquez Ríos (1998: 199), que apuntan hacia una expansión del fenómeno del *verlan* y hacia cierto poder de atracción que parece ejercer en grupos sociales que nada tienen que ver con la exclusión social, como pueden ser los medios de comunicación o los adolescentes de clases acomodadas, que son usuarios de una variante un poco más «suave». Esta opinión la comparte Khameneh Bagheri (2009: 8), cuando afirma que la música o el cine han llevado a esta variedad de lengua mucho más allá de sus orígenes y la ha extendido entre los jóvenes en general, independientemente de su ubicación geográfica o social. Quizás se esté produciendo un proceso similar al que ya comentábamos en párrafos anteriores referido al argot en general. Así, del mismo modo que el argot surgió como un léxico diferencial en el seno de determinados grupos sociales pero la evolución de la lengua ha hecho que se extienda por todas las clases sociales y se incorpore al registro familiar y coloquial, lo mismo puede haber ocurrido con ciertas unidades léxicas procedentes del *verlan*, y hoy en día son utilizadas por muchas personas. En cualquier caso, se trata de una expansión a la que la música y el cine han contribuido en gran medida.

---

<sup>3</sup> Según recoge Vázquez Ríos (1998) en su análisis de corte sociolingüístico, existen ejemplos de procedimientos de creación léxica similares en otras lenguas, como el lunfardo en el español de Argentina y Uruguay, el *Shelta* en Irlanda, el *gíria* y el *teteca* en Brasil, el *Mattenenglisch* en Suiza y el *šatrovači* en la antigua Yugoslavia.



Contextualizada la dimensión sociológica, pasamos a ocuparnos de la vertiente lingüística. La propia palabra *verlan* es el mejor ejemplo del concepto al que hace referencia, ya que proviene de la transformación de la locución «à l'envers», a través de unos procedimientos característicos de creación de nuevas palabras que son propios de este sociolecto, como lo define Vázquez Ríos (1998: 198). Proviene de la idea de lenguaje al revés y cuenta con diversos mecanismos para generar nuevas unidades léxicas a partir de otras ya existentes. Según Calvet (1994: 60), el funcionamiento de estos mecanismos se resume en la siguiente definición:

Le procédé est une transformation, (que j'appellerai *verlanisation*) qui, appliqué à un terme de départ (que j'appellerai l'*amont*), fournit un terme de forme différente (que j'appellerai l'*aval*).

Estos procedimientos dependen del número de sílabas que posee la palabra y de si se trata o no de una sílaba abierta, es decir, de si la sílaba está compuesta por una estructura consonante + vocal. De acuerdo siempre con este autor, los procedimientos de transformación propios del *verlan* responden al siguiente esquema:

1. Palabras monosílabas
  - a. Cuando la sílaba es cerrada se transforma en una palabra bisílaba mediante la adición de una vocal de apoyo. A partir de ahí se invierte el orden natural de las sílabas de la palabra. Ej.: *tronche* → *troncheu* → *chétron*  
A veces, tras esta inversión, se opera una apócope y desaparece la parte final de la palabra. Ej.: *flick* → *flickeu* → *keufli* → *keuf*
  - b. Cuando la sílaba es abierta se invierte el orden de los fonemas. Ej.: *fou* → *ouf*
2. Palabras bisílabas. En este caso, la transformación consiste en invertir el orden de las sílabas. Ej.: *bonhomme* → *nombo*  
A veces tras la inversión de las sílabas se produce una apócope de la vocal final. Ej.: *maquerau* → *kroma* → *krom*
3. Palabras trisílabas. Es el caso más complicado y la transformación puede seguir tres caminos diferentes.
  - a. Una palabra que responde al esquema S1S2S3 se transforma en S2S3S1, de modo que la sílaba inicial pasa a ser la final. Ej.: *cigarette* → *garetsi*
  - b. Una palabra que responde al esquema S1S2S3 se transforma en S3S2S1, intercambiando la posición de las sílabas 1 y 3. Ej.: *portugais* → *gaitupor*

- c. Una palabra que responde al esquema S1S2S3 se transforma en S3S1S2, haciendo pasar la sílaba 3 a la primera posición mientras que las sílabas 1 y 2 la siguen en su orden natural. Ej.: *enculé* → *léancu*.

Parece claro, pues, que el traductor que trabaja en la combinación lingüística francés-español y se enfrenta a un texto en el que se mezclan los rasgos propios del registro oral, el argot y el *verlan* tiene ante sí una ardua tarea de análisis y de búsqueda de equivalentes, en la que tendrá que atender a factores semánticos, estilísticos, prosódicos, etc. Y si el texto con el que trabaja se halla en formato audiovisual, deberá tener en cuenta, además, las características propias de este formato que, por su complejidad semiótica, impone unos condicionantes más o menos estrictos al uso de la lengua.

### 3. Las restricciones y la oralidad «prefabricada» de los textos audiovisuales

Como ya mencionábamos en la introducción, los textos audiovisuales se ven sometidos a una serie de restricciones técnicas, materializadas fundamentalmente en el concepto de *sincronía*, que Agost (1999: 65) clasifica en tres categorías:

- a) La sincronía fonética o ajuste labial; que persigue el encaje entre los movimientos articulatorios de los actores que se ven en la pantalla y los sonidos que oímos en la versión doblada. Se ha de prestar especial atención a los primeros planos de la boca, donde los movimientos articulatorios son más visibles.
- b) La sincronía quinésica; que busca la armonía entre los movimientos de los actores y las palabras que pronuncian los actores de doblaje, de modo que todo parezca coherente y no haya contradicciones.
- c) La isocronía; que es la responsable de que la extensión de las frases de la traducción coincida con la del original. De esta manera, se facilita la labor de los actores de doblaje, aunque el traductor se ve obligado a acortar y retocar sus frases para conseguir la duración óptima, además de la equivalencia semántica y estilística.

El subtítulo, por su parte, también está sometido a una serie de restricciones de diversa índole (Díaz Cintas, 2003). Por un lado, cabe mencionar una cuestión estética, que es la responsable de que un subtítulo interlingüístico ocupe un máximo de dos líneas, con el objetivo de no ocultar en exceso la imagen, protagonista por excelencia del producto audiovisual. Por otro lado, es necesario tener en cuenta otra cuestión técnica, relacionada con la legibilidad y la velocidad de lectura, que hace que el máximo número de caracteres por línea sea de 40 (en el cine), lo cual supone un total de 80 caracteres para ser leídos en seis segundos. Por último, no podemos olvidar el concepto de sincronía o ajuste, que se materializa esta vez en la necesidad de que el tiempo de permanencia en pantalla del subtítulo coincida con la duración de

las frases pronunciadas por los actores que aparecen en la pantalla. De esta manera, el espectador podrá identificar perfectamente a qué personaje corresponde el texto del subtítulo que está leyendo. Como la velocidad de lectura es menor que la de elocución, esta necesidad de sincronía es la responsable de que, a menudo, los subtítulos se vean sometidos a una gran presión espacial y de que, con ello, la comprensión lingüística y la elisión sean las técnicas más usadas en el subtitulado.

Entrando ya en el nivel microtextual y en consideraciones más estrictamente lingüísticas, los textos audiovisuales se caracterizan por una oralidad que matiza ligeramente los patrones a los que nos hemos referido en el apartado anterior. Estos rasgos específicos distinguen a un género textual que se podría definir como el de aquellos textos que están escritos para ser interpretados como si fuesen orales, aunque sin llegar a serlo completamente.

Recogiendo las aportaciones realizadas por la Televisió de Catalunya, Chaume (2004: 168-9) define los rasgos que caracterizan a la oralidad prefabricada de los textos audiovisuales en el siguiente esquema:

1. Niveles de lengua
  - a. Nivel gramatical: sintaxis poco compleja.
  - b. Nivel léxico semántico: léxico común.
  - c. Nivel prosódico: pronunciación clara.
2. Registros lingüísticos
  - a. Huir de dialectalismos y cultismos.
  - b. Adecuar los personajes al registro lingüístico correspondiente.
3. Géneros audiovisuales
  - a. Para los documentales.
    - i. Uso de un léxico preciso.
    - ii. Uso de un orden gramatical canónico (sujeto + verbo + complementos).
    - iii. Uso adecuado de conectores.
    - iv. Uso de un registro formal.
    - v. Articulación fonética muy precisa.
  - b. Para los géneros de ficción.
    - i. Uso de un registro coloquial, pero que evite ciertas marcas de coloquialidad como las dubitaciones, los hipérbatos, los anacolutos, las redundancias, etc.
    - ii. Empleo de frases cortas y yuxtapuestas.
    - iii. Preferencia de las oraciones activas frente a las pasivas.
    - iv. Focalización de la información.
    - v. Uso amplio de la elipsis y los deícticos.

