Departamento de Educación e Innovación educativa
Facultad de Educación, Ciencias Jurídicas y Humanidades

Título

La traducción audiovisual de las variedades lingüísticas diatópicas, diastráticas y diafásicas en el cine francés: análisis comparativo de *Bienvenue chez les Ch'tis* e *Intouchables*

AUTOR: MARCELA PREDA PIRTU

Trabajo final de grado Traducción e Interpretación *online*

Dirigido por Dr. D. Javier Fernández Collantes
Convocatoria de junio de 2026

Trabajo final de grado de Traducción e Interpretación *online*

Dirigido por Dr. D. Javier Fernández Collantes

Departamento de Educación e Innovación educativa
Facultad de Educación, Ciencias Jurídicas y Humanidades

Título

La traducción audiovisual de las variedades lingüísticas diatópicas, diastráticas y diafásicas en el cine francés: análisis comparativo de *Bienvenue chez les Ch'tis* e *Intouchables*

AUTOR: MARCELA PREDA PIRTU

Convocatoria de junio de 2026

Agradecimientos

Cada lengua es una ventana distinta desde la que mirar el mundo.

Este trabajo ha sido un viaje entre voces, culturas, historias y maneras de entender la realidad. Por ello, quiero agradecer a todas las personas que caminaron conmigo durante este recorrido, sobre todo a mis compañeras, Jazmín, Evelin, María del Carmen y Stephanie.

Gracias a todos y cada uno/a de mis profesores/as por sembrar en mí la curiosidad por las lenguas y por enseñarme que traducir o interpretar no consiste solo en cambiar palabras, sino también en comprender culturas.

Gracias a Dr. D. Fernando Contreras Blanco por haber sido durante estos cuatro años nuestro guía que nos ayudó a no perdernos entre teorías y traducciones; por la pasión y por dejar huella en este camino; por enseñarnos que cada lengua es un mundo distinto y que traducir consiste en aprender a habitar muchos mundos a la vez.

En especial, gracias a mi tutor Dr. D. Javier Fernández Collantes por su paciencia, por la exigencia, la dedicación, por compartir sus conocimientos y por ayudarme a encontrar el rumbo entre tantas palabras. Por haber sido la calma entre tantos borradores, dudas y páginas interminables.

Gracias a la traducción y al cine por demostrarme que, incluso cuando las lenguas cambian, las emociones siempre encuentran la manera de reflejarse.

ÍNDICE

1. Introducción 7

2. Marco teórico 10

2.1 La traducción audiovisual 11

2.2 Variedades lingüísticas: diatópicas, diastráticas y diafásicas 18

2.3 La traducción de la variación lingüística en el ámbito audiovisual 20

3. Metodología 23

3.1 Objetivos del trabajo 24

3.2 Metodología y estructura 25

3.3 Tipo de estudio 27

3.4 Criterios de selección de escenas 30

3.5 Parámetros de análisis 31

4. Resultados de las fases de traducción 32

4.1 La película *Bienvenue chez les Ch'tis* 33

4.1.1 La variedad diatópica en la versión original 33

4.1.2 Estrategias de traducción al español 35

4.2 La película *Intouchables* 40

4.2.1 Variedades diastráticas y diafásicas en la versión original 41

4.2.2 Estrategias de traducción al español 44

5. Análisis 47

5.1 Análisis de los resultados de *Bienvenue chez les Cht'is* 48

5.2 Análisis de los resultados de *Intouchables* 50

5.3 Análisis comparativo 52

5.3.1 Comparación de estrategias traductológicas 53

5.3.2. Diferencias según el tipo de variedad lingüística 54

5.3.3 Tendencias generales observadas 56

6. Conclusiones 59

6.1 Síntesis de resultados 59

6.2 Limitaciones del estudio 60

6.3 Futuras líneas de investigación 61

7. Bibliografía 63

Resumen

Este trabajo examina el tratamiento de la variación lingüística en la traducción audiovisual del francés al español a partir del análisis de dos comedias francesas de gran proyección internacional: *Bienvenue chez les Ch'tis* e *Intouchables*. La investigación se centra en cómo se trasladan al español los rasgos dialectales, sociales y situacionales que contribuyen a definir la identidad de los personajes y a estructurar el discurso narrativo. La presencia de acentos regionales, contrastes de clase y cambios de registro constituye un elemento fundamental en la construcción del humor y en la representación de diferencias culturales, lo que convierte su traducción en un proceso especialmente complejo.

Mediante un enfoque cualitativo y comparativo, se estudian fragmentos significativos en los que la variación lingüística desempeña una función relevante. El análisis permite identificar las principales estrategias empleadas en la versión española, tales como la neutralización, la adaptación funcional o la compensación, y valorar su eficacia en términos comunicativos. Asimismo, se examinan las limitaciones propias del subtitulado como factores determinantes en la toma de decisiones.

Los resultados ponen de manifiesto que, si bien la transferencia completa de la variación sociolingüística resulta difícil debido a la falta de equivalencias directas entre ambas lenguas, los traductores recurren a soluciones creativas para mantener el efecto pragmático y narrativo del original. En definitiva, el estudio destaca la relevancia de la dimensión sociolingüística en la traducción audiovisual y subraya la necesidad de un enfoque funcional que tenga en cuenta tanto los condicionamientos técnicos como las implicaciones culturales del proceso traductor.

Abstract

This paper examines the treatment of linguistic variation in audiovisual translation from French into Spanish, based on an analysis of two French comedies with significant international reach: *Bienvenue chez les Ch'tis* and *Intouchables.* The research focuses on how dialectal, social and situational aspects that help define the character identities and structure the narrative discourse is transferred into Spanish. The presence of regional accents, class contrasts and register changes constitute a fundamental element in the construction of humor and the representation of cultural differences, making their translation a particularly complex process.

Through a qualitative and comparative approach, the paper studies significant passages in which linguistic variation plays a crucial role. The analysis identifies the main strategies employed in the Spanish version, such as neutralization, functional adaptation or compensation, and assesses their efficiency in communicative terms. Likewise, it examines the limitations of subtitling as determining factors in decision making.

The results demonstrate that, whilst the complete transfer of sociolinguistic variation is difficult due to the lack of direct equivalence between both languages, translators resort to creative solutions to maintain the pragmatic and narrative effect of the original. In short, the study highlights the relevance of the sociolinguistic dimension in audiovisual translation and emphasizes the need for a functional approach that considers both the technical constraints and cultural implications of the translation process.

Palabras clave

Traducción audiovisual, variación lingüística, estrategias, transferencia, sociolingüística

Keywords

Audiovisual translation, linguistic variation, strategies, transfer, sociolinguistics

1. Introducción

Pocos debates en el mundo del cine levantan más pasiones que aquellos sobre el final de ciertas películas y series. Quizás el más intenso sea uno que supera a las audiencias de unas y otras, que afecta a todos por igual: la decisión de ver doblados o en versión original subtitulada los espectáculos cuyos idiomas no comprendemos. Es un conflicto creado por el público. Cada persona es un mundo, con unas preferencias particulares. Adolfo Moreno, presidente de Adoma, el sindicato de artistas de doblaje de Madrid plantea: «No sé por qué la existencia de una cosa tiene que suponer la desaparición de la otra. ¿A mí me gusta verlo en versión subtitulada y tengo que forzar, obligar o exigir que todo el mundo vea la versión subtitulada? O viceversa» (Casanova, 2021). Para Moreno, la elección no se basa solo en la preferencia del público, sino en un desafío tanto técnico como ético sobre cómo conservar la esencia de la obra original en otra lengua.

La traducción audiovisual es una modalidad especialmente relevante en la actualidad debido al amplio consumo de este tipo de productos. El cine, además de su función de entretenimiento, actúa como medio de transmisión cultural y social, en el que el lenguaje cumple un papel esencial. En este contexto, la variación lingüística se emplea como recurso narrativo para caracterizar a los personajes y reflejar la diversidad social y cultural de una comunidad.

La traducción audiovisual (TAV) incluye dos modalidades: el subtitulado y el doblaje. De ellas nacen submodalidades que permiten al espectador recibir el material traducido que incluye a las personas con alguna discapacidad sensorial.

Existen muchos productos que pueden proporcionar una traducción fidedigna para los espectadores, como, por ejemplo, películas, programas y series de televisión, documentales, etc., que requieren un enfoque especial en la traducción. En este ámbito, el traductor cuenta con una preparación previa teórica y práctica que incluye el conocimiento, las competencias y las herramientas necesarias para que pueda desempeñar su profesión en la traducción especializada como el subtitulado y el doblaje. Estas

industrias, desde sus inicios, gozan de un gran desarrollo desde el punto de vista tecnológico, en el cual el traductor audiovisual actúa como agente de globalización cultural.

Todos los hablantes de una lengua no se expresan igual. Su habla depende de varios factores, como su procedencia geográfica, su nivel sociocultural, la situación comunicativa y el momento histórico. Así surgen las variedades de una lengua: diatópicas, diacrónicas, diastráticas y diafásicas.

El Centro Virtual Cervantes dice:

> La variedad lingüística hace referencia a la diversidad de usos de una misma lengua según la situación comunicativa, geográfica o histórica en que se emplea y según el nivel de conocimiento lingüístico de quien la utiliza. Así pues, en función de la variable que interviene, se distinguen cuatro tipos de variedades: las variedades funcionales o diafásicas (los registros de lengua), las variedades socioculturales o diastráticas (los niveles de lengua), las variedades geográficas o diatópicas (los dialectos) y las variedades históricas o diacrónicas (Instituto Cervantes, s.f., párrafo 1).

Estas variedades son muy interesantes. Por un lado, desde el punto de vista estrictamente lingüístico se puede observar que proyectan una imagen sobre cómo son las personas que forman una sociedad en concreto. Este aspecto es muy relevante, ya que el ámbito audiovisual constituye un factor adicional que condiciona la toma de decisiones respecto a la estrategia más adecuada.

Por otro lado, la traducción de las variedades lingüísticas en el ámbito audiovisual constituye un campo de especial interés dentro de los estudios por la complejidad que implica trasladar a otra lengua y cultura rasgos que no solo pertenecen al sistema lingüístico, sino también a la identidad social y cultural de los hablantes. En una obra cinematográfica, las elecciones idiomáticas rara vez son neutras: el uso de un dialecto regional, de un sociolecto juvenil, de un registro vulgar o de un habla marcada por la migración puede funcionar como un recurso narrativo para situar la acción en un espacio concreto, para perfilar psicológico y socialmente a los personajes, crear efectos de humor o tensión, o incluso reflejar relaciones de poder y jerarquías sociales. Por ello, la variación

lingüística se convierte en un elemento fundamental de caracterización y construcción del sentido, cuya transmisión al público meta exige decisiones traductológicas cuidadosas.

En el caso de las obras elegidas para este estudio, el idioma aparece como escenario de conflicto lingüístico. Francia es un país con una riqueza lingüística muy marcada, en el que el francés estándar siempre ha ejercido presión sobre las lenguas regionales y los dialectos. Este fenómeno da lugar a escenarios en los que hablar distinto y no de manera estándar se percibe con prejuicios, estereotipos o reivindicaciones que no suelen tener correspondencia en España. Un ejemplo para destacar es cómo en España algunos dialectos del sur se asocian a la falta de formalidad o formación, mientras que en Francia el dialecto norteño se asocia con lo rústico. Para el traductor, transferir estos aspectos al español supone buscar equivalentes que despierten en el espectador las mismas sensaciones que en el espectador francés.

Sin embargo, la transferencia de estas variedades plantea dificultades notables, ya que los rasgos geográficos, sociales y situacionales presentes en el francés —en este caso— no siempre cuentan con equivalentes directos en español. La variación lingüística no se limita a la pronunciación, sino que puede manifestarse en el léxico, la sintaxis, la entonación, los insultos, el argot, las fórmulas de tratamiento o las referencias culturales. Muchos de estos elementos están profundamente anclados en un contexto sociocultural específico y, al traducirse, corren el riesgo de perder matices esenciales o de generar asociaciones inadecuadas en la cultura de llegada. Un dialecto francés concreto, por ejemplo, puede remitir a un imaginario sociolingüístico que no existe de la misma forma en el mundo hispanohablante; del mismo modo, determinados argots urbanos o juveniles pueden estar ligados a realidades sociales particulares que no pueden reproducirse mediante una simple equivalencia léxica.