- vi. Empleo de estructuras conversacionales estereotipadas y de clichés lingüísticos.

Pero este autor va más allá y desglosa estos rasgos genéricos (Chaume, 2004: 171-182) en una serie de categorías para las cuales realiza las siguientes recomendaciones:

1. A nivel prosódico
  - a. Para el doblaje.
    - i. Evitar la reducción o supresión consonántica propia del discurso oral. (\**pa* por *para*)
    - ii. Evitar la caída de la <d> intervocálica. (\**acabao*)
    - iii. Evitar las metátesis. (\**dentrífico*)
    - iv. Evitar añadir vocales de apoyo o epentéticas. (\**amoto*)
    - v. Evitar la elisión de los enlaces intraoracionales.
    - vi. Evitar asimilaciones y disimilaciones.
    - vii. Acentuar la acentuación y evitar ambigüedades prosódicas.
    - viii. Evitar las cacofonías propias del discurso oral espontáneo.
  - b. Para el subtitulado.
    - i. Respetar el dialecto estándar aun cuando se emula el registro oral.
    - ii. Hacer uso de los recursos ortotipográficos del subtitulado para reproducir los matices de los diálogos (comillas, cursiva, mayúscula, puntos suspensivos y guiones).
2. A nivel morfológico
  - a. Evitar la creación de singulares o plurales por analogía.
  - b. Evitar la creación de masculinos o femeninos por analogía.
  - c. Evitar las flexiones verbales incorrectas por analogía.
  - d. Evitar las concordancias agramaticales incorrectas.
3. A nivel sintáctico
  - a. Evitar la segmentación excesiva del enunciado.
  - b. Evitar la supresión de preposiciones propia del lenguaje oral.
  - c. Evitar la supresión de conectores y marcadores discursivos.
  - d. Evitar las ampliaciones y reducciones expresivas del núcleo de comunicación.
  - e. Evitar los incumplimientos de las restricciones gramaticales o semánticas.
  - f. Evitar las vacilaciones o los titubeos
  - g. Evitar la inserción de paréntesis asociativos sin conexión gramatical con lo que se está diciendo.
  - h. Procurar la topicalización de los elementos más relevantes.

- i. Procurar usar de más a menos la yuxtaposición, la coordinación y la subordinación.
  - j. Procurar hacer uso del énfasis.
  - k. Procurar usar expresiones de apertura y cierre propias del registro oral.
  - l. Procurar usar repeticiones y adiciones, además de interjecciones y vocativos en el doblaje.
  - m. Utilizar la elisión en fragmentos que lo permitan.
4. A nivel léxico-semántico
- a. Evitar palabras ofensivas, groseras o malsonantes.
  - b. Evitar tecnicismos innecesarios.
  - c. Evitar dialectalismos y recurrir siempre que sea posible a la lengua estándar.
  - d. Evitar anacronismos.
  - e. Evitar términos no normativos.
  - f. Facilitar la creación léxica espontánea.
  - g. Hacer uso de la intertextualidad con refranes, dichos, eslóganes, etc.
  - h. Hacer uso de términos comodines y genéricos.
  - i. Facilitar la entrada de argot (juvenil, social, profesional, etc.).
  - j. Utilizar figuras estilísticas (dobles sentidos, comparaciones, personificaciones, etc.).

Hasta aquí toda una serie de recomendaciones que dialoguistas y traductores habrán de saber adaptar a cada producto audiovisual concreto, pero que sirven de guía para conseguir unos estándares reconocibles y aceptables para el público destinatario. Si lo comparamos con las características propias del registro oral que apuntábamos en el apartado anterior, podremos comprobar que si bien hay zonas donde hay mucha confluencia, como en el nivel léxico-semántico, o hasta cierto punto el nivel sintáctico, hay otras, como en los niveles morfológico y prosódico, en las que se perciben diferencias significativas entre la lengua oral espontánea y la lengua oral prefabricada de los textos audiovisuales. De ahí que no sea extraño que dentro de un largometraje cualquiera, un yonqui, un ministro y un barrendero usen palabras diferentes pero tengan todos ellos una pronunciación perfecta y hablen con la misma corrección gramatical.

Con estas reflexiones damos por definido el marco teórico al que nos hemos de remitir a la hora de analizar el proceso de traducción al español que constituye la segunda parte de este trabajo. En él utilizaremos los instrumentos descritos y comentados para poder entender el recorrido llevado a cabo por el traductor y los recursos,

limitados y debidamente contextualizados, con los que ha contado para recrear en español esa compleja realidad social y lingüística de la versión original francesa.

#### 4. Análisis del corpus: *Entre les murs*

El largometraje *Entre les murs* (2008) es la adaptación cinematográfica de la novela homónima (publicada en 2006) de François Bégaudeau, escritor y también actor, que da vida en la cinta a François Marin, un profesor comprometido y esforzado que día a día intenta sacar lo mejor de un grupo de alumnos de un instituto parisino catalogado como difícil. La película refleja lo acontecido a lo largo de un año escolar cualquiera, con unos protagonistas, los alumnos (Koumba, Esmeralda, Souleymane o Sheriff), que no eran actores profesionales sino estudiantes de ese instituto. En ellos podemos ver el reflejo de la vida de algunos barrios parisinos, en los que la mezcla de razas, religiones y culturas, unida a la situación socioeconómica de sus habitantes, provoca situaciones ante las que los docentes se sienten a menudo impotentes y faltos de recursos. La historia contó con el beneplácito de público y crítica, llegando a recibir numerosos premios, entre los que destacan la Palma de oro del Festival de Cannes, el premio a la mejor película extranjera de la Academia Argentina de Cine o los premios César de la Academia de cine francesa al mejor guión adaptado, la mejor película y el mejor director, Laurent Cantet.

Desde un punto de vista lingüístico, la película se caracteriza por un lenguaje muy marcado en el caso de los alumnos que, a menudo, protagonizan desencuentros y altercados en los que proliferan palabras malsonantes y adjetivos calificativos de carácter peyorativo. Algunos de ellos rozan los ámbitos de la marginalidad y, en cualquier caso, todos usan el argot y el *verlan* como un signo diferenciador con respecto a sus profesores y al resto de la sociedad francesa, con la que muchos de ellos no se identifican. Tal y como indica Bednariková (2011: 27), hablan una variante del francés en la que quedan impresos sus orígenes culturales, étnicos y sociales, con una finalidad eminentemente identitaria.

La versión doblada al español se llevó a cabo en los Estudios Exa, en Madrid, traducida por Carolina Nudgent-Head y ajustada y dirigida por Rosa Sánchez. No existe información en el DVD sobre los responsables del subtítulo y posterior ajuste.

##### 4.1. El análisis traductológico

Pasamos ahora a analizar la presencia y el tratamiento que se ha dado en la traducción al español de los tres elementos a los que hacíamos referencia en la introducción y los objetivos, a saber, el lenguaje coloquial, el argot y el *verlan*. En coherencia con lo expuesto en los apartados 2 y 3, vamos a organizar nuestro análisis de acuerdo con las categorías a las que hemos hecho referencia. De este modo, desglosaremos las características del lenguaje oral en el nivel prosódico, el nivel morfológico, el nivel sintáctico y el nivel léxico-semántico, dentro del cual se engloba el fenómeno

al que le dedicamos atención preferente en nuestro estudio, el argot y especialmente el *verlan*. En cada uno de estos apartados analizaremos cuál es la dificultad, cuál ha sido la estrategia global adoptada o la técnica de traducción utilizada en los ejemplos más significativos de nuestro corpus.

Tabla nº 1. Ejemplos de dificultades pertenecientes al nivel prosódico

V.O.	V.D.E.	V.O.S.E.
T'as	Te ha tocado / tienes	Tienes
T'es	Eres	Eres
J'suis	Soy	Soy
J'pense	Creo que	-
T'en as trop dit	Ahora tienes que contarlo	Ahora has dicho demasiado
M'sieur	Señor	Señor
Ouais	Sí	Sí
Qu'on perd	Perdemos	Perdemos
Ils ont pas honte	Creo que no tienen "vergüenza"	No se avergüenzan
Ils blaguent, ils génent	"Hasen" bromas que molestan gente	Gastan bromas feas

Estos son algunos de los ejemplos más representativos –la mayoría de los cuales se repiten con insistencia a lo largo de la película– en los que se presenta un problema de traducción relacionado con el nivel prosódico. Empezamos comentando los casos de *t'as* o *t'es*, que obedecen al mismo patrón. Hay una apócope de la vocal final <u>del pronombre sujeto *tu*, y de este modo se unen en una sola sílaba el sujeto y el verbo, que empieza por vocal en ambos casos. En su análisis del lenguaje de los protagonistas, Bednariková (2011: 48-49) apunta que es una de las características que lo define, junto con los cambios de acento dentro de la misma palabra o la desaparición de la diferencia entre vocales abiertas y cerradas, entre otras. Como podemos comprobar en las columnas central y derecha, este rasgo característico del registro oral francés se pierde en la traducción al español, tanto en la versión subtitulada como en la doblada. Siguiendo a Hurtado Albir (2004: 270), podríamos decir que se ha optado por una neutralización como estrategia de traducción, ya que el español no cuenta con un mecanismo análogo. En primer lugar, porque no se suele utilizar el pronombre sujeto en los mismos casos en que lo hace el francés; y, en segundo lugar, porque no se podría eliminar el sonido de la vocal <u> en ninguna circunstancia. En la traducción del primer ejemplo mencionado, un rasgo de oralidad podría ser la opción de traducción «Te ha tocao\*», en lugar de «Te ha tocado». No obstante, la supresión de la <d> intervocálica de los participios es un rasgo del registro oral espontáneo pero, de acuerdo con lo indicado en el apartado anterior, no lo es de los textos audiovisuales, que tienden a una pronunciación perfecta.

Otro caso bastante similar es el de la apócope de la vocal final del pronombre personal sujeto *Je*, que desaparece esta vez a pesar de que el verbo al que va unido no empieza por vocal sino por consonante, como ocurre en *J'suis* o en *J'pense*. De nuevo, en la versión española no hay ninguna particularidad observable, ni en la versión do-

blada ni en la subtitulada; probablemente por la misma razón que en el caso anterior, porque la lengua española no dispone de un mecanismo análogo al del francés para suprimir el sonido vocálico de los pronombres personales sujeto. De hecho, en la versión subtitulada la expresión entera desaparece, debido con toda probabilidad a restricciones de espacio, ante las cuales el traductor opta por eliminar aquellas partes de la oración que resultan menos significativas desde el punto de vista semántico, como expresiones introductorias (García Luque, 2005: 82). En este caso, se trata de presentar una opinión en primera persona, para lo que es suficiente formular directamente aquello que se piensa o se opina.

La eliminación de la vocal <u> del sujeto, seguida del pronombre *en* para dar lugar a *t'en*, es otro ejemplo del mismo fenómeno, ya que aunque la palabra inmediatamente posterior al sujeto no sea el verbo sino un pronombre, lo importante es que empieza con un sonido vocálico, que puede enlazar con la consonante <t> para formar una sola sílaba al pronunciarse conjuntamente. Siguiendo la propuesta de Hurtado Albir (2004), el doblaje opta por una traducción literal mientras que el subtitulado lo hace por una creación discursiva, aunque en ninguno de los dos casos la versión española refleja este rasgo de oralidad.

Otra variante la hallamos en la síncopa que se produce en medio de la palabra *m'sieur*, que pierde la articulación del sonido [ø]. De nuevo esta característica distintiva desaparece tanto en la versión doblada como en la subtitulada al español. No hay posibilidad alguna de modificar la palabra *señor*, por tanto, podemos afirmar que el margen de actuación del traductor es inexistente.

Prosiguiendo con los ejemplos incluidos en la tabla, el caso de *ouais* corresponde a una pronunciación relajada del adverbio *oui*, propia del registro oral y familiar francés. Tanto en la versión doblada como en la subtitulada se pierde este rasgo de oralidad porque se traduce al adverbio afirmativo *sí*. Aunque pueda existir una pronunciación similar en la que el sonido de la <i> se relajase un poco acercándose al de una <e>, y emulando al registro oral espontáneo, esta posibilidad queda descartada por la tendencia del doblaje a una pronunciación y una articulación fonética claras, en consonancia con lo que apuntábamos en la descripción de los rasgos propios de la oralidad prefabricada de los productos audiovisuales.

Un caso diferente dentro de la articulación fonética es la cacofonía que se intenta evitar en el registro escrito al unir el pronombre *que* con el pronombre personal sujeto *on*, ya que al pronunciarlos juntos aparece sin querer la palabra *con*<sup>4</sup>. Por eso, en la lengua francesa escrita se suele colocar en medio la consonante <l>, mientras que el registro oral tiende a no emplearla sencillamente por economía lingüística. Este rasgo propio de una lengua oral y familiar queda eliminado en la traducción al

<sup>4</sup> Según el *Trésor de la langue française informatisé*, la palabra *con* significa «région du corps féminin où aboutissent l'urètre et la vulve», además de «personne idiote, bête». Esa es la razón por la cual se intenta evitar que aparezca involuntariamente al pronunciar dos palabras unidas.



español porque, de nuevo, no se formula el sujeto y además, en nuestra lengua, no se produce esa cacofonía al unir el pronombre *que* con el verbo.

Por último, quisiéramos comentar un fenómeno que afecta a la pronunciación, no del original sino de la traducción, concretamente en el doblaje. Uno de los alumnos protagonistas de la historia, Wei, es chino, y no domina el francés a la perfección, por lo que en la versión original comete algunos errores gramaticales; no obstante, no diríamos que su pronunciación es especialmente diferente de la de sus compañeros. En la versión doblada al español se han introducido unos matices en las palabras *vergüenza* y *hacen*, que el actor que dobla a Wei pronuncia con evidente seseo. Se trataría, por tanto, de una variación en la que interviene un fenómeno de pronunciación. Si comparamos la traducción de las frases en las que se ubican estas palabras en las versiones subtitulada y doblada, nos damos cuenta, por un lado, de que en el primer caso, su formulación es más corta en ambas frases, debido a las restricciones de espacio que caracterizan al subtulado. Por otro, observamos que, a diferencia de lo que ocurre en la versión doblada, han sido traducidas a un español estándar, evidenciando así una tendencia a la neutralización y a la estandarización lingüística propias igualmente del subtulado, que, siguiendo a Díaz Cintas (2003: 205), se halla muy limitado a la hora de recoger fenómenos relacionados con la pronunciación.

Tabla nº 2. Ejemplos de dificultades pertenecientes al nivel morfológico

V.O.	V.D.E.	V.O.S.E.
Prof	Profesor / Profe	Profesor / Profe
Maths	Mates	Mates
Histoire-géo	Geografía	Geografía
Foot	Fútbol	Fútbol
Comme d'hab	Como siempre	-
«Croutons», «croirtons»	«Crezamos», «creizamos»	«Crezaremos», «crezcaremos»
Argenterie	Argénteo	Argentero
Fusse	«Sea estuviese»	«Estuviérase»

Este segundo apartado contiene una serie de ejemplos hallados a lo largo de la película en los que se produce un acortamiento de determinadas palabras, propio del francés oral. Observando las columnas correspondientes a la traducción al español, comprobaremos que en dos casos se ha mantenido el mismo fenómeno en español, con «mates» y «profes», mientras que en el resto de los casos, *foot*, *histoire-géo* y «comme d'hab» han sido traducidos al registro estándar, sin que quede rastro de oralidad como en la versión original.