A esta problemática se suman las restricciones propias de la traducción audiovisual. El subtitulado está condicionado por límites técnicos y comunicativos como, por ejemplo, la regla de los 35 caracteres por subtítulo, la velocidad de lectura, limitada entre 12 y 15 caracteres por segundo y el espacio disponible, que suelen llevar a la simplificación o neutralización de marcas dialectales. Además, las variedades lingüísticas se perciben de manera distinta según el canal: en la oralidad cinematográfica pueden apoyarse en la entonación, el acento o la actuación, mientras que en el subtitulado estas señales

desaparecen o deben transformarse en recursos escritos, lo que aumenta la dificultad de mantener la intención original.

Por otro lado, el doblaje presenta limitaciones en el respecto a la isocronía (ajuste del tiempo) y en el ajuste labial (respeto al movimiento de los labios en la obra original). Como consecuencia, se hace más complicado introducir las variedades más marcadas sin que parezcan una caricatura lingüística, es decir, que generen una falta de verosimilitud.

Por ello, el traductor se sitúa constantemente ante dilemas entre fidelidad sociolingüística y legibilidad, entre adecuación cultural y preservación del tono y entre naturalidad en la lengua meta y mantenimiento de la distancia social o geográfica que crea el original.

2. Marco teórico

Antes de abordar el estudio de las obras, es necesario establecer algunos conceptos previos que lo sustenten. Para entender los distintos mecanismos que rigen el trasvase de la identidad y el humor en la pantalla, esta sección se divide en tres ejes fundamentales que concuerdan de manera interdisciplinar.

En primer lugar, se definirá el concepto de traducción audiovisual (TAV), donde se explora las principales características y modalidades que lo conforman y algunas restricciones técnicas que influyen en la labor y decisión del traductor. En segundo lugar, se realizará un estudio de las variedades lingüísticas desde una perspectiva sociolingüística. Se llevará a cabo una clasificación de las distintas manifestaciones de cada una, que dotan de alma y conflicto a los textos de la versión original.

Por último, se dedicará una sección a la traducción de las variedades lingüísticas dentro del ámbito audiovisual. En este apartado se analizarán cómo la corriente funcionalista y el empleo de algunas estrategias en concreto permiten resolver un proceso de traducción complejo, como es el de trasladar palabras propias de un habla específica a una lengua y cultura distintas.

2.1 La traducción audiovisual

Hoy en día, el cine ha pasado de ser un producto de entretenimiento para ir más allá, hasta convertirse en uno de los vehículos de transmisión cultural esenciales en la era contemporánea. No obstante, una imagen no es siempre suficiente para salvar la brecha lingüística que muchas veces aparece, particularmente en aquellos diálogos que están impregnados de matices dialectales o sociales. Es en este escenario donde la Traducción Audiovisual (TAV) surge no solo como una herramienta, sino también como un proceso de mediación fundamental para que obras con una gran identidad francesa, como es el caso de las escogidas para este estudio, sean comprendidas en otros contextos.

No obstante, históricamente la definición de esta modalidad de traducción ha sido objeto de discusión. En este sentido, autores como Mayoral hacen referencia al concepto de *productos audiovisuales* como «aquellos *productos* de comunicación que se sirven de señales auditivas (diálogo, narración, música, efectos) y de señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) para transmitir un mensaje» (1998: 1). Por eso, la TAV no es simplemente un conjunto de productos cinematográficos, sino que incluye, además, elementos de vídeo y televisión. Sin embargo, posteriormente se fueron introduciendo diversos términos para referirse a la traducción audiovisual. Cada uno aporta distintas perspectivas. Así pues, apareció la denominada *traducción para la pantalla (screen translation)* (Mayoral s.f), que incluía el monitor del ordenador en los programas multimedia y permitía su extensión a la traducción en general. Es por esto por lo que este concepto acabó denominándose *traducción multimedia*, (Mayoral, 1998), que hace referencia al soporte físico del mensaje.

Desde una perspectiva sociológica, surgió el término de *traducción intercultural* (Mayoral, 1998), que, al contrario de la anterior, estaba enfocado en la labor del traductor como mediador de aspectos sociales y culturales, rasgos de gran relevancia cuando se analizan obras con gran carga identitaria francesa, como las de este estudio. En este caso, el traductor no se dedica simplemente a transmitir las palabras, sino a negociar con el capital cultural del espectador.

Sin embargo, dados algunos problemas de sincronismo que impedían adoptar las soluciones de traducción necesaria para las referencias culturales, se tuvieron en consideración propuestas en las que la traducción fuese un proceso de comunicación. Lucien Marleau (1982) y Tirford (1982) introdujeron el concepto de *traducción subordinada para el subtitulado*, donde autores como el ya mencionado Roberto Mayoral, Dorothy Kelly y Natividad Gallardo ampliaron y desarrollaron en 1986 para otros tipos de traducciones como el doblaje. De acuerdo con Mayoral (1998: 15), «Traducción subordinada será la que se encuentra sometida a restricciones de espacio/tiempo o a las propias de la lengua oral, por encontrarse las señales verbales en conjunción con otras señales como las imágenes o la música». En este sentido, las restricciones de espacio y tiempo se refieren a cómo el ritmo del habla dicta la longitud del texto. Las limitaciones de la imagen hacen referencia a la coherencia visual —es decir, que lo que se dice no puede refutar lo que el espectador ve en la pantalla—. Por último, las restricciones de música aluden a la convivencia entre el diálogo y la banda sonora y efectos de sonido de cada escena.

Si la subordinación explicada por Mayoral define la naturaleza del encargo, los códigos de significación propuestos por Frederic Chaume en 2004 suponen la técnica. Este autor define un texto audiovisual como un conjunto de sistemas semióticos en el que la información se transmite y presenta tanto de forma visual como acústica. Dicha información, por tanto, proviene de dos canales distintos, el acústico y el visual, donde el texto audiovisual debe entenderse como un conjunto de signos semióticos que interactúan y crean un significado que va más allá de la simple adición de significados de cada código.

Ambos canales transmiten diferentes códigos. En el caso del acústico encontramos el lingüístico, el paralingüístico, el musical, de efectos y el de colocación de sonido. Como indican Tamayo y Chaume (2016: 306), aunque estos tienen implicaciones en todas las modalidades de traducción audiovisual, son especialmente relevantes en el doblaje y la subtitulación para personas sordas, ya que sustituyen de manera completa el lingüístico y paralingüístico del texto original por otros de la lengua meta y por el acceso restringido de aquellas personas con discapacidad auditiva a la información transmitida por este canal. Los autores hacen referencia a los siguientes:

a) Código lingüístico: Incluye los monólogos y diálogos de los personajes que vemos en pantalla o del narrador del texto audiovisual (Tamayo y Chaume, 2016: 307). Las implicaciones en la traducción de este código dan lugar a diversos problemas traductológicos como la variación lingüística (dialectos y registros), el multilingüismo y el humor u otros aspectos culturales, de los que surgen ciertas normas de traducción en las modalidades de la TAV. Entre las características que presentan, en doblaje la oralidad prefabricada o el mantenimiento de la sincronía, es decir, la habilidad de acoplar las palabras y silencios al diálogo con la expresión y los gestos del actor de la imagen (Casado, 2023), y la isocronía, la regularidad temporal con que se producen en el habla determinadas unidades del lenguaje: sílaba, pie acentual, grupo de acento, etc. (Almeida, 1997), guían la mayor parte de las decisiones que toma el traductor, mientras que en la subtitulación las restricciones de tiempo o número de caracteres (entre otros) configurarán un modelo específico.

b) Código paralingüístico: Comprende los elementos no verbales del lenguaje humano transmitidos a través de la voz, incluyendo todo lo que somos capaces de percibir a través del ritmo, la prosodia, el volumen o el tono de voz (Tamayo y Chaume, 2016: 310). En la traducción para doblaje, la transmisión del código paralingüístico no supone gran dificultad, simplemente el conocimiento de los símbolos que representan los signos que aparecen en el guion. En el caso de la subtitulación, el traductor se enfrentará a rasgos que en la mayoría de los casos son reconocibles y que, por tanto, es innecesario trasladar a la lengua meta, como ocurre, por ejemplo, con los gritos.

c) El código musical: Engloba tanto la música ambiental como la argumental, que es susceptible de traducirse, bien porque se traduce la letra de las canciones o porque se sustituye la música (Tamayo y Chaume, 2016: 312). Por lo general, la banda sonora de un producto audiovisual no se traslada a la otra lengua, salvo en caso del doblaje, en el que la canción original se sustituye por otra letra. En este sentido, el traductor debe considerar rasgos como el ritmo, el número de sílabas, el tono o la rima, lo cual influye, además, en las decisiones de traducción. En subtitulación, «la música diegética aparece en un subtítulo nuevo y, en general, en cursiva» (2016: 313).

d) Código de efectos especiales: Este no presenta implicaciones relevantes en el doblaje y la subtitulación convencional, sino más bien en la modalidad de subtitulación para

personas sordas. En este caso, los efectos especiales aparecen en la esquina superior derecha, en blanco y entre paréntesis, con la primera letra en mayúscula (Tamayo y Chaume, 2016: 314).

e) Código de colocación del sonido: Se refiere a la procedencia de las voces de los personajes, los efectos especiales y la música. Debido a la interacción con los otros códigos, el traductor se ve obligado a seguir una serie de convenciones según la modalidad. En doblaje, los problemas de ajuste del guion pueden verse alterados por la colocación del sonido, que le da al traductor más libertad a la hora de elegir la técnica más apropiada. Por otro lado, en subtitulación la dificultad aparece en la comprensión por parte del público de la lengua meta y en la representación de las voces en *off* mediante el uso de la cursiva.

El canal visual engloba los códigos iconográficos, fotográficos, de movilidad, de planificación, gráfico y de montaje. Tradicionalmente, este ha sido de menor interés en la TAV, ya que se trata más bien de una tarea de posproducción de audio. No obstante, «la imposibilidad de manipular la imagen no implica que esta no incida en las decisiones traductológicas» (Tamayo y Chaume, 2016: 317). Además, el traductor debe ser consciente de que ambos canales interactúan para dar lugar a un producto cohesionado, cuya información ha de trasladarse a la cultura meta, no la información a ambos por separado. Al igual que ocurre con el acústico, los códigos del visual también inciden en las decisiones traductológicas de todas las modalidades, donde la audiodescripción es la más dependiente.

a) Código iconográfico: Incluye los índices (por ejemplo, un cigarrillo aún encendido para mostrar que un personaje acaba de marcharse), iconos de objetos o figuras que representan algo de la cultura y símbolos vinculados a convicciones o reglas de la cultura de origen. La tarea del traductor con la iconografía de la película original consiste en decidir si los elementos que la representan son comprensibles para el público de la lengua meta. En el caso del doblaje y la subtitulación, los índices no suponen un problema, mientras que los símbolos e iconos dependen de la proximidad con la cultura meta.

b) Código fotográfico: Comprende la perspectiva, la iluminación y el color. En algunos casos, estos signos inciden en la traducción de alguna manera,

dependiendo de la modalidad. En el doblaje, el cambio de iluminación y perspectiva puede dar lugar a la desaparición de las bocas en la pantalla, mientras que, en subtitulación, ese mismo cambio puede dar lugar a que el traductor cambie el subtítulo (Tamayo y Chaume, 2016: 321).

c) Código de planificación: Hace referencia al uso de distintos tipos de planos en una película, como pueden ser planos generales, americanos, medios, primeros, primerísimos y de detalle (Tamayo y Chaume, 2016: 322). Este código presenta mayores implicaciones en la modalidad de doblaje, ya que, cuanto más cercano sea el plano (primero, primerísimo o plano detalle), mayor relevancia tiene la sincronía fonética y la isocronía y hace que el ajuste de la traducción sea lo más próximo a los movimientos de los labios de los personajes en la versión original. En el caso de la subtitulación, el uso de distintos planos incide en la decisión del traductor sobre si trasladar a la lengua meta carteles o textos.

d) Código de movilidad: Se refiere al movimiento de personas u objetos dentro de un plano o saliendo y entrando de un campo. Aquí se hace una distinción entre signos proxémicos. Es decir, el movimiento de los personajes alejándose o acercándose a algo, y signos cinésicos, que son los gestos y movimientos corporales.

e) En el doblaje, los signos proxémicos son los que adquieren mayor relevancia a la hora de transmitirse a la versión traducida, y en el caso de la subtitulación, factores como la distancia de los personajes respecto a la cámara ayudan al traductor a decidir cuál de ellos subtitular. En el caso de los signos cinésicos, en doblaje son un elemento clave asociado directamente a la sincronía e isocronía, mientras que en la subtitulación no tienen ninguna implicación concreta.

f) Código gráfico: Se trata del lenguaje escrito e incluye los títulos de las películas y programas, los intertítulos, cualquier tipo de texto que aparezca en pantalla o los subtítulos que pueda incluir la versión original (Tamayo y Chaume, 2016: 325). El traductor dispone de diversas opciones al enfrentarse a este código. En doblaje, por ejemplo, puede optar por la voz en *off* o de un subtítulo o dejar el código gráfico igual que aparece en la versión original. Mientras tanto, en la subtitulación la tendencia es traducir el texto en pantalla en forma de subtítulo, igual que el resto de los diálogos.

g) Código de montaje: Trata de organizar y codificar el proceso de composición y reunión de todos los planos y secuencias que constituyen la obra. Algunas operaciones de montaje implican un corte de toma en doblaje o un nuevo subtítulo en versión original (Tamayo y Chaume, 2016: 328).

En el caso de nuestro análisis, el código paralingüístico es el más relevante, junto al lingüístico, ya que plantea el reto de cómo trasladar la identidad sonora de las obras (acentos, pausas, etc.) sin que choque con la imagen percibida por el espectador. En la siguiente tabla quedan reflejados los dos canales y los distintos códigos que los componen:

CÓDIGOS DE SIGNIFICACIÓN	
CANAL ACÚSTICO	**CANAL VISUAL**
Código lingüístico	Código iconográfico
Código paralingüístico	Código fotográfico
Código musical	Código de movilidad
Código de efectos	Código de planificación
	Código de montaje
	Código gráfico

Tabla 1: Resumen códigos de significación en la TAV (Tamayo y Chaume, 2016)

Una vez que hemos comprendido la naturaleza subordinada y el origen del texto audiovisual y sus códigos, debemos analizar cómo se pone en práctica a través de las dos grandes modalidades de la TAV: el doblaje y el subtitulado. Estas técnicas de traducción están destinadas a romper la barrera lingüística entre diferentes idiomas. Sin embargo, presentan diversos desafíos a la hora de gestionar variedades diatópicas y diastráticas.

Chaume (2004) define el concepto de *doblaje* como una modalidad de la traducción audiovisual que consiste en reemplazar la banda de diálogos de la versión original de una película con otra en la que se han grabado las intervenciones traducidas a la lengua meta. Algunos autores destacan que el éxito del doblaje se debe a la invisibilidad, es decir, a la idea de que el espectador de la lengua meta no se percate de que está ante una traducción.

El doblaje presenta una serie de características concretas que se deben tratar de manera meticulosa para obtener un buen producto audiovisual. Es por ello por lo que existen ciertas normas de calidad estrictas que el traductor de doblaje debe cumplir para alcanzar un producto final aceptable. La Universidad Estatal de Milagro (s.f.) señala las siguientes normas:

a) Sincronía kinésica, es decir, mantener el movimiento de la boca y el cuerpo igual que en la versión original e isocronía y la misma duración durante el tiempo que habla el actor en el original.

b) Redactar diálogos realistas y creíbles, respetando el registro usado en la versión original.

c) Coherencia entre imágenes y palabras, así como en el argumento interno y en el diálogo.

d) Crear una traducción fiel al texto original con respecto al contenido, la forma y la función, sin censuras.

e) Calidad buena del sonido.

f) Buena actuación de los actores de doblaje.

Con respecto a la sincronía, aparece como una de las técnicas artísticas de doblaje más complejas, ya que se requiere una adecuación casi perfecta entre la imagen y voz de un actor en un idioma y en otro. Chaume, según indica Fátima Lora (2018), distingue dos tipos de:

1. Sincronía labial (o fonética): Comprende la adaptación de la traducción a los movimientos labiales del personaje que aparece en escena.

2. Sincronía kinésica: Define los movimientos corporales de los actores, como el movimiento de las manos.

3. Isocronía: Trata del ajuste del tiempo.

En el caso de la traducción de la obra *Intouchables*, entran en juego diversos factores. En primer lugar, la isocronía puede aparecer como una restricción directa del argot, dado que la necesidad de encajar el texto creado con los movimientos labiales de Driss puede

limitar el uso de ciertas expresiones en español que quizá sean más extensas o breves que su correspondiente versión francesa. Otro de los retos a los que se enfrenta el doblaje, y que afecta a la traducción de las variedades que se analizan en este trabajo, es la tendencia a la estandarización lingüística. Este fenómeno puede resultar en la pérdida de identidad de los personajes, ya que, como ocurre en el caso de algunos de los que aparecen en nuestras obras, estos pueden pasar de tener una identidad social o geográfica marcada por su acento o forma de expresarse a un hablante de español estándar o a perder su personalidad. Por otro lado**,** si el traductor en lugar de no estandarizar decide arriesgar utilizando un acento marcado (es decir, doblar, por ejemplo, un acento del norte de Francia con uno rural de España), puede romper la coherencia visual y crear un efecto cómico no deseado.

Agost et Al. (1999: 183) definen la subtitulación como la modalidad en la que el texto audiovisual original permanece inalterado y se añade uno que se emite simultáneamente a los enunciados correspondientes en lengua original. A diferencia del doblaje, este otro se basa en la economía lingüística, ya que la unidad de subtitulado (subtítulo) pose algunas restricciones de espacio y tiempo (extensión máxima de dos líneas, entre 28 y 38 caracteres). Según Díaz Cintas (2001), pasar de un texto oral a uno escrito conlleva la pérdida de información, en concreto entre un 30 % y un 40 % del mensaje original, lo que hace que este proceso de reducción textual sea uno de los grandes retos a la hora de traducir variedades diastráticas o diafásicas. En películas como las que se han escogido para este estudio, esta técnica supone eliminar elementos como repeticiones o exclamaciones, muletillas o expresiones típicas del argot francés para priorizar el resto de contenido.

2.2 Variedades lingüísticas: diatópicas, diastráticas y diafásicas

Una lengua no consiste en un bloque monolítico, sino que cada una se caracteriza por su heterogeneidad y variedad. En otras palabras, cambia según la persona, el lugar y la situación. No obstante, no todos los aspectos de un idioma sufren modificaciones, y cuando la hay se manifiesta de distintas maneras.

Eugenio Coseriu fue uno de los primeros lingüistas en tener en cuenta factores de variación sociolingüísticos y los clasificó según la siguiente terminología (Asensio, s.f.: 34):

a) Variación diatópica: Trata de la manifestación territorial. Es una variación en la que dos territorios que comparten un mismo idioma no coinciden en algún rasgo, ya sea fónico, léxico o gramatical. En *Bienvenue chez les Ch'tis* este es el característico, donde el *ch'ti* es un dialecto picardo que produce una barrera comunicativa.

b) Variación diafásica: Se manifiesta contextualmente, es decir, una persona cambia algún rasgo del habla según la situación y da lugar a distintos registros. En ambas películas se da uso del registro inadecuado que causa el humor característico de estas obras.

c) Variación diastrática: Es la que se manifiesta socialmente y depende de aspectos como la clase social, la adscripción sociocultural o el nivel educativo de una persona. En el caso de *Intouchables*, encontraremos el *verlan* de Driss en contraste con la forma culta y sofisticada de hablar, característica de Philippe.

Coseriu añade además otro tipo de variación, la diacrónica, que es aquella que se manifiesta temporalmente. Es decir, provoca la modificación de las lenguas a lo largo del tiempo. Aunque esta cuarta variación no formará parte de nuestro estudio, podemos mencionar la evolución del *verlan* a lo largo de la historia como un ejemplo de esta variedad. Además, cabe destacar que ninguna de ellas opera de manera aislada, sino que interactúan entre sí para dotar de identidad a los personajes. Por ejemplo, en el caso del *ch'ti,* encontramos dos posibles variaciones, la diatópica (ya que es un dialecto del norte de Francia) y la diastrática, ya que se asocia a clases trabajadoras o incluso rurales.

En nuestro análisis de las obras *Bienvenue chez les Ch'tis* e *Intouchables*, estas variedades supondrán todo un reto. Las diversas opciones para resolverlo son, en primer lugar, la búsqueda de un dialecto equivalente en la lengua meta o estandarizado. En segundo lugar, la posible pérdida de clase social del personaje, lo que haría que todos parezcan provenir de la misma clase y desaparezca un rasgo esencial en la trama de la

obra. En tercer lugar, puede darse el caso de que todos hablen a un mismo nivel, es decir, que usen un mismo registro. Por último, se puede optar por mantener la adecuación al contexto.

2.3 La traducción de la variación lingüística en el ámbito audiovisual

A los problemas habituales y limitaciones de la traducción audiovisual hay que añadir el reto de la adaptación de la variación lingüística. Este proceso no responde a una única solución, sino más bien a una serie de decisiones estratégicas. En este sentido, el traductor puede optar por la teoría general de domesticación (o naturalización) y extranjerización planteada por Lawrence Venuti (1995). Para este autor, la domesticación «consiste en traducir de una manera fluida, idiomática y transparente que tiende a eliminar los extranjerismos del texto origen y ajustarse a las necesidades y valores de la cultura doméstica/meta» (Ramière 2006), mientras que la extranjerización consiste en «preservar las diferencias lingüísticas y culturales alejándose de la preservación de los valores domésticos» (Ramière, 2006). Esto conlleva que el espectador haga un esfuerzo por comprender esta alteración.

Además de la estrategia de domesticación/extranjerización, el traductor puede optar por una gran variedad de estrategias que se han ido adoptando a lo largo de la historia de la TAV, que a su vez pueden usarse en conjunción, es decir, dos o más técnicas a la vez (Hurtado, 2011) destacan las siguientes:

a) Adaptación: Supone la sustitución de un término cultural por otro propio o más común.

b) Amplificación: Comprende en añadir palabras innecesarias o que no aparecen en el texto original. Por ejemplo, notas explicativas.

c) Calco: Es la traducción literal de un sintagma extranjero.

d) Compensación: Se trata de introducir un elemento informativo o estilístico en un lugar distinto al que aparece en el texto original. Esta es una de las técnicas más útiles, ya que se suelen perder matices diatópicos o diastráticos

en el doblaje o el subtitulado, y el traductor intenta equilibrarlos en otra parte del discurso.

e) Equivalente acuñado: Esta técnica consiste en emplear en la lengua meta un término o una expresión que ya está aceptada de manera convencional como equivalente del original, en lugar de ser traducido de manera literal. En las obras objeto de estudio, no se busca una equivalencia palabra por palabra, sino una equivalencia funcional con la que el espectador pueda experimentar lo mismo que con el original.

f) Generalización (estandarización): Utilizar un término general o neutro.

g) Préstamo: Puede ser puro, cuando se mantiene la palabra extranjera sin ningún cambio, o naturalizado, es decir, que se normaliza su uso en la lengua meta, aunque con algún cambio.

h) Traducción literal: Como su nombre indica, se trata de ir traduciendo palabra por palabra.

i) Transposición: Cambiar la categoría gramatical de una palabra.

j) Creación discursiva: Invención de una manera de hablar *rara* o extraña que no existe en la lengua española, pero cuyo objetivo sería imitar el efecto del dialecto original.