En este ámbito, podemos decir que la explicación se halla igualmente en que el francés tiende mucho más que nuestra lengua hacia la supresión de determinadas sílabas en el registro oral, como «resto» por *restaurant* o «bac» por *baccalauréat*. En español se observa también esta tendencia en ejemplos como «boli» por *bolígrafo*, o «finde» por «fin de semana», aunque en términos generales se hace un uso menos extendido.

Dentro del nivel morfológico, merece una atención especial la estrategia de traducción de todas las flexiones verbales incorrectas del verbo *croire* que los alumnos pronuncian durante una clase. Cuando François saca a la pizarra a Justine y le pide que conjugue ese verbo, la alumna se equivoca y escribe correctamente «je crois, tu crois, il croit», pero se equivoca con «nous croitons, vous croîtrez, ils croitent». Al ver lo que su compañera ha escrito en la pizarra, Koumba, Esmeralda y otros compañeros se lanzan a corregir su error, empeorando aún más la cosa al mezclar los verbos *croire* y *croître*. Así, inventan formas verbales como «croutons» o «croirtons». En la traducción al español, para reproducir estas incorrecciones en la flexión verbal, la versión doblada mezcla igualmente los dos verbos *creer* y *crecer* con alguna incorrección, optando por «crezamos», y «creizamos»; la versión subtitulada, por su parte, opta por «crezaremos» y «crezcaremos». Aunque siguiendo lo indicado en el apartado tercero, el lenguaje oral audiovisual, a diferencia del espontáneo, tiende a evitar las flexiones verbales incorrectas –comunes no obstante en las conversaciones diarias de ciertos entornos sociales–, esta escena concreta obliga al traductor a reproducir un error que está presente deliberadamente en la versión original. Quizás este tipo de error pueda sonar un tanto más creíble en francés que en español; no obstante, debe reproducirse porque hay una intención comunicativa clara en la escena, la de poner de manifiesto las dificultades de los alumnos con la gramática francesa.

Este mismo razonamiento es el que hay detrás de una escena en la que se trata de la construcción y el empleo del imperfecto de subjuntivo en francés. Mientras que en el idioma galo, este tiempo tiene un uso muy reducido en la actualidad y se halla únicamente en textos escritos y en contextos muy determinados, en español se trata de una forma verbal muy habitual, tanto en la lengua oral como en la escrita. De ahí la extrañeza que puede provocar en el espectador el hecho de que Koumba no sepa conjugar el verbo *estar* en este tiempo, y más aún de que Esmeralda diga una frase como «Es hora de que yo estuviérase» en la versión doblada, o «Es necesario que sea estuviese» en la versión subtitulada. La explicación la hayamos en el original «Il fallut que je sois fusse», frase que pronuncia Esmeralda mientras argumenta que nadie habla así en la calle; en realidad el problema radica en que no está muy familiarizada con la forma verbal *fusse* y la pone después de *sois*, en lugar de reemplazar una por la otra.

Por último, cabe también señalar la confusión de Damien con la palabra *argenterie*, cuyo significado desconoce. Al ser preguntado a este respecto por François, como le suena ligeramente al país sudamericano, el alumno afirma que es el nombre de sus habitantes, los argentinos. En la traducción al español se ha optado por *argenteos* en la versión doblada y por *argenteros* en la versión subtitulada. En ambos casos se ha buscado una palabra que encaja perfectamente con la ambigüedad que justifica la respuesta de Damien; desde el punto de vista semántico están relacionadas con la noción de plata, y fonéticamente recuerdan a Argentina.

Tabla nº 3. Dificultades relacionadas con el nivel sintáctico

V.O.	V.D.E.	V.O.S.E.
On (ne) fait jamais	Nunca damos	Nunca damos
J'écris pas (ne)	No pienso escribir	No escribo
J'ai pas (ne)	No tengo	No tengo
C'est pas (ne)	No es	No es
Je suis pas (ne)	No soy	No soy
Je sais pas (ne)	No sé	No sé
C'est pas ça (ne)	No, no es eso	No es eso
Y en a un (Il)	Que se ponga uno	-
Y a quoi (Il)	¿Qué hay?	¿Qué contiene?
Y a pas que moi (il) (ne)	No soy la única	No solo yo
T'es comme eux, toi?	¿Eres como ellos?	¿Eres como ellos?
Il n'y a pas d'autre solution, quoi!	Quizás no había otra solución	Quizás no había otro remedio
J'ai jamais vu ça, quoi! (ne)	Nunca había visto nada igual	En la vida había visto eso
Vas-y-fonce, ici c'est ma place!	Oye, no te pases, es mi sitio	Quítate, es mi sitio
Vous charriez trop	Oiga, se pasa mucho	Creo que se está pasando
Je sais pourquoi tu es là	Vamos, que sé por qué estás aquí	Sé por qué estás aquí
Putain, t'es un ouf!	¡Oye, ten cuidadito, tío!	-
J'ai pas écrit ça	Eh, que yo no he escrito eso	Yo no he escrito eso
Tu fantasmes ou quoi?	Pero ¿qué tonterías dices?	No exageres
On va en cours, on rentre...	Verá, vamos a clase, comemos...	Vamos a clase, comemos...
Je les trouve décollées (les oreilles)	Porque las tengo de soplillo	Están muy separadas
Tu te crois fort, eh?	¿Te crees muy duro, eh, tío?	¿Te crees duro?
Mais si, t'es très bien	Que sí, hombre, que sí.	Claro que sí.
Moi, je te parle pas	Contigo no estoy hablando.	No va contigo.

En este apartado observamos que de manera sistemática hay determinados elementos de algunas frases que han sido suprimidos, algo que apunta también Bednariková (2011: 53). Nos referimos fundamentalmente al adverbio de negación *ne* y al pronombre personal *il*. En un caso incluso se omiten ambos dentro de la misma frase. La eliminación de la primera parte de la negación es un fenómeno ampliamente extendido en el registro oral francés, en el que la presencia de la segunda parte, el adverbio *pas* basta para transmitir esa idea. La traducción al español es absolutamente neutralizadora puesto que nuestra lengua construye la forma negativa de los verbos anteponiendo el adverbio *no*, que en ningún caso se puede eliminar, por lo que no hay margen de actuación para el traductor.

Con respecto a la omisión de *il* cabe señalar que se trata de un procedimiento característico del registro oral francés en el que se puede omitir este pronombre personal cuando tiene un sentido impersonal y se usa con verbos como *avoir*, *falloir*, *neiger* o *pleuvoir*, por dar algunos ejemplos. En la traducción al español no hay paralelismo alguno con estos rasgos de oralidad puesto que nuestra lengua no utiliza ningún mecanismo similar en el que se pueda operar algún cambio que denote esa intencionalidad.

Otro rasgo que remite al registro oral francés, desde un punto de vista sintáctico, y que querríamos destacar es el uso de la muletilla *quoi* al finalizar las frases. De nuevo, en el ejemplo observamos que la traducción al español ha neutralizado ese rasgo de oralidad, aunque quizás cabría pensar en una solución habitual para este tipo de casos, como suele ser la palabra *vaya*, al final de la frase. Puede que el traductor no optase por esta posible solución por problemas de ajuste en el doblaje y, por problemas de espacio en el subtítulo, máxime si tenemos en cuenta que el ritmo de elocución del actor original es algo rápido y que la frase es densa desde el punto de vista semántico.

Otro ejemplo habitual en nuestro corpus es la repetición del pronombre personal sujeto al acabar una frase interrogativa. Se trata de un uso muy extendido en el francés coloquial que tampoco se ha visto reproducido en la versión española. Cabe pensar que, quizás en algunos casos, la sola presencia del pronombre personal indica cierta insistencia en español, ya que no es gramaticalmente necesario; una traducción como «¿y tú, eres igual que ellos?» habría sido posible.

Como contrapunto a esta eliminación de ciertos rasgos coloquiales propios de la sintaxis francesa, en los últimos ejemplos de la tabla hallamos la adición de expresiones de apertura propias del registro oral español como «vamos, que (...)» o *verá*, expresiones de cierre como «¿(...), o qué?» o «eh, tío?» y vocativos como *oye*, *oiga* o *eh*. Además, se evita la segmentación excesiva de algunos enunciados introduciendo nexos que no aparecen en la versión original; de esta manera, se enlazan frases yuxtapuestas en las que hay una conexión lógica que se sobreentiende pero no se explicita, como las conjunciones *pero* o *porque*. Quizás la combinación de todos estos recursos se halla en una frase como «Ferme ta gueule, mon gars, je ne suis pas ton frère», que se transforma en «Empieza por cerrar el pico, chaval, y además, no soy tu hermano, colega».