Ahora bien, la decisión sobre qué estrategia usar no es arbitraria, sino que depende de la función dominante del texto y el objetivo comunicativo de la obra. Nord (2009: 221) hace referencia a la tipología textual desarrollada por Katharina Reiss en 1971, según la cual el modelo del lenguaje propuesto por Karl Bühler (1934) constaba de tres funciones básicas: referencial, expresiva y apelativa. A estas funciones se añade la función fática, propuesta por Roman Jakobson en 1959 en su modelo de funciones lingüísticas. Siguiendo el estudio realizado por Nord (2009), estas funciones podrían definirse de la siguiente manera:

a) Función fática: Consiste en abrir, mantener abierto o cerrar el contacto entre emisor y receptor. Está basada en la convencionalidad de los medios lingüísticos, no lingüísticos y paralingüísticos que se utilizan en una situación determinada. Las

formas no convencionales llaman la atención y nos hacen pensar que el autor tiene algún motivo para decir algo de dicha forma. Por lo tanto, cuanto más convencional sea la forma lingüística, menos llama la atención (2009: 222). En cierto modo, Nord añade que esta función también podría servir para determinar el tipo de relación social existente entre dos participantes.

b) Función referencial: Consiste en la referencia a los objetos o fenómenos de un mundo. Se analiza teniendo en cuenta la naturaleza de dicho objeto. Es decir, si el referente es un hecho desconocido para el receptor la función será informativa; si se trata de un uso concreto de la lengua o el lenguaje la función será metalingüística; si se trata de la manera correcta de utilizar un objeto (por ejemplo, una lavadora) la función será instructiva y si el referente pertenece a un campo de saber (una asignatura, por ejemplo, Geografía) la función será descriptiva. En cuanto a la verbalización de esta función, si las referencias son conocidas por el receptor, no es necesario que se mencionen, por lo que la función referencial depende en cierta medida de la comprensibilidad del enunciado.

c) Función expresiva: En la tipología de Reiss (1971) esta función se refiere al aspecto estético de textos literarios o poéticos, mientras que en el modelo de Nord (2009) hace referencia a la actitud del emisor con respecto a los objetos y fenómenos del mundo expresada en cualquier tipo de texto (2009: 223). Dependiendo de lo que se exprese, esta puede ser emotiva (sentimientos), evaluativa (valoración) o irónica.

d) Función apelativa: Se refiere a la sensibilidad del receptor o a su disposición a actuar (2009: 224). El objetivo es incitar al receptor a actuar de una forma determinada.

Por lo tanto, si tomamos como referencia las obras *Bienvenue chez les Ch'tis* e *Intouchables,* donde las funciones del lenguaje son mayoritariamente fática y apelativa, el traductor puede ser más creativo y, al mismo tiempo, puede inventar palabras o expresiones. Sin embargo, para comprender por qué el traductor decide optar por *inventar* un acento, palabra o expresión, debemos acudir a la Teoría del *Skopos* de Reiss y Vermeer (1984). *Skopos* es una palabra griega que significa *propósito* (Nord, 2009: 214). Esta Teoría revoluciona en cierta medida la TAV, al defender que la prioridad de la traducción es cumplir con su función en la cultura meta. En otras palabras, «el principio primordial que condiciona cualquier proceso de traducción es la finalidad a la que está dirigida la

acción traslativa. Esta se caracteriza por su intencionalidad, que es una característica definitoria de cualquier acción» (2009: 215).

Teniendo en cuenta esta teoría, si el objetivo de una película es que el público meta entienda el choque cultural entre un habitante del sur y otro del norte de Francia (como ocurre en nuestro corpus), el traductor debe adaptar la lengua para que sea comprendida en España. Otro rasgo para tener en cuenta de la teoría del *Skopos* es el concepto del texto como *oferta de información*, de la cual un receptor selecciona los elementos que considera importantes para sí en la situación receptiva (2009: 215). De este modo, Driss, uno de los personajes principales de *Intouchables*, debe sonar como alguien de barrio para el público español, manteniendo una lógica interna en su forma de expresarse.

Nord (2009: 219) indica que, dados los divergentes conceptos de traducción que existen en las diferentes culturas del mundo, lo ideal es combinar el concepto tradicional basado en la equivalencia y el concepto funcionalista radical. Los principios de este modelo son la «funcionalidad, es decir, la idoneidad del texto para un determinado fin y la lealtad, el respeto a las intenciones y expectativas de las personas involucradas en el acto translativo» (2009: 215-216). Así surge el enfoque funcionalista (años 70-80), basado en el «uso de métodos descriptivos para identificar y comparar normas y convenciones comunicativas válidas en distintas comunidades culturales» (2009: 211).

3. Metodología

El objetivo de esta sección es detallar la metodología y el diseño de la investigación que orientan el análisis de este trabajo. Con la finalidad de evaluar las soluciones a los diversos retos de traducción de las variedades lingüísticas, se adopta un enfoque cualitativo, descriptivo y comparativo basado en los Estudios de Traducción Descriptivos planteados por Toury en 1995.

El corpus del que se parte se compone de las obras cinematográficas *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) e *Intouchables* (2011), de las que se hace una selección de escenas o diálogos. Estas dos películas han sido seleccionadas por contener un gran número de marcas diatópicas, diastráticas y diafásicas. Para recopilar y estructurar los datos de

manera precisa, la investigación se apoya en un análisis comparativo que permitirá diferenciar el texto original (TO) del texto meta (TM). Además, se destacan las técnicas empleadas por los traductores siguiendo la terminología empleada por Hurtado (2011) y analizando su impacto en la preservación de aspectos como el humor y la identidad de los personajes.

3.1 Objetivos del trabajo

En este contexto, estudiar cómo se traduce la variación lingüística del francés al español en el cine contemporáneo resulta relevante por varias razones. En primer lugar, permite observar qué estrategias se emplean con mayor frecuencia (neutralización, estandarización, adaptación a un registro coloquial, compensación en otras partes del diálogo, sustitución por variedades del español, etc.) y en qué casos se opta por conservar o eliminar marcas dialectales. En segundo lugar, contribuye a comprender las consecuencias de estas decisiones en la recepción del producto audiovisual: la traducción puede modificar la imagen que el espectador construye de un personaje, atenuar conflictos de carácter social presentes en el original, alterar los efectos humorísticos o incluso reforzar estereotipos al asociar ciertas formas de hablar con determinados grupos de la cultura meta. En tercer lugar, el análisis comparativo entre el francés y el español es especialmente pertinente, puesto que ambas lenguas presentan una rica diversidad dialectal y registros sociolectales muy productivos, pero organizados de manera diferente y con asociaciones socioculturales no siempre equivalentes, lo que convierte el par lingüístico en un terreno fértil para detectar problemas de correspondencia y creatividad traductora.

Asimismo, el cine contemporáneo ofrece un espacio privilegiado para este tipo de investigación. En muchas producciones actuales se busca una mayor verosimilitud lingüística y una representación más directa de realidades sociales diversas. El número cada vez mayor de personajes de distintos orígenes, la presencia de lenguaje juvenil y urbano, el uso de registros no normativos y la inclusión de fenómenos de contacto lingüístico son rasgos cada vez más frecuentes, especialmente en géneros como el drama social, la comedia o el *thriller*. Esto hace que la cuestión de la variación lingüística no sea

un elemento periférico, sino una parte central del discurso audiovisual y, por tanto, un reto recurrente para la traducción.

Por todo ello, este trabajo se justifica por el interés académico y práctico de analizar la traducción de la variación lingüística del francés al español en el cine contemporáneo. A través del estudio de casos concretos, se pretende identificar los principales obstáculos que surgen al trasladar estas marcas a la lengua meta, describir las estrategias y técnicas traductológicas empleadas y reflexionar sobre sus implicaciones culturales, comunicativas y narrativas. En última instancia, el objetivo es contribuir a una comprensión más profunda de cómo las decisiones traductoras condicionan la representación lingüística y social en el producto final y aportar una base útil tanto para la investigación en traducción audiovisual como para la formación y práctica profesional de traductores.

3.2 Metodología y estructura

Por ese motivo, el presente Trabajo de Fin de grado (TFG) se basa en una metodología cualitativa, descriptiva y comparativa, orientada al examen detallado de fenómenos lingüísticos y traductológicos en el ámbito de la traducción audiovisual. Dado que el objetivo principal no es cuantificar datos ni establecer generalizaciones estadísticas, sino comprender en profundidad los mecanismos de transferencia de la variación lingüística, se opta por un enfoque interpretativo que permita analizar los matices funcionales, socioculturales y discursivos presentes en los textos cinematográficos.

Dado que no hemos podido contar con los guiones, es fundamental señalar que el análisis planteado en este trabajo se nutre y apoya en diversos estudios académicos previos que han examinado la traducción de ambas películas. No obstante, la información disponible es abundante, por lo cual vamos a hacer un resumen.

En el caso de *Bienvenue chez les Ch'tis*, este trabajo se basa en los hallazgos de autores como Marisca (2019), Reutner (2013) y Serrano (2012), que analizaron la influencia de las variaciones diatópicas en el mercado francófono. Por otra parte, las variaciones diastráticas y diafásicas que aparecen en *Intouchables* han sido previamente estudiadas por autores como García (2015), Cañada (2015) y Calle (2016). El valor y

originalidad del presente trabajo reside en la sistematización, categorización y análisis de las obras mencionadas.

La investigación adopta un diseño de análisis textual aplicado a estudios de caso, que consiste en la aplicación de los métodos de análisis multidimensional de datos (AMD) desde la lógica de la escuela francesa (Peralta, 2020: 2013). Según la autora, estos conocen también como métodos «estadísticos lexicométricos» que se complementan con otros propios del dominio textual, en nuestro caso, la selección de vocabulario o expresiones específicas. En el ámbito de la traducción, este análisis permite desglosar, examinar e interpretar un texto original antes, durante y después de su trasvase a una lengua meta (García, 2000).

Algunos beneficios que presenta este tipo de análisis tienen que ver con la coherencia y cohesión, ya que el traductor se asegura de conseguir un documento final funcional. En traducción, mantener la coherencia textual se complica debido a la intervención de lenguas y culturas diferentes, y hace que lo que para una lengua es coherente, para la otra no lo sea (Guimaraens, 2020). Otra ventaja es que el traductor emplea el análisis para justificar el porqué de usar una técnica u otra, lo que constituye una decisión fundamentada. Finalmente, otro beneficio que presenta este tipo de análisis es la adecuación al género, ya que permite que una película parezca un guion en la lengua meta.

El proceso de análisis se divide en dos fases. Según García (2000), primero se realiza un análisis global o pretraducción en la que se evalúa el tipo de texto al que nos enfrentamos. En la segunda fase, se hace otro más profundo en el cual se identifican los distintos problemas de traducción que aparecen en oraciones, palabras o escenas, en el caso de este estudio, para los cuales se busca o selecciona la técnica correspondiente.

Para llevar a cabo esta investigación, se ha seleccionado un corpus centrado en dos películas representativas del cine francés contemporáneo: *Bienvenue chez les Ch'tis* e *Intouchables.* Ambas obras presentan una marcada presencia de variación lingüística que desempeña un papel estructural en la construcción narrativa, el desarrollo del humor, la caracterización de los personajes y la representación de diferencias sociales y culturales. La elección de estos casos permite abordar distintos tipos de variación (regional, social y situacional) en contextos narrativos diferenciados. En el caso de *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008), la principal es la diatópica, ya que el conflicto surge de la incomprensión

geográfica, mientras que en *Intouchables* (2011) el estudio se centrará en las diastráticas y diafásicas, puesto que son el motor de la película y lo que caracteriza la relación entre los personajes.