Los dos últimos ejemplos muestran, ya para finalizar, cierta tendencia a enfatizar los elementos más significativos de la frase. En el primer caso, mediante la colocación de la palabra *contigo* en posición temática, cuando se trata del rema de la frase. En el segundo, mediante la repetición de «que sí», y el uso del vocativo *hombre*.

Tabla nº 4. Ejemplos de dificultades relacionadas con el nivel léxico-semántico.  
Vocabulario familiar y propio del argot

V.O.	V.D.E.	V.O.S.E.
ADJETIVOS Y ADVERBIOS		
(Être trop) chaude	Ser demasiado fuerte	Ser muy fuerte
(Être) ficha pour vous	Putear (verbo)	Ser un corte (sustantivo)
Boufonne	Payasa	Payasa
Putain	Mierda / Vaya mierda (sustantivo)	Joder (verbo)
Bâtard		-
Sale pédé antillais	Joder (verbo)	Puto maricón antillano
Pédé	Antillano maricón de mierda	-

Pédophile	Mariconazo	Pedófilo
Marochien	Pedazo de pedófilo	Puto marroquí
Michetonneuse	Moraco	Calentorra
Pourri	Mujer mantenida	Apestoso / de mierda / gilipollas
Frimeur / frimeuse	Un asco / marginal de mierda	llas
Enculé	Vacilón / vacilona	Vacilón
Vexé	Hijo de puta / coño (sustantivo)	Mamón / Cabrón
Con	Ofendido	Cabreado
Bolosse	Imbécil	Gilipollas
Poucave	Chulito	Tronco
Être hardcore	Bocazas	Chivarse (verbo)
Cramé	Ser muy fuerte / no poderse decir	-
Ça se fait trop pas	Quemado	Putear (verbo)
Il t'a trop insulté	Se ha pasado	-
Il va vachement bien	Te insultó de lo lindo	No sabes cómo te insultó
	Se comporta muy bien	Es muy bueno
SUSTANTIVOS		
Bouquin	Libro	Novela
Costard	Traje	Traje
Gamin / gamine	Chico / cría	Chico
Sein	Teta	Teta
Arabe	Moro	Moro
(Chercher) l'embrouille	(Buscar) bronca	(Meter) cizaña
Trucs	Cosas	Cosas
Jambon-beurre	Gabachitos	«Quesos»
Le bled	Mi pueblo / mi país	Mi tierra
Potes	Amigos	Troncos / Colegas
Mec	Tío	Tío
Gars	Tío	Colega / Menda
Baggy	Ropa	Pantalones de hip hopero
Daronne	Vieja	Vieja
Fringues	Ropa	Ropa
Macaque	Macaco	Macaco
Conneries	Estupideces	Gilipollecés
Sac	Mochila	Macuto
N'importe quoi	Patético (adjetivo)	Están locos (adjetivo)
Mes affaires	Mis cosas	El macuto
La gratte	La guitarra	La guitarra
(Ferme) ta gueule	Cierra el pico / Cállate	Cierra el pico / Cállate
(Regarde) ta gueule	Mira qué careto	¿Te has visto la puta cara?
(Faire) la gueule	Estar mosqueada / Estar de mal humor, cabreada	Estar cabreada
(Elle a une sale) gueule	Joder, qué fea es	Joder, vaya jeta
(Puer) de la gueule	Cantarle a uno el aliento	Olerle a uno el aliento
(Bien fait pour votre) gueule	Lo tendrís bien merecido	Os lo habréis buscado
VERBOS Y EXPRESIONES		
Se faire péter	Darle a uno	Pillarle a uno
Emmerder	Mosquear	Cabrear

Charrier	Tomar el pelo / pasarse	Cachondearse / meterse con alguien
Sucer	Chupársela	Chupársela
Soûler	Dar la brasa	Marear
Je m'en fiche	Me la sopla	Me da igual
Je m'en fous	A mí me importa un comino	A mí me da igual
	Me la pela	Me la suda
C'est bon, j'ai dit	Venga, déjalo ya	Ya vale, paso
Taper quelqu'un	Meterle a alguien	Meterle a alguien
Causer	Provocar	Meterse con alguien
Défoncer	Machacar	-
Claquer	Molar	Superpantalla (sustantivo)
Bouffer	Comer	Comer
Bosser	Trabajar	Trabajar
Casser quelqu'un	Poner a alguien a parir	Ir a por alguien
Ricaner	Reír	Reír
Embrouiller	Liar	Liar
Se tirer	Pirarse	Largarse
Avoir le « seum » contre quelqu'un	Tenerle manía / Estar mosca con alguien	Estar mosca / Tomarla con / querer empalar a alguien
	Tocar los huevos	Tocar los cojones
Casser les couilles	Divertirme	Ponerme ciego
Se taper des délires	Tenerle manía a alguien	Tenerla tomada con alguien
Avoir une dent contre quelqu'un	No montar jaleo	No armar jaleo
Ne pas faire de vague	Estancarse ahí solito en su miseria	Hundirse solito
S'enfoncer dans sa mouise		-
Baiser la race à quelqu'un	Darle por el culo a alguien	Saltarse un tornillo
Péter un câble	Irse la olla	Largar siempre
Garder la pêche	Cortar el rollo	Armarla
Foutre le bordel	Poner a alguien en contra	
VOCABULARIO EN VERLAN		
Teubé (bête)	Imbécil	Tío
Cheum (moche)	Pringao	-
Patos	Blancos	«patos»
Babtou (de toubab)	Blancos	«babtou»
Céfran (français)	Gabachos	Franchutes
Vénère (énervé)	Mosqueao	Cabreado
Tiéquar (quartier)	Queli	De la zona
Keuf (flick)	Poli	-
Putain, t'es un ouf! (fou)	Oye, ten cuidadito, tío.	Pasarse mucho
Charrier [...] c'est un truc de ouf (fou)	Pasarse un huevo.	-
Ils sont cheums, vos livres! (môches)	¡Vaya rollo de libros!	

Esta tabla nos muestra claramente como el nivel léxico-semántico es el más rico y prolijo de todos a la hora de expresar singularidades y de reflejar ese deseo de ser diferentes, haciéndolo explícito a través de la forma de hablar. De acuerdo con Bed-

nariková (2011: 29), el vocabulario elegido por los protagonistas de la cinta «est influencé notamment par les facteurs sociaux et psychiques qui se rattachent à l'emploi du lexique expressif». En el primer bloque, compuesto por adjetivos y adverbios, observamos la presencia de muchos insultos, que los alumnos profieren en las disputas y enfrentamientos que protagonizan tanto en el aula como en el patio del recreo. En la mayoría de los casos, estos adjetivos han sido traducidos utilizando la misma categoría gramatical en español, como en *payaso*, *imbécil*, *bocazas* o *maricón* como equivalentes de *bouffon*, *con*, *poucave* y *pedé*. Otras veces, el valor despreciativo y vejatorio que se le quiere dar a la palabra se consigue, o se ve reforzado en español, por la adición de sufijos, como «-azo», «-aco» y «-orra», en los casos de *mariconazo*, *moraco* y *calentorra*, para traducir *pedé*, *marochien* y *michtonneuse*. Otro de los mecanismos utilizados para aumentar el valor negativo de ciertos adjetivos es anteponer expresiones como «pedazo de» o palabras como *puto*, incidiendo en el recurso al énfasis, que ya mencionábamos en la sintaxis. En otros ejemplos hallados en el corpus, observamos que se ha optado por una modulación (Hurtado Albir, 2001: 270), y, de esta manera, algunos adjetivos se han transformado en una expresión en la que la carga semántica del original está recogida por un sustantivo o un verbo, como ocurre en la frase pronunciada por Souleymane, «C'est ficha pour vous», traducida en la versión subtitulada como «Es un corte para usted». Ya para finalizar con los sustantivos, cabe mencionar la traducción de «n'importe quoi», que aparece en varias ocasiones, por el adjetivo *patético*, una palabra comodín que sirve para expresar la opinión de los dos personajes que la pronuncian frente a sendos incidentes violentos y desagradables con sus estudiantes.