Desde el punto de vista epistemológico, el estudio se apoya en una perspectiva funcionalista de la traducción, en concreto, la Teoría del *Skopos* de Reiss y Vermeer (Nord, 2009: 215), donde el texto audiovisual es el producto comunicativo complejo cuya finalidad y efectos deben preservarse en la medida de lo posible en la lengua meta. De este modo, el análisis no se limita a la equivalencia formal, sino que examina la adecuación pragmática, discursiva y sociocultural de las soluciones adoptadas. Por tanto, el objetivo final es evaluar si las técnicas adoptadas en la traducción al español cumplen con esta finalidad comunicativa que mencionamos, que en el caso de las películas propuestas son la comedia basada en el uso del lenguaje y el drama social.

3.3 Tipo de estudio

Este análisis se basa en los denominados Estudios de Traducción Descriptivos (ETD), una corriente que alteró la disciplina a partir de los años ochenta, en los que autores como Gideon Toury (1980) creían en la necesidad de un estudio de la traducción como una práctica comunicativa y de comportamiento social. Esta corriente, además, trasladó el foco de interés desde la prescripción, que se basaba en el cómo debe ser una traducción, a la descripción, es decir, qué ocurre durante el proceso.

Desde este punto de vista, las traducciones son consideradas hechos de la cultura receptora. Esto permite que versiones españolas como las de *Bienvenue chez les Ch'tis* e *Intouchables* sean analizadas como productos libres que responden a una serie de normas, convenciones o expectativas impuestas por el público de la lengua meta, en este caso el español.

Siguiendo esta línea, se adopta un enfoque cualitativo, comparativo y descriptivo, que no busca la obtención de datos estadísticos, sino que se basa en la observación y la comprensión de sucesos en los que ocurre algún tipo de transferencia lingüística. El carácter cualitativo de este análisis queda justificado por la necesidad de identificar y analizar aquellos aspectos lingüísticos complejos cargados de matices, como pueden ser

el argot o un dialecto *ch'ti*, que no pueden reducirse a un estudio numérico. Según Franco (2026), en el estudio textual de traducción, *cualitativo* hace referencia a la dimensión interpretativa, semántica o traductológica del contenido textual, mientras que en la práctica se incluye todo tipo de estudio traductológico de base textual (excepto los que se basan en la cuantificación de frecuencias de palabras). Además, añade que el análisis *cualitativo* se puede aplicar tanto al texto origen como al meta, así como a todo estudio contrastivo centrado en evaluar la calidad de una traducción.

Teniendo en cuenta esto, cada elemento objeto de estudio se somete a una exégesis que atiende tanto al significado como a los aspectos pragmáticos y a la intención del texto original. La adopción de este enfoque se justifica por la necesidad de analizar las tres dimensiones señaladas por Franco (2006):

a) Dimensión semántica e interpretativa: El estudio busca interpretar el sentido de unas palabras. No se limita a constatar qué palabra sustituye a otra. En el caso de las variedades diatópicas, este método de análisis permite comprender cómo una deformación fonética se convierte en un rasgo de identidad.

b) Dimensión pragmática: El análisis cualitativo debe atender la función del texto, lo que implica analizar el efecto que produce en el espectador. En las obras escogidas, las variaciones lingüísticas tienen una función humorística y social, y el uso de un enfoque cualitativo permite evaluar si la traducción a la lengua meta mantiene esa función.

c) Dimensión traductológica: Este estudio analiza la traducción como un proceso de toma de decisiones, por lo que, gracias al método cualitativo, podemos identificar el nivel de creatividad del traductor y las técnicas empleadas.

A su vez, este estudio se basa en un diseño de carácter comparativo y sincrónico que permite analizar el estado de la lengua y sus procesos de traducción en un momento concreto, en este caso, el cine contemporáneo francés. El objetivo es establecer un contraste dividido en tres partes:

1. El texto original (TO) en lengua francesa y sus manifestaciones principales en la lengua meta: La versión en lengua francesa incluye una variación lingüística (el *ch'ti*

o el *verlan*) que fluye sin restricciones de traducción, lo que responde a la intención narrativa del autor.

2. El texto meta en su modalidad de doblaje (TM-D): El principal reto es la isocronía y la sincronía labial, lo que supone un desafío a la hora de elegir la estrategia adecuada para adaptar la jerga a la duración de los movimientos labiales del actor de la versión original.

3. El texto meta en su modalidad de subtitulado (TM-S): Una modalidad escrita en la que la mayor restricción se debe a la economía espacio temporal.

Este enfoque nos servirá de apoyo a la hora de identificar las discrepancias estratégicas impuestas por las restricciones técnicas propias de cada modalidad de traducción audiovisual. La isocronía, en doblaje, fuerza al traductor a expandir o reducir los enunciados, lo que afecta al léxico. En el subtitulado, la limitación de caracteres y el tiempo de lectura del espectador imponen una síntesis obligatoria. En consecuencia, el traductor se ve sometido a una presión en la que se ve forzado a buscar soluciones más creativas. Esto da lugar a lo que se conoce como neutralización o estandarización, o en caso contrario a la compensación. Realizar un análisis de estas discrepancias entre el TM-D y el TM-S permite comprender cómo la TAV trata de una adaptación multiforme que depende del canal y de las normas técnicas.

La validez de una investigación cualitativa dependerá del corpus elegido. En este caso, como ya hemos mencionado, se trabajará con las películas *Bienvenue chez les Ch'tis* e *Intouchables*, que responden a diversos criterios sociolingüísticos y transculturales. Por ejemplo, en la primera obra encontramos la variación diatópica como principal caso de estudio, mientras que en la segunda nos centraremos en las variedades diastrática y diafásica. Debido a la alta complejidad del lenguaje, estas películas se etiquetaron como casi «intraducibles», lo que hace que al analizar cómo los traductores superaron la barrera lingüística se obtenga más información sobre cómo se tratan las normas de la TAV en países como España.

3.4 Criterios de selección de escenas

Con la finalidad de respaldar la validez del análisis que llevaremos a cabo, se ha realizado una selección del corpus que responde a una muestra intencional basada en la representación de las variaciones estudiadas. La selección de las unidades que se van a analizar, mayoritariamente escenas o fragmentos de diálogos, no es arbitraria, sino que se guía por unos criterios que buscan garantizar que los datos obtenidos sean relevantes para los objetivos de este trabajo. Estos son:

- Densidad de variación lingüística: Da prioridad a fragmentos en los que aparezca una saturación de rasgos no estándar. En el caso de *Bienvenue chez les Ch'tis*, se analizan aquellas escenas en las que predomina la presencia del dialecto *Ch'ti* (variedad diatópica) y este provoca una ruptura de la comunicación. El foco de interés se sitúa en aquellos pasajes en los que ocurre alguna deformación fonética o del léxico regional, en la que actúa como una barrera que el espectador debe descodificar.

Por otro lado, en *Intouchables*, el foco recae en la densidad de la variedad diastrática. Por ello, se analizan fragmentos en los que el *verlan*, la jerga juvenil o algunas omisiones gramaticales sean frecuentes y actúen como contraste con el habla culta.

- Relevancia en la identidad de los personajes, mediante la selección de escenas en las que la forma de hablar de estos defina su estatus social, origen u otros aspectos relevantes. El objetivo no es otro que analizar si en la traducción al español se mantiene la función comunicativa o se pierden rasgos lingüísticos que puede derivar en la pérdida identitaria del personaje. Por esta razón, se seleccionan momentos clave, donde el choque de registros (variedad diafásica) define la relación existente entre los dos protagonistas.

- Búsqueda de pasajes o escenas en las que aparecen algún problema de traducción, donde una equivalencia exacta sea imposible, por lo que el traductor recurre a estrategias como la compensación o la adaptación e intenta así mantener el humor o drama del original.

- Función fática y apelativa de las películas: Se analiza la función del lenguaje que predomina en una escena. Como ambas películas se caracterizan por el uso del humor y

el drama social, se han elegido fragmentos en los que la función apelativa y fática depende de la variedad lingüística. El objetivo es evaluar si el traductor logra que el público español experimente la misma sensación que la que viven los espectadores de la versión original.

3.5 Parámetros de análisis

El análisis se articulará a través de un modelo que nos permite separar cada unidad de traducción desde diferentes perspectivas. Es aquí donde entra nuestro enfoque, mediante la realización de una recogida de datos a través de una ficha comparativa descriptiva. Los parámetros que guiarán el estudio son los siguientes:

- Desde un nivel técnico-formal y teniendo en cuenta las restricciones propias de la TAV, se analizarán aquellas que condicionen, en cierto modo, el léxico. En el caso del doblaje, el foco de atención se pondrá tanto en la sincronía fonética como en la isocronía para poder observar si el hecho de encajar el texto con los movimientos labiales del personaje ha provocado alguna alteración en el registro. Para el subtitulado se evaluará y analizará si el empleo de la reducción lingüística ha podido originar la neutralización de las marcas de oralidad propias del texto original.

- A nivel lingüístico-traductológico se identificarán las técnicas empleadas, siguiendo la clasificación previamente descrita en el marco teórico. Algunas de ellas que se pueden llegar a emplear son la adaptación, la compensación, la estandarización o la creación discursiva, es decir, establecer una equivalencia fuera de contexto.

- Por último, a nivel pragmático-funcional y teniendo en cuenta la teoría del *Skopos* de Reiss y Vermeer (1984) y el funcionalismo (que surge de la evolución teórica de los trabajos de Reiss y Vermeer entre los años 1970 y 1980), se discutirá si la traducción cumple con su función en la cultura meta, es decir, si en la lengua de llegada se mantiene el humor, se percibe algún choque social entre los personajes, etc. Además, se observará si el traductor ha hecho uso de una estrategia de extranjerización o de domesticación y cómo esta decisión es primordial para la verosimilitud de la película.

4. Resultados de las fases de traducción

Los hallazgos de las variaciones diafásicas, diatópicas y diastráticas presentes en las películas estudiadas permiten abordar la complejidad de la traducción audiovisual y la necesidad de adaptar los diferentes niveles lingüísticos y socioculturales al público receptor.

En relación con la variación diatópica, las películas analizadas ofrecen diversos ejemplos de elementos dialectales y regionales que plantean desafíos para la traducción. En muchos casos, las diferencias geográficas y los rasgos lingüísticos específicos del idioma original no cuentan con equivalentes directos en la lengua meta, por lo que pueden observarse estrategias de neutralización, adaptación o compensación destinadas a mantener la intención comunicativa y el efecto narrativo.

Respecto a la variación diastrática, el lenguaje empleado por los personajes permite apreciar aspectos sociales como la clase social, el nivel educativo, la edad o el entorno cultural. A través del análisis, se estudiará cómo la traducción intenta conservar estas diferencias mediante registros coloquiales, expresiones informales y estructuras lingüísticas que reproduzcan las relaciones sociales y la caracterización de los personajes sin perder naturalidad.

En cuanto a la variación diafásica, los cambios de registro y estilo comunicativo dependen del contexto situacional y de la relación entre los interlocutores. En este sentido, se analizarán las estrategias utilizadas para mantener la adecuación pragmática de los diálogos, adaptando el nivel de formalidad, el tono y las expresiones según cada situación comunicativa.

De manera general, las películas seleccionadas constituyen una muestra representativa de cómo las variaciones lingüísticas pueden condicionar el proceso traductor y obligar al traductor audiovisual a tomar decisiones relacionadas con la fidelidad lingüística y la funcionalidad comunicativa. Asimismo, se estudiará el papel de las estrategias de adaptación y reformulación en la conservación de la naturalidad de los diálogos y en la comprensión por parte del público meta.

A continuación, se desarrollarán con mayor detalle los distintos mecanismos y estrategias observados en las obras analizadas.

4.1 La película *Bienvenue chez les Ch'tis*

Esta obra trata de una comedia francesa dirigida por Dany Boon en 2008 que narra la historia de Philippe Abrams, funcionario de la Provenza destinado por error al norte de Francia, en concreto a la región de Berges, cerca de la frontera belga. Además de tener que aclimatarse a la zona y a su dialecto (el *ch'ti*), Philippe intenta fingir ante su mujer que vivir allí es un infierno, lo que crea una atmósfera humorística basada en los prejuicios culturales sobre el norte y su clima frío. En ella se abordan temas como los prejuicios regionales, la amistad y la calidez humana, utilizando la lengua como principal límite entre el norte y el sur de Francia. Es por esto por lo que el análisis no puede realizarse como un simple estudio de una comedia exitosa, sino más bien como una manifestación sociolingüística que resaltó la supervivencia de las identidades regionales en Francia en el siglo XXI.