Los dos adverbios que aparecen más a menudo en el corpus, *trop* y *vachement*, han sido traducidos de manera diferente. Así, en el primer caso, y dentro del ejemplo incluido en la tabla, en la versión doblada se ha optado por la expresión «de lo lindo», que tendría como elemento central un adjetivo. En la versión subtitulada se ha recurrido a «No sabes cómo te insultó», donde el valor intensificador está recogido en otro adverbio. De acuerdo con Bednariková (*op. cit.* 30) y con Pustějovská (2013: 43), el empleo de determinados adverbios o adjetivos posee un valor intensificador, que busca poner de manifiesto la expresividad propia del lenguaje juvenil de las *banlieues*, fundamentalmente la de París. Especialmente interesante e ilustrativa de este fenómeno nos parece la frase pronunciada por Esmeralda «Ça se fait trop pas», en la que el uso del adverbio corresponde a un registro oral, a un deseo de remarcar su desacuerdo con lo ocurrido, y desde el punto de vista gramatical, la frase presenta una incorrección. La traducción al español en la versión doblada pierde totalmente este matiz al neutralizarse en la expresión «Se ha pasado». Por tanto, hallamos varios procedimientos de traducción posibles que intentan, siempre que resulta viable, mantener el contenido semántico de la versión original y también el valor afectivo (en este caso negativo), jugando con las posibilidades expresivas del español, los cambios de categoría gramatical o la sufijación.

Pasamos ahora a analizar brevemente los sustantivos, en los que de nuevo se refleja un vocabulario descuidado, a veces ofensivo, característico de los protagonistas de la película. Entre ellos hallamos palabras con un uso amplio de todas las clases sociales y que pertenecen al registro coloquial, como puede ser el caso de *bouquin*, que al traducirse al español lo hace por *libro* y *novela*, perdiendo en ambos casos ese matiz coloquial. La explicación a esta pérdida se halla en que en español no existe ninguna variante coloquial de *libro*, con lo cual podemos decir que la pérdida era inevitable. Es el caso también de otras palabras como *costard*, traducido por *traje*, o *bled*, traducido como *pueblo*, *país* o *tierra*. El caso contrario lo hallamos en palabras como *sein*, traducida al español como *teta*, claramente mucho más coloquial, o *árabe*, traducido como *moro*, con todos los matices peyorativos que tiene dicha palabra. Observamos en este punto el uso de la compensación (Hurtado Albir, 2001: 270), técnica mediante la cual se introduce en la traducción un elemento –en este caso un rasgo de coloquialismo– no en el mismo lugar en el que aparece en el texto original, puesto que no es posible, sino en otro diferente, en el que las posibilidades expresivas del español lo permiten y el contexto lo aconseja y justifica.

Dentro de este grupo destaca igualmente el potencial expresivo de la palabra francesa *gueule*, que está en la base de varias expresiones. Unas veces se refiere a la cara en su conjunto y ha sido traducida al español por *careto*, *jeta* o *cara*. De nuevo se recurre a la sufijación, con el empleo de «-eto». Otras, se refiere a la boca, y en este caso, ha sido traducida por *pico*. Hallamos una neutralización en la versión subtitulada con *cállate*, a diferencia del doblaje que opta por «Cierra el pico». Probablemente la explicación a este cambio se halla en la limitación del número de caracteres de la versión subtitulada. La expresión «faire la gueule» encuentra varias traducciones: dos de ellas pertenecientes al registro coloquial, «estar mosqueada» y «estar cabreada», mientras que «estar de mal humor» se ubicaría más bien en un registro estándar. Especialmente interesante desde el punto de vista de la traducción es el caso de la frase pronunciada por uno de los estudiantes «Elle a une sale gueule», traducida por «Joder, qué fea es» y «Joder, vaya jeta». En uno de los casos el sustantivo *cara* desaparece y se hace referencia a la fealdad, aunque en el otro se mantiene en una variante coloquial; lo relevante aquí es que tanto en la versión doblada como en la subtitulada se coloca una muletilla *joder*, al inicio de la frase. Ya para finalizar, «puer de la gueule» ha sido traducido por «cantar el aliento», mediante una personificación o prosopopeya con una expresión propia del español coloquial, en consonancia con el uso de figuras estilísticas que propugnaba Chaume (2004). Para resumir, podríamos decir que de nuevo se observa una tendencia a la traducción por un equivalente acuñado en los casos en que este existe, al uso de sufijos que realzan el valor peyorativo de las expresiones, a la creación lingüística cuando es posible, recurriendo a expresiones estereotipadas de apertura o cierre de enunciados, y a la compensación.



Siguiendo con el análisis de los verbos y las expresiones hechas, hallamos en este apartado una gran variedad léxica que, de nuevo, se ha intentado reproducir en español con verbos o expresiones coloquiales, cuando estas existen, como es el caso de *emmerder*, traducido por *mosquear* o *cabrear*, *claquer* por *molar*, *se tirer* por *pirarse* o *largarse*. Resulta extraño, sin embargo, que se haya traducido *bosser* por el estándar *trabajar*, cuando el español cuenta con una variante coloquial como *currar*. Es el mismo caso de *bouffer*, traducido por *comer* cuando otra opción hubiera sido quizás *papear*. Hay verbos que se han traducido por diferentes expresiones con el mismo valor semántico, como el caso de *charrier*, que ha dado a veces «tomar el pelo», otras «pasarse con alguien», otras «cachondearse de alguien» o «meterse con alguien», que ubicaríamos más bien en la lengua estándar. Es un caso similar al de expresiones muy habituales en boca de los protagonistas, como «je m'en fous» o «je m'en fiche», que han dado lugar a traducciones como «me la sopla», «me importa un comino», «me da igual» o «me la suda». Si bien «me da igual» o incluso «me importa un comino» podrían ubicarse dentro de la lengua estándar, «me la sopla», «me la suda» o «me la pela» claramente pertenecen a un registro vulgar. Encontramos casos en los que un verbo se ha traducido por la forma simple de otro verbo, como *défoncer* por *machacar* o *causer* por *provocar*. Otros, hay un verbo que se traduce por una perífrasis, como «casser quelqu'un» por «poner a alguien a parir», o *souler* por «dar la brasa». Otra expresión que ha dado lugar a múltiples variantes es «avoir le *seum* contre moi», cuyo núcleo proviene de una palabra árabe que significa «veneno». Vemos así cómo se ha traducido por «tener manía», «estar mosca», «tomarla con alguien» o «querer empalar a alguien». La primera de las opciones pertenecería al registro estándar, la segunda y la tercera se ubicarían más bien dentro del registro coloquial, mientras que la última se nos antoja quizás un tanto excesiva desde el punto de vista semántico.

De nuevo nos topamos también con el uso de sufijos con un valor expresivo evidente, en este caso en la frase pronunciada por el profesor de geografía e historia en relación a Souleyman, un alumno que se muestra cada vez más conflictivo. Este docente no se conforma con «le laisser s'enfoncer dans sa mouise», que da lugar en español a «estancarse ahí solito en su miseria» y «hundirse solito». Esa adición del sufijo se puede interpretar como una crítica velada que este profesor hace a la actitud buenista de François, tutor del alumno, que no quiere optar por la vía disciplinaria para intentar reconducir la actitud del adolescente, y al que su compañero le reprocha que parece conformarse con que no se muestre violento en clase, aunque no haya avances académicos significativos. Aquí se pone de manifiesto, por un lado, la influencia de toda la trama y la evolución de los personajes en una sola palabra pronunciada por uno de ellos. Este hecho pone en evidencia que es necesario tener una comprensión global de una película no solo desde el punto de vista lingüístico y cultural sino desde el punto de vista cinematográfico, en todo lo que tiene que ver con el valor y la interpretación que podemos dar a los personajes y a las relaciones que mantienen entre ellos. Por

otro lado, queda en evidencia la interrelación existente entre imágenes y palabras, a la que aludíamos en la introducción. Probablemente lo que hace que el traductor acabe de decidirse a introducir la palabra *solito*, tanto en la versión doblada como en la versión subtitulada, es el visionado de la escena, las imágenes de los actores y el tono de voz que emplea Frédéric al dirigirse a su colega.

Finalizamos nuestro análisis de nivel léxico-semántico con las palabras pronunciadas en *verlan* por los alumnos protagonistas de la cinta. De nuevo la mayoría de ellas son adjetivos con una carga semántica negativa y una intención peyorativa y distintiva con respecto a la forma de hablar de sus profesores. François, su tutor, conoce algunas de ellas pero se esfuerza en que los estudiantes dominen también el registro estándar y no se limiten a las palabras aprendidas en el barrio. Así, por ejemplo, incita a Esmeralda a utilizar la palabra *quartier*, en francés normativo, cuando esta dice *tiéquar*. En la variante del español peninsular<sup>5</sup> no tenemos ningún parangón con respecto al lenguaje al revés que representa el *verlan* y la traducción de todos estos elementos queda en cierto modo neutralizada, recurriendo a un vocabulario propio del argot pero sin ninguna distinción añadida. Así, esta palabra da lugar en la versión doblada al español a *queli*, originaria del argot propio de la delincuencia y la marginalidad. En la versión subtitulada no obstante se traduce como «de la zona».

Un caso especial es el de la palabra *céfran*, que posee un matiz peyorativo con respecto a los franceses y que se ha traducido al español como *gabachos* en la versión doblada y *franchutes* en la versión subtitulada. También aparece en otro momento del metraje la palabra *gabachitos* para el traducir el sustantivo *jambon-beurre*, referido a los franceses originarios del Hexágono y que no son inmigrantes. No es de extrañar el uso de este tipo de vocabulario en boca de estos alumnos, ya que precisamente representan a un extracto de la población francesa que parece no acabar de encontrar su lugar dentro de la Francia actual y que, siendo francesa de nacimiento, no tiene unos lazos sentimentales profundos con respecto a su país. Como en español existen varios términos peyorativos para describir a nuestros vecinos, no hay verdaderos problemas de traducción a la hora de encontrar equivalentes.

Aparece en varias ocasiones la palabra *ouf*, transformación en *verlan* de *fou*; siempre en boca de Koumba, una de las alumnas del instituto. En el primer caso, esta palabra sigue al verbo *charrier* en la frase «Vous charriez trop, mais un truc de ouf!» acompañada de un gesto con la mano. Este gesto es el que, además de la palabra, dota de intensidad al enunciado. Por ello, el doblaje hace coincidir el movimiento de Koumba con la expresión «un huevo», que viene a subrayar el valor del verbo *pasarse*. En esta traducción se hace evidente de nuevo la correlación entre lo lingüístico y lo

<sup>5</sup> Ya mencionamos con anterioridad la existencia del lunfardo, un sociolecto ubicado en Argentina y Uruguay que se distingue por un mecanismo de transformación léxica similar al del *verlan*. Quizás en una traducción destinada a esos países se podría utilizar, pero no en una destinada al español peninsular, que es el que tomamos como referencia en este trabajo.

visual y la necesidad de una armonización entre las palabras que pronuncia un actor y los movimientos que hace, que Agost (1999: 56) define como *sincronía quinésica*. Otras posibles variantes podrían haber sido «pasarse tres pueblos» o «pasarse de la raya», aunque la más expresiva de todas, en nuestra opinión, en combinación con las imágenes, es la elegida por el traductor.

Podemos observar también que algunas palabras se han traducido al español buscando el registro coloquial para mantener al máximo el rasgo distintivo, como es el caso de *vénère*, que da lugar a *mosqueao* o *cabreado*. Es significativa la diferencia entre ambas porque se trata de un vocabulario muy coloquial, aunque en el caso del doblaje ha caído la <d> intervocálica del adjetivo, mientras que en el caso del subtítulo se ha mantenido la grafía perfecta, por aquello de que el subtítulo tiende a la estandarización lingüística (Díaz Cintas, 2003), al ser un lenguaje escrito. El mismo caso ocurre con *cheum*, que se ha traducido por *pringao*, en contra de la recomendación genérica de no perder la <d> intervocálica de los participios.

Por último, mencionaremos un par de ejemplos en los que el subtítulo opta por dejar directamente la palabra tal y como la pronuncian los alumnos, con el entrecomillado propio de un término no normativo, concretamente en el caso de *patos* y *babtous*. Estas palabras se pronuncian en el contexto de una conversación entre François y sus alumnos; en ella, el profesor les pregunta qué significan porque probablemente él no las conoce. Los alumnos le explican que hacen referencia a los franceses blancos, por oposición a ellos, de orígenes étnicos y geográficos muy diversos. De esta manera, al dejarlas tal cual en la traducción, se mantiene esa incompreensión del público la primera vez que los alumnos pronuncian estas palabras y cobra más sentido la pregunta que su profesor les dirige a continuación.

Podríamos concluir este apartado diciendo que se repite sistemáticamente la búsqueda de la coloquialidad y el argot, aunque en esta ocasión no hay ninguna realidad lingüística asimilable a la del *verlan*. Los mecanismos de compensación que se usan son una pronunciación un tanto más descuidada, la inclusión de palabras propias del argot de la cultura marginal o, de nuevo, el uso de sufijos como elementos enfáticos que subrayan el valor peyorativo de los términos.

## 5. Conclusiones

A partir del análisis llevado a cabo en todos los niveles considerados (prosódico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico) es posible establecer una serie de conclusiones que se podrían resumir del siguiente modo:

- 1) A nivel prosódico, la relajación en la pronunciación que se produce con determinados pronombres y combinaciones fonéticas en el registro oral francés no se reproduce en español, ni en la versión doblada ni en la subtítulo. En la versión doblada no se reproduce porque no hay paralelismos con las palabras y expresiones en cuestión, fundamentalmente los pronombres personales sujeto. En

la versión subtitulada no se reproducen porque en caso de existir estos paralelismos, serían fenómenos de pronunciación que no se reflejan en la lengua escrita, ya que esta tiende a la estandarización lingüística. De lo contrario, se corre el riesgo de que el espectador piense que hay una falta de ortografía. Como contrapunto a esta pérdida que se produce en la traducción, los elementos prosódicos del doblaje sirven, en este caso, para resaltar cuestiones como los acentos, que, a menudo en la versión original dejan entrever, mientras que en el doblaje se suelen señalar de manera explícita e intencionada.

2) A nivel morfológico, existen ciertas similitudes en el registro oral entre el francés y el español. Esto es así porque fenómenos como la elisión, la apócope, la aféresis y la síncopa son conocidos en ambas lenguas, aunque el nivel de frecuencia es mucho más alto en francés que en español. Todos los ejemplos comentados en los que se analizan las estrategias de traducción utilizadas ante los errores en la flexión verbal y el uso de tiempos verbales, muestran cómo la estrategia de traducción utilizada mayoritariamente es la creación discursiva, para reproducir los matices semánticos, estilísticos y pragmáticos vehiculados por estas particularidades en la morfología de las palabras.

3) A nivel sintáctico, determinados usos estilísticos propios del registro oral francés, como la supresión de una parte de la negación, la supresión de los pronombres personales sujeto en el caso de verbos y expresiones impersonales, la repetición del pronombre personal tónico al final de las oraciones interrogativas o del pronombre *quoi* con valor enfático en oraciones exclamativas, no tienen parangón en español y tienden a neutralizarse en el proceso de traducción. Sin embargo, el doblaje hace un uso extenso de recursos como las fórmulas de apertura y cierre propias del discurso oral, la repetición, el énfasis, los vocativos e interjecciones. El subtitulado está mucho más limitado en este sentido. El resultado final es el de unos usos sintácticos que, si bien en español no recogen los rasgos de oralidad en los mismos elementos y frases que el francés, los reproducen en otros momentos del metraje. De esta manera, la oralidad prefabricada, que se materializa en todo lo anterior, además de en una corrección en la construcción de las frases y una sintaxis absolutamente respetuosa con las normas gramaticales, está presente tanto en la versión original como en las dos versiones traducidas.

4) A nivel léxico-semántico, el paralelismo entre el francés y el español oral es mucho mayor que en los otros casos, aunque la presencia del argot en la lengua francesa en términos cuantitativos parece ser mayor que en la lengua española. De ahí la presencia de términos comodines y genéricos, de argot juvenil y marginal y de figuras estilísticas.