Desde el punto de vista de la traducción, *Bienvenue chez les Ch'tis* supone un gran reto, ya que la trama central y el humor surgen de la variación diatópica. El traductor se enfrenta a problemas como las marcas regionales y un guion en el que el dialecto cobra gran importancia. En consecuencia, el análisis que se lleva a cabo a continuación se centra en desgranar cómo el proceso de traducción audiovisual ha tratado estas variaciones para que el espectador, ajeno a la particularidad de la región francesa de la película, pueda formar parte del juego de comedia que se propone en la versión original.

4.1.1 La variedad diatópica en la versión original

Doblar una película en la que el dialecto cobra una gran importancia supone uno de los mayores retos a los que se enfrenta un traductor. Este es el caso de *Bienvenue chez les Ch'tis,* en la cual aparece de forma recurrente la lengua picarda, romance del norte de Francia y Bélgica, en ocasiones considerada un dialecto. Como explica Fernando Carton (Duriez, 2021), «El picardo, extendido por cinco departamentos del norte de Francia y una parte de Bélgica, es la lengua regional con el ámbito lingüístico más vasto de todas las

habladas en Francia. Por eso, experimenta variaciones considerables de una zona a otra» y dentro de esas se encuentra el ya mencionado *ch'ti o chtimi*. Dependiendo de la zona, se puede escuchar hablar en *chtimi* o en picardo, ya que son prácticamente la misma lengua y poseen las mismas características fonéticas, gramaticales y vocabulario en común.

Así pues, esta variedad diatópica se puede analizar desde tres niveles: fonético-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico. Veamos algunas peculiaridades a las que se puede enfrentar el traductor en cada uno de ellos.

A nivel fonético-fonológico lo que nos interesa es la identidad sonora, uno de los rasgos más importante en la obra, que genera algunas de las situaciones de incomprensión que vive el protagonista. Encontramos dos rasgos a destacar, el fenómeno denominado *chuintement* y la palatización de oclusivas.

En primer lugar, el *chuintement* es un término francés que hace referencia a la sustitución de las fricativas alveolares sordas y sonoras (/s/ y /z/) por las fricativas postalveolares o prepalatales (/ʃ/ y /ʒ/) (TLFi, 2026). En el caso del *ch'ti*, el hablante pronuncia el sonido sibilante desplazando el punto de articulación hacia la zona del paladar, produciendo un sonido parecido al «sh» inglés o al «ch» francés (/ʃ/), que es muy común en el habla de los habitantes de Galicia o zonas de Andalucía. En consecuencia, el nombre *ch'ti* nace de la evolución fonética de la expresión «c'est toi» (/sɛ twa/), que en el habla septentrional se transforma en «ch'est ti» (/ʃɛ ti/). (Para el caso de *ti*, véase más abajo).

En segundo lugar, encontramos un fenómeno inverso a la palatalización francesa estándar que consiste en conservar la oclusiva velar sorda /k/ en posiciones en las que evolucionó hacia una fricativa /ʃ/. Como indica Carton (1991), el picardo mantuvo en cierta medida la articulación velar original del latín o raíces germánicas. En la obra encontramos de ejemplo la palabra *chien* (perro); mientras que en francés estándar se pronuncia con un sonido fricativo palatal, en la variedad diatópica del norte se mantiene como oclusiva, pronunciándose como *kien*. Esto genera gran parte de los juegos de palabras y posibles malentendidos en el guion original, puesto que para un oído que no está acostumbrado, las oclusivas alteran la fisonomía de las palabras más comunes en francés.

En cuanto al segundo nivel, la gramática que expresan los personajes se aleja de un francés estándar por el empleo de pronombres tónicos específicos, por ejemplo, *mi* y *ti* en vez de *moi* y *toi,* o alteraciones en la conjugación de algunos tiempos verbales, simplificándolos o utilizando estructuras sintácticas propias de la lengua oral.

Finalmente, desde el punto de vista léxico, en la película se aprecia un uso excesivo de idiotismos, expresiones propias de una lengua y que no se usan en otras, y vocabulario propio de la región, por lo que buscar un equivalente en francés estándar resulta imposible. Este es el caso de términos como *ducasse*, *babache* o *carbonnade*, que hace de barrera lingüística entre el dialecto picardo y el francés estándar. Además, esta variedad destaca el humor que se desarrolla en la película, aparte de situar al protagonista en una posición vulnerable al no conocer los diversos equivalentes locales.

En lo práctico, y según indica Reutner (2013) en su artículo, estos dialectos podrían traducirse empleando regionalismos en la lengua meta, ya que en ambos idiomas (francés y español) hay variedades coloquiales que suelen ser parecidas. Si ponemos como ejemplo París y Madrid, en ambas ciudades el lenguaje coloquial muestra un regionalismo muy marcado, que facilita así su uso en el ámbito de la traducción. Sin embargo, no se suele emplear de manera constante un dialecto o una variedad más específica puesto que las connotaciones y algunos sonidos más regionales no son del todo comparables.

4.1.2 Estrategias de traducción al español

Una vez que hemos identificado la variante *ch'ti* en la versión original, toca centrarse en las soluciones adoptadas para su traducción al español. Como hemos mencionado previamente, el traslado de esta película a la versión española resulta un gran desafío en su mayoría por la presencia de una variedad regional muy marcada. En este apartado vamos a enumerar las medidas tomadas en cuanto al dialecto, el acento y el léxico.

Una de las estrategias empleadas es el cambio de posición de algunas consonantes fricativas, africadas y oclusivas a otra en la que normalmente no aparece. Como ejemplo compararemos el guion original de *Bienvenue chez les Ch'tis* y el doblado de *Bienvenidos al Norte,* donde podemos encontrar la siguiente demostración:

Guion original	Ce qu'y a bon ichi ch'est le chicon aux gratins…
Doblaje	La eshpeshialidad esch el shicón gratinado...

Tabla 2. Ejemplo cambio de consonantes (Marisca, 2019)

El término *chicon* se usa en el norte de Francia para referirse a la endibia. Con el fin de mantener el chiste en la lengua meta, el traductor evita el uso de la palabra endibia, ya que, de otra manera, habría perdido la sensación de estar frente a un plato norteño desconocido. Como solución, opta por un préstamo adaptado, es decir, mantiene el término francés, pero cambia su pronunciación con el sonido *sh*, imitando el acento picardo. De esta manera, el traductor consigue que el público español experimente la misma confusión que el protagonista ante una palabra gastronómica que no había oído antes.

Ahora bien, a la hora de traducir, debemos respetar las tres sincronías que conforman la modalidad del doblaje, como las normas de esta modalidad: fonética, temporal y kinésica. Estas normas actúan como restricciones físicas y estéticas que condicionan la elección de las variantes en la lengua meta.

Otra de las soluciones a estos problemas de traducción del dialecto, según afirman autores como Zaro (2001: 59), es la nivelación, fenómeno que se produce cuando la misma iguala las diferencias, sobre todo dialectales, que contiene el texto original. El resultado es una única variedad que tiende a ser más estándar. Baker (1993) también aclara que esta estrategia coexiste con otras, como es la traducción de un acento dialectal extranjero por otro propio de la lengua meta (Marisca, 2019). A esa dificultad se suma, como dijimos anteriormente, la del humor, una de las prioridades a la hora de doblar la película. Algunas escenas donde podemos apreciar estas variaciones son aquellas en las que Philippe se muestra confuso e incomprendido, lo que da lugar al humor característico, o en las que el uso del habla ocasiona juegos de palabras erróneos.

Por otra parte, en el caso de la traducción del acento, se ha empleado diversas estrategias que se pueden clasificar según el tipo de sonido. Cuando se trata de uno consonántico, se opta por mantener la presencia del *ch*, ya que es una de las mayores

peculiaridades del *ch'ti.* Como observa Serrano (2012: 284) en su estudio, el original *cheu* se usa en lugar de *ce (monchier),* mientras que en la versión española este se reemplazó a la *che* española y a la *ese*, pronunciándolo como un sonido *sh (eshtoy).* Otro caso es el del mantenimiento de las oclusivas, previamente explicado. Cuando se trata de un sonido vocálico, no se ha mantenido el cambio de pronunciación, ya que en español son más limitados y hace que el mensaje sea incomprensible, un problema añadido, ya que se pretende no solo que el espectador perciba las peculiaridades del dialecto, sino que también comprenda el diálogo. Un ejemplo sería el cambio de *monsier* a *monchier* y *sheñor*.

A modo de compensación, el traductor opta por caracterizar el dialecto con marcas propias del discurso oral como son la caída de la «d» intervocálica o las vocales átonas finales (Serrano, 2012: 285). Por ejemplo, *Mais cha va, j'ai rin j'ai rin j'ai rin --> Toy bien, no tengo na, na, na.*

La traducción del léxico, por otro lado, ha dado lugar a un uso más amplio de estrategias, por lo que el traductor ha sido libre de emplear la técnica más conveniente según el contenido. En primer lugar, hay casos en los que ha recurrido a préstamos fonéticos, literales o casi literales, donde se adapta la pronunciación el español y se respeta tanto la sincronía fonética como la temporal. Además, el sonido que crea provoca el elemento humorístico necesario en este tipo de película, lo que hace que no se pierda la esencia de la original. A continuación, se muestra un ejemplo sacado del análisis de Marisca (2019: 21), en el que queda reflejado este uso de los préstamos.

Bienvenue chez les Ch'tis	**Bienvenidos al Norte**
Philippe: Vous avez mal quand vous parlez, là, non?	Philippe: Le duele al hablar, ¿no?
Antoine: Quo?	Antoine: ¿Quo?
Philippe: Votre mâchoire, ça va là?	Philippe: Que si le pasa algo en la boca.

Antoine: Non, non, non, j'ai mal à min tcbu, c'est tout. Ch...chuis tombé sur min tchu, quo!	Antoine: No, no. Me duele el tchu na más. Me he caído de chu.
Philippe : Le « tchu » ? Ah là là ! Ce n'est pas terrible quand vous parlez. Vous ne voulez pas qu'on aille montrer votre mâchoire à un médecin?	Philippe: ¿El chu? Se me está yendo la pinza. ¿Seguro que no quiere que le vea un médico la boca?
Antoine : Non, cha va, j'ai rin, vingt de Diousse !	Antoine: No, que'chtoy bien, vandiús.

Tabla 3. Ejemplo de traducción del léxico (Marisca, 2019)

En el caso del término *tchu*, este es una deformación fonética y dialectal del picardo que hace referencia a la palabra *culo* (*cul* en francés estándar). Debido a la pronunciación, el protagonista de esta escena no entiende a qué parte del cuerpo de refiere Antoine. En la traducción al español se optó por la extranjerización y el préstamo directo, por lo que en vez de utilizar la traducción directa (*culo*) mantuvo el sonido inventado, logrando recrear la barrera lingüística y el humor de la escena original.

Otra de las opciones por las que se ha decantado el traductor es la equivalencia. Es decir, reemplazar una palabra francesa por su equivalente en español. Un ejemplo que destaca Marisca (2019: 21) es la palabra *braire* (sustituido por *pleurer*), la cual se ha reemplazado en español por *berrear*. En la siguiente escena se ve en contexto:

Bienvenue chez les Ch'tis	**Bienvenidos al Norte**
Philippe : Ça va, en ce moment, Antoine?	Philippe: ¿Cómo le va, Antoine?
Antoine : Cha va. Mi, à la mer, cha va toujours. On ne va pas **braire**, hein.	Antoine: Bien, junto al mar eshtoy bien. No es pa **berrear.**
Philippe : Braire?	Philippe: ¿Berrear?
Antoine : Cha veut dire pleurer.	Antoine: Shignifica llorar.
Philippe : Et comment on dit « rigoler »?	Philippe: ¿Y cómo se dice «reírse»?

Antoine : Rigoler, on dit « rigoler ».	Antoine: Reírse se dice «reírse».
Philippe : C'est pareil!	Philippe: ¡Pues si es igual!
Antoine : Ben, faut bien qu'on parle un tchio peu franchais de temps en temps, non?	Antoine: A veces hablamos como Dios manda, ¿no?

Tabla 4. Ejemplo de equivalencia (Marisca, 2019)

Otra estrategia es el uso de traducir expresiones típicas francesas con acepciones que no aparecen en los diccionarios, por expresiones españolas que pueden actuar como equivalentes funcionales.

Bienvenue chez les Ch'tis	**Bienvenidos al Norte**
Antoine: Ben... on dit pas « merde », on dit « du brun ».	Antoine: Pues, no desimos «mierda», desimos «mojón».
Yann : On dit pas « un con », on dit « un boubourse ».	Yann: No gilipollas, sino «boberas».

Tabla 5. Ejemplo de expresiones (Marisca, 2019: 22)

A veces, una estrategia que utiliza el traductor es el uso de la derivación coloquial de palabras españolas que, a su vez, compensa la pérdida fonética de la que hablamos anteriormente, cambiando por ejemplo *mon jardín* (francés) *por min guardin* (español). Otra opción es crear palabras inexistentes en español pero que dan el rasgo de humor que caracteriza a la película. Por ejemplo, la palabra *biloute* se puede traducir mediante neologismos o deformaciones como *chepudo.*

En referencia a las estrategias usadas en el caso del subtitulado, el traductor tiende a la estandarización, ya que, como mencionamos antes, la limitación de caracteres y la rapidez de lectura que conlleva hace difícil trasladar un acento inventado sin que resulte ilegible. La tipificación permite al traductor reflejar la naturaleza del texto original y genera a su vez una disonancia cognitiva, es decir, el espectador lee una frase, pero escucha un sonido deformado.

Isabel Briales (2019: 161) indica en su trabajo que autores como Pettit (2009) confirman que en subtitulación el traductor aprovecha la banda sonora original para transmitir la información al receptor sin perder caracteres. Esto ocurriría con interjecciones como, *¡¡Heiiin!!*, que, al no aparecer en los subtítulos, el traductor emplea ese espacio para integrar otras palabras. De este modo el espectador no leería la interjección, sino que la escucharía a través del audio original.

4.2 La película *Intouchables*

Intouchables, dirigida por Olivier Nakache y Éric Toledano en 2011, tiene como protagonista a Philippe, un aristócrata millonario que tras un accidente de parapente queda tetrapléjico. Decide contratar como cuidador a Driss, un inmigrante de una zona marginal que acaba de salir de la cárcel. A primera vista, la brecha social y cultural sugiere que Driss no es la persona más indicada para la labor de cuidador. Sin embargo, la obra usa esta colisión de realidades que demuestra que aquellos elementos que parecen antagónicos pueden coexistir.

Estas discrepancias se manifiestan mediante dicotomías simbólicas que estructuran el guion: el contraste musical entre un estilo clásico como el de Vivaldi (símbolo del alto conocimiento cultural de Philippe) y el ritmo *funk* de Earth, Wind and Fire (que representa la vitalidad y cultura callejera de Driss); la discrepancia estética entre el traje de etiqueta, que denota una clase social alta; y la informalidad del chándal como símbolo de humildad por parte de Driss. Desde una perspectiva lingüística, esta diferencia se manifiesta en el choque entre la elocuencia de un francés culto y la hilaridad y el argot de Driss. No obstante, en lugar de ser barreras insuperables, estas discrepancias conviven y muestran cómo dos mundos aparentemente opuestos pueden congeniar. Mediante este proceso de adaptación, los personajes logran forjar una amistad sólida e inesperada, cuya traducción exige una mediación diastrática que no pierda la carga social que representa cada registro.

Esta obra no es solo uno de los mayores hitos comerciales en el cine francés, sino que además es reconocida como un producto sociolingüístico de gran valor para el análisis de

las variedades diastráticas y diafásicas que se tratan en este estudio. A diferencia de la obra *Bienvenue chez les Ch'tis,* previamente estudiada, que trata en gran parte sobre el conflicto geográfico y regional por el uso del dialecto picardo, *Intouchables* se centra en las diferencias entre distintas clases sociales y cómo estas coexisten en una misma ciudad y sociedad. Por un lado, tenemos a Philippe que representa a la aristocracia, el canon cultural y que utiliza un francés normativo y correcto, y, por otro, está Driss, que representa la periferia, la exclusión social y el argot de lo *banlieues.* Esta comparación hace que la lengua sea el recurso principal, ya que no solo dicen cosas distintas o utilizan términos diferentes, sino que habitan la lengua de maneras distintas.

Respecto a la traducción audiovisual de esta obra, el mayor reto es intentar reproducir la *identidad de grupo* que Driss adquiere gracias a la lengua. En otras palabras, resulta difícil encontrar un equivalente en español para la variante usada en la película, que se caracteriza por el uso del *verlan,* préstamos del árabe y una sintaxis propia de los suburbios de París. El traductor debe evitar la domesticación –por ejemplo, usar una jerga local de España–, ya que el espectador no lograría ubicar al personaje en su contexto real y la película en general perdería verosimilitud. Además, otra estrategia que se debe evitar es la neutralización completa para que el argot original no pierda su esencia y el personaje de Driss no se convierta en un personaje plano y sin personalidad.

A continuación, se exponen las distintas variedades que aparecen en la película. Además, se incluyen las estrategias de traducción que se han seguido para mantener el equilibrio entre la obra original y su versión en español, al igual que se hizo con *Bienvenue chez les Ch'tis.*

4.2.1 Variedades diastráticas y diafásicas en la versión original

Debido al gran contraste social y cultural entre los dos personajes principales, *Intouchables* constituye un buen ejemplo de representación de variedades lingüísticas. La constante interacción entre Driss y Philippe pone de manifiesto diversas variedades diastráticas (variedades a nivel sociocultural) y diafásicas (variedad en el registro) (Calle, 2016).

La variedad diastrática, como ya hemos explicado, se caracteriza según el nivel cultural, social, el grado de instrucción de los hablantes, la edad o el entorno, por lo que en ocasiones es conocida como sociolecto. Según el artículo publicado por EducaMadrid (s.f), esta se divide en tres niveles:

> 1. Nivel culto: Es una variedad elaborada y precisa que suelen emplear las personas instruidas y de alto nivel cultural. Se caracteriza principalmente por la riqueza léxica y la capacidad de abstracción, lo que hace que se considere, en general, como la lengua estándar, ya que se ajusta más a la norma, mantiene la unidad del idioma y permite que todos los miembros de una comunidad se entiendan. En la película, este nivel está representado por el personaje de Philippe, quien emplea un francés formal, elaborado y con un léxico variado y elevado. Por lo tanto, su forma de hablar refleja su alto nivel de instrucción a lo largo de su vida y un entorno socioeconómico alto.
>
> 2. Nivel medio: Es la variedad que se utiliza en la vida diaria, familiar o con los amigos. Se caracteriza por la subjetividad del hablante, la economía del lenguaje, es decir, oraciones inacabadas, muletillas, etc., y uso de refranes y frases hechas.
>
> 3. Nivel vulgar o coloquial: Es la variedad que suele emplear la gente poco instruida, caracterizada por una constante alteración de la norma que da lugar a incorrecciones lingüísticas o vulgarismos. En este nivel situaríamos al personaje de Driss, no solo por pertenecer a un entorno desfavorecido como son los suburbios franceses, sino por su lenguaje, ya que suele ser espontáneo y se caracteriza por el uso de la jerga (o argot), expresiones idiomáticas o incluso vulgarismos.

Siguiendo con el personaje de Driss, la variedad diastrática que emplea en su lenguaje es un reflejo de la cultura que se puede apreciar en los suburbios franceses. Así pues, además de considerarse coloquial, se caracteriza por el uso del denominado *verlan*, definido por el diccionario Le Robert (2026) como «procédé argotique consistant à inverser les syllabes de certains mots, parfois en modifiant les voyelles (ex. arabe, d'où beur, d'où rebeu ; mec, d'où keum)», es decir, como «un argot francés que consiste en la inversión de las sílabas de una palabra» (Enríquez, s.f). La propia palabra que se emplea para el concepto sirve de ejemplo, puesto que se ha creado tras invertir las sílabas de la locución adverbial *à l'envers.* Enríquez también destaca su amplio uso entre

las generaciones más jóvenes de Francia. En la película, el personaje emplea el *verlan* en términos como *rebeu* (*beur*- palabra árabe), *meuf* (*femme*) o *keum* (*mec)*, lo que hace que sea más difícil replicarlo en castellano. Otra característica del habla de este personaje es el uso de préstamos multilingües, en concreto del árabe magrebí como por ejemplo *kiffer* o *moula,* que refleja así la diversidad cultural de Francia y la identidad del hablante. Por último, también encontramos marcadores de ruptura gramatical, como pueden ser la omisión de la partícula *ne* en la negación o el uso de pronombres tónicos que resultan redundantes. En contraste, y como ya hemos mencionado previamente en la definición el nivel de lenguaje culto, tendríamos el habla de Philippe, el cual se caracteriza por el uso gramatical correcto, léxico variado y amplio y ausencia de vulgarismos o cualquier tipo de coloquialismo o expresiones hechas.

La variedad diafásica, como explicamos anteriormente, hace referencia al conjunto de rasgos que un mismo hablante emplea según la situación en la que se encuentre (EducaMadrid, s.f.), por lo que también es conocida como registro. De este modo, encontramos dos tipos de registros: formal e informal.

El registro formal aparece en ámbitos culturales, científicos y literarios y se caracteriza por el uso de estructuras complejas y gramaticalmente correctas, el empleo de *usted* como fórmula de cortesía, el uso de un léxico variado y la ausencia de redundancias o repeticiones innecesarias. En la película se puede observar que predomina el formal, según el análisis realizado por Calle (2016), dado que se emplea mayoritariamente en las interacciones diarias de ambos personajes. Además, es el que emplea Philippe, directamente relacionado con la variedad diastrática (nivel culto), ya que durante la película suele utilizar terminología concreta y técnica, el pronombre *vous* (equivalente a *usted* en español) y fórmulas elaboradas que marcan la clase social a la que pertenece.

Por otro lado, el registro informal se centra en los entornos familiares y amistosos, por lo que predomina la comunicación directa y espontánea (EducaMadrid, s.f.). Sus características principales son el uso de frases incompletas con cortes de palabras, repeticiones o titubeos, uso redundante de pronombres personales y empleo de refranes o muletillas. Este estaría vinculado al personaje de Driss, ya que engloba la jerga (lenguaje característico de un grupo social) y el argot (variedad que predomina entre delincuentes y grupos marginales).

En conclusión, y en referencia al estudio realizado por Calle (2016), en la obra se puede apreciar un contraste entre ambas variedades que provoca un choque tanto cultural como social y genera, a su vez, un contraste continuo entre el lenguaje formal de Philippe y el coloquial y vulgar de Driss. Además, destaca que los traductores lograron identificar la situación de cada escena para poder adaptar el registro al español.

4.2.2 Estrategias de traducción al español

La variedad diastrática representa uno de los mayores retos a los que se enfrenta el traductor, ya que, junto a la variedad diafásica (registro), el argot se presenta como una marca de marginalidad y juventud. Para este apartado sobre posibles estrategias de traducción al español de la película *Intouchables* vamos a partir del trabajo de fin de grado realizado por Clara Cañada (2025) que, a su vez, tuvo en cuenta las distintas técnicas de traducción destacadas en el libro de Hurtado (2011). Además, las técnicas empleadas en la traducción de la obra han tenido en cuenta los distintos problemas que aparecen, como son los lingüísticos, textuales, extralingüísticos, la intencionalidad del autor y los pragmáticos.