5) Dentro del mismo apartado, no existe en el español peninsular una variante similar a la del *verlan*. No obstante, este sociolecto caracteriza a un subgrupo de hablantes que en español emplea mayoritariamente el argot, además del registro familiar y vulgar, para hacer referencia a las mismas realidades lingüísticas y culturales. Por esta razón, aunque no se puede establecer un paralelismo puramente lingüístico, sí que se puede establecer un paralelismo semántico y sociológico entre los términos que se usan en francés y los que aparecen en la traducción al español.

6) Hay una gran variedad de técnicas de traducción que se han aplicado para reproducir en español los matices introducidos en la versión original por el empleo del lenguaje coloquial, el argot y el *verlan*. Estas técnicas abarcan la traducción literal, la generalización, la creación discursiva o la modulación. Siempre desde un punto de vista lingüístico, la sufijación es uno de los procedimientos lingüísticos más usados para introducir matices en la traducción.

7) Ante la imposibilidad de reproducir todos los matices del original en los niveles prosódico, morfológico y sintáctico, se recurre muy a menudo a la técnica de la compensación para introducir elementos de coloquialidad y familiaridad en aquellos momentos en que, sin estar presentes en el original, el traductor ha interpretado que se podía incluir ese matiz para reproducir el sabor del original. A título orientativo, introducimos algunos ejemplos:

Tabla nº 5. Ejemplos del uso de la compensación

V.O.	V.D.E.	V.O.S.E.
C'est ta politique	Es tu política	Te veo venir
C'est trop bon	Están buenísimas	Están de muerte
Ce n'est pas si bête	No te equivocas del todo	No andas descaminada
Vous êtes déjà en train de me dire	Ya me estáis diciendo	Ya saltáis con que
Elle s'est gourée	Se ha colado	Está equivocada
Grosse ambiance de travail	Gran ambiente de trabajo	Superambiente
Je les trouve décollées	Las tengo de soplillo	Pues que salen mucho
Je (ne) te parle pas	No va contigo	Contigo no estoy hablando
Un pauvre mot	Una palabrita	Una palabrita

8) Aunque este trabajo tiene por objetivo analizar determinados rasgos propios del registro oral, como el uso del argot y el *verlan*, que se identifican más bien con el nivel léxico, el análisis de todas las categorías abordadas nos demuestra que la versión española ha reproducido las características propias de la oralidad del original en todos los planos (prosódico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico). Una oralidad que se puede calificar, de acuerdo con Chaume (2001), como prefabricada, sobre todo por la tendencia a la corrección en todos los planos, al uso de un vocabulario corriente y a la presencia de estructuras conversacionales estereotipadas. En principio, se podría pensar que el doblaje se presta más a la reproducción de los rasgos de oralidad

propios del diálogo de la versión original, ya que no está sometido a una presión temporal tan marcada; no obstante, a tenor de los ejemplos analizados, podríamos decir que el uso acertado de la compresión lingüística y la elisión, junto con la compensación en determinados fragmentos, y la presencia de determinados giros hacen que, a veces, la versión subtitulada reproduzca mejor ciertos rasgos coloquiales presentes en el original.

El corpus de estudio de este trabajo se reduce a una película y no se pueden, por tanto, extraer conclusiones categóricas. No obstante, del análisis llevado a cabo se desprenden ciertas pautas que pueden muy bien servir como guía u orientación para la traducción al español de diálogos cinematográficos en los que haya una presencia destacada del argot y del *verlan*. Además, consideramos que este estudio aporta su grano de arena dentro de la TAV al detenerse en el nivel microtextual y tomar como punto de referencia la combinación lingüística francés-español, que adolece de estudios sistemáticos ante la omnipresencia del inglés como lengua original de la mayoría de los productos audiovisuales que se estudian.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOST CANÓS, Rosa (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona, Ariel.
- ALARCÓN NAVÍO, Esperanza (2009): «La traduction de l'argot dans la littérature: Simonin traduit par Debrigode». *Sendebarr*, 20, 99-121.
- ANTONINI, Rachele (2008): «The perception of dubbese: An Italian Study», in D. Chiaro *et al.* (eds.), *Between Text and Image: updating research in screen translation*, Amsterdam, John Benjamins, 135-147.
- BAKER, Mona y Gabriela SALDANHA (2009): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York, Routledge. 2ª ed.
- BEDNARIKOVÁ, Marta (2011): *Entre les murs: entre le roman et le film*. Memoria de Licenciatura, Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas, Facultad de Filosofía, Universidad de Masary. Disponible en: [https://is.muni.cz/th/179807/ff\\_m/Magisterska-DP.pdf](https://is.muni.cz/th/179807/ff_m/Magisterska-DP.pdf).
- BEINHAUER, Werner (1963): *El español coloquial*. Madrid, Gredos.
- CALVET, Louis-Jean (1994): *L'argot*. París, PUF.
- CALVO FERRER, José Ramón (2010): «Análisis contrastivo de las escuelas lingüísticas de traducción y de la escuela de polisistemas aplicado al estudio del argot», *Tonos Digital, Revista de Estudios Filológicos*, 20. Disponible en: [https://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/tritonos-1-traduccin\\_argot.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/tritonos-1-traduccin_argot.htm).

- CHAUME VARELA, Frederic (2001): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», in R. Agost y F. Chaume (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón, Publicacions de l'Universitat Jaume I, 77-88.
- CHAUME VARELA, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Madrid, Cátedra.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona, Ariel.
- ELEFANTE, Chiara (2004): «Arg. et pop. Ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes», *Méta, Journal des traducteurs*, 49/1, 193-207.
- FODOR, István (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburgo, Helmut Buske.
- GARCÍA LUQUE, Francisca (2005): «La comprensión lingüística y la elisión en el subtitulado: Estudio de *Le château de ma mère*». *Hermeneus*, 7, 67-86.
- GARCÍA LUQUE, Francisca (2016): «La traducción al español de *Intouchables*: estudio de los rasgos de oralidad y coloquialidad», in M.A. García Peinado, J. M. Oliver Frade y A, Corbacho (eds.), *La traducción especializada: vertientes y modalidades (aplicaciones teóricas y prácticas)*, Granada, Atrio, 137-155.
- GUIRAUD, Pierre (1956): *L'argot*. Paris, PUF.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001): *Traducción y Traductología*. Madrid, Cátedra.
- KHAMENEH BAGHERI, Tahereh (2009): «Étude sur la formation du verlan dans la langue française». *Pazbuhesh-e Zabanha-ye Khareji*, 53, 5-21. Disponible en: <http://ffll.ut.ac.ir/fileMag/p-53-French1388.pdf>.
- LORENZO, Emilio (1977): «Consideraciones sobre la lengua coloquial (constantes y variables)», in R. Lapesa (coord.), *Comunicación y lenguaje*, Madrid, Karpos, 161-180.
- PUSTĚJOVSKÁ, Eliška (2013). *Dynamique de l'évolution des parlers jeunes sur l'exemple des films français dits «de banlieue»*. Memoria de Licenciatura, Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas, Facultad de Filosofía, Universidad de Masary. Disponible en: [https://is.muni.cz/th/324466/ff\\_b/bakalarska\\_prace\\_Eliska\\_Pustejovska.pdf](https://is.muni.cz/th/324466/ff_b/bakalarska_prace_Eliska_Pustejovska.pdf).
- SANMARTÍN SÁEZ, Julia (1998): *Lenguaje y cultura marginal. El argot de la delincuencia*, Valencia, Universitat de Valencia.
- VAZQUEZ RIOS, Jazmín (2009): «Linguistique et sociolinguistique du verlan à travers le monde». *AnMal Electrónica*, 26, 197-214. Disponible en: [http://www.anmal-uma.es/numero26/08\\_Verlan.htm](http://www.anmal-uma.es/numero26/08_Verlan.htm).
- VIGARA TAUSTE, Ana María (1992): *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid, Gredos.
- ZABALBEASCOA TERRÁN, Patrick (1996): «La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas», in J.M. Bravo y P. Fernández Nistal (eds.), *A spectrum of Translation Studies*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 173-201.