Los problemas lingüísticos engloban la variedad diastrática, pues incluyen el argot, el *verlan* y el lenguaje coloquial empleados en su mayor parte por Driss. Algunos ejemplos de *verlan* que aparecen en la obra son *reum*, proveniente de *mère* (madre) y *meuf*, que proviene de *femme* (mujer), ambas del francés. Según indica Cañada (2025: 16), otros autores constatan que algunas palabras que surgen como resultado de este proceso pueden volver a sufrirlo más veces. Por ejemplo, la palabra *flic* proviene del argot para referirse a la palabra *policía*, pero al pasar por la inversión del *verlan* sufre una transformación fonética que da lugar a *keuf*. Este término, a su vez, ha dado lugar a una nueva inversión con el lenguaje juvenil actual, pasando a ser *feuk*. Esta se podría traducir mediante la equivalencia *la pasma*, manteniendo el sentido coloquial del texto original.

Otras variedades surgidas del *verlan* tienen como origen otras lenguas, como por ejemplo el árabe, bastante usado a lo largo de la película. Cañada (2025: 17) nos señala las palabras *salamecs*, traducida al español mediante amplificación como 'excesiva, falsa, modestia' y *caïds*, mediante equivalencia como *capo*. A la dificultad del *verlan* hay que

añadir el desafío de mantener el tono, humor y forma de expresarse de los personajes que usan argot y expresiones coloquiales, que el traductor acaba solucionando mediante el uso de equivalencias en español. Algunos ejemplos que destaca Cañada (2025: 17-18) son *boulot (curro)*, *j'avais les crocs* (*tenía un hambre feroz*), *des types (unos tíos)* o *fille (chavala)*.

Otro problema lingüístico son las metáforas y comparaciones, aunque su función depende del personaje que las utilice. Algunas de las estrategias de traducción empleadas son (Cañada, 2025: 20) la compensación, que es el proceso cognitivo que conduce a la sustitución de un efecto comunicativo por otro, en otro lugar del texto meta, que produzca una reacción similar en los destinatarios de la lengua meta (Chaume, 2008: 74). Por ejemplo, cuando Driss emplea el término *kiff* en algunas escenas y como sus expresiones españolas equivalente no encajan con la sincronía, el traductor decide moverlas de sitio; la traducción literal en […] *introduire un musulman chez soi, c'est comme y laisser entrer le démon* por […] meter a un musulmán en casa es como dejar entrar al demonio; la ampliación; la equivalencia, (por ejemplo, […] *qui me traitaient comme un chien* como […] que me trataban como a un perro) y la modulación.

En cuanto a los problemas de intención, la principal meta del traductor es mantener la propia de la versión original. Es decir, utilizar el humor como herramienta de transmisión e hilo conductor de una situación dramática, según indica García Ayala en su trabajo, autora que destaca además cómo los traductores de la versión en español han optado por adoptar todos esos elementos que aportan el toque de humor característico de la obra (García, 2015: 8).

Con respecto a los problemas extralingüísticos, hay que destacar el papel que juega la cultura dentro de la obra. En ocasiones, aparecen situaciones en las que los personajes se enfrentan a situaciones de rechazo o discriminación por aspectos como la discapacidad o las diferencias de clase social. Por ejemplo, se pueden traducir con técnicas como la modulación y la transposición, con el objetivo de darle naturalidad al texto meta, o la equivalencia en el caso de las frases hechas, al igual que mencionamos anteriormente con las comparaciones y las metáforas (Cañada, 2025: 24).

Además, en los casos en los que los personajes abogan por la inclusión social, algunas técnicas empleadas son la ampliación (añadir palabras que no aparecen en la versión

original para darle más sentido), como, por ejemplo, la frase *Farouche solitaire, il se sent accueilli dans notre famille* se ha traducido como *Es una persona arisca y solitaria, pero se sintió acogido en nuestra familia,* (Cañada, 2025: 24). Otros métodos a los que el traductor suele recurrir en el caso de las referencias culturales son los conceptos que mencionamos anteriormente, la domesticación y la extranjerización.

Dentro de estas referencias culturales, y por tanto elementos extralingüísticos a los que estamos haciendo referencia, García (2015) destaca el humor, y el gran reto de su traducción ya que, aunque ambas culturas son parecidas, el humor español resulta más explícito, a diferencia del francés, que suele ser más irónico. En el caso de la traducción para el doblaje, en muchas ocasiones se recurre al uso de voces más especiales o maneras poco usuales de hablar. Sin embargo, hay que tener en cuenta diversos aspectos, como pueden ser el tipo de humor (juegos de palabras), el ritmo o la sincronía. Una de las técnicas a las que el traductor recurre es la compensación, por lo que si aparece un chiste el traductor intenta introducirlo en la misma escena, pero un poco antes o después de cuando ocurre en la versión original.

Al igual que la versión doblada, en la subtitulación de esta obra vemos que la compensación también aparece como uno de los mecanismos empleados en la traducción de diversos aspectos culturales y del humor, a diferencia de la versión original subtitulada, en la que aparecen más elisiones que en la subtitulación al español (García, 2015: 38). Algunos ejemplos que destaca García (2015) son las elisiones de términos como *Patrick Juvet*, *Chez Casto* y *Marge Simpson,* lo que supone un descenso en el nivel del humor, puesto que cada uno supone un chiste cultural.

Otros aspectos que el traductor tuvo en cuenta para mantener la variedad diafásica es el uso de disfemismos, al igual que en la versión original, mantiene así el tono soez empleado en ocasiones por el Driss. Si se hubiera optado por una traducción más limpia o neutra, la versión en español habría perdido el choque de clases sociales y mundos entre Philippe y Driss.

Finalmente, debemos mencionar las formas de tratamiento. En la versión en francés, el tuteo y tratamiento del *usted* (uso del pronombre *vous*) son más frecuentes que en la versión en español. Por ejemplo, en la versión francesa Driss tutea constantemente a Philippe, lo que muestra una falta de respeto hacia el personaje, pero a la vez refleja su

identidad y origen social, mientras que Philippe utiliza el pronombre *vous* al principio, hasta que la relación entre ambos se va consolidando. Por el contrario, en la versión en español se tiende al tuteo, por lo que se estandariza.

5. Análisis

Una vez expuestos los datos, en esta sección el objetivo es articular una discusión de los hallazgos. Siguiendo los fundamentos de los Estudios de Traducción Descriptivos, este análisis no se basa en realizar una simple enumeración de técnicas de traducción empleadas, sino que los datos serán contrastados directamente con los estudios previos mencionados en el marco teórico.

De esta manera, se evaluará en qué medida las soluciones empleadas en la lengua meta validan o contradicen las tendencias generales de la TAV sugeridas por autores como Hurtado (2011) y cómo dialogan con las investigaciones de García (2015), Calle (2016) o Cañada (2025) entre otros.

Uno de los aspectos más relevantes observados es que las estrategias de neutralización y estandarización aparecen con frecuencia tanto en el doblaje como en el subtitulado de las películas estudiadas. Esta tendencia confirma parcialmente lo expuesto por Hurtado (2011), quien señala que la generalización constituye una solución habitual cuando no existen equivalencias culturales o dialectales directas entre la lengua origen y meta.

Asimismo, las ideas de Venuti (1995) sobre domesticación y extranjerización permiten comprender muchas de las decisiones traductológicas presentes en ambas películas. Predomina una tendencia domesticadora, sobre todo en el doblaje, donde los rasgos dialectales o sociolectales se suavizan para mantener la naturalidad del español estándar. Sin embargo, esta selección también reduce la sensación de extrañeza cultural. Una extranjerización moderada habría permitido conservar mejor la identidad lingüística de ciertos personajes sin romper la verosimilitud del texto audiovisual.

5.1 Análisis de los resultados de *Bienvenue chez les Cht'is*

Tras estudiar las distintas estrategias utilizadas para traducir las variaciones diatópicas presentes en la película *Bienvenue chez les Ch'tis*, consideramos que la traducción logra cumplir de manera bastante eficaz su objetivo principal: mantener el humor y la sensación de extrañeza lingüística que caracteriza a la película original. Además, el mayor acierto del doblaje es no haber intentado sustituir el dialecto *ch'ti* por uno español concreto. Si se hubiese optado, por ejemplo, por un acento andaluz o gallego, el resultado, probablemente, habría generado asociaciones culturales ajenas al contexto francés y habría alterado la percepción de los personajes.

La creación de un dialecto artificial constituye una solución muy inteligente desde el punto de vista traductológico, ya que permite transmitir al espectador español la dificultad de comprensión que experimenta Philippe sin romper la ambientación original de la película. Aunque esta estrategia implica una cierta manipulación lingüística, se respeta la intención comunicativa de la obra y reproduce adecuadamente el efecto humorístico buscado. De hecho, el doblaje prioriza correctamente la equivalencia funcional sobre la fidelidad estrictamente léxica, algo especialmente importante en traducción audiovisual y, sobre todo, en comedia. En este sentido, puede observarse una relación directa con las teorías de Reiss Vermeer (1984), especialmente con la teoría de *Skopos*. La traducción no busca reproducir exactamente la forma lingüística original, sino generar en el espectador meta un efecto comunicativo equivalente.

Otro aspecto es el uso de la caracterización fonética. La deformación de sonidos y palabras consigue generar una sensación de cercanía y extrañeza al mismo tiempo, permite que el espectador identifique rápidamente que se trata de una variedad lingüística distinta. Además, la técnica de compensación se aplica de forma eficaz, ya que las pérdidas inevitables derivadas de la imposibilidad de trasladar el *ch'ti* original se equilibran mediante recursos fonéticos y léxicos comprensibles para el público meta.

Asimismo, es especialmente relevante que la traducción no haya recurrido a una neutralización absoluta del lenguaje. En muchas audiovisuales se eliminan las marcas dialectales para facilitar la comprensión y favorecer la comercialización internacional, pero en este caso esa decisión habría perjudicado la esencia de la película. El conflicto lingüístico y los prejuicios asociados al habla constituyen el núcleo narrativo de la obra, por lo que mantener esas diferencias era fundamental para conservar el sentido original. En cuanto al doblaje, consigue reflejar correctamente esa oposición entre el norte y el resto de Francia y permite de esta forma que el espectador perciba el acento como un elemento identitario y social.

Sin embargo, existen ciertos límites inevitables. Aunque el resultado final es eficaz desde el punto de vista humorístico, no puede reproducirse completamente la riqueza sociolingüística y cultural del dialecto *ch'ti*. Algunas referencias y matices se pierden necesariamente en el proceso de traducción, especialmente aquellos relacionados con la carga histórica y cultural específica de esta variedad regional francesa. Por ello, la idea de que se trata de una traducción muy lograda funcionalmente, aunque no pueda alcanzar una equivalencia total respecto al original, es cierta según el análisis realizado.

Un factor clave en el éxito de la transferencia del humor es el uso de una estrategia de caracterización fonética *ad hoc*. En vez de emplear un dialecto existente en español, que habría ocasionado cierta confusión, el traductor o traductores optan por imitar la deformación fonética del picardo. De esta forma, alteran los puntos de articulación específicos en español. Esta decisión se complementa con la técnica de compensación, donde la pérdida histórica del *ch'ti* se equilibra con la creación de un dialecto extraño, pero a la vez familiar para el público meta. Mediante la modificación del léxico y la fonética se logra que el espectador experimente la barrera comunicativa que sufre el protagonista, manteniendo la función del lenguaje. Autores como Bassols (2016) confirman que la traducción de la película al español es un éxito a pesar de la dificultad de la tarea.

«Sin embargo, el hecho de no encontrar equivalente lingüístico en castellano y tener que ingeniar una nueva variación y, lo que aún tiene más mérito, es ser una lengua inventada, las principales características fonológicas picardas se conservan» (Bassols, 2016: 28).

De igual modo, la valoración global de la película destaca por el rechazo a la estandarización absoluta. En TAV, se tiende a eliminar las marcas dialectales para facilitar la comercialización. No obstante, en este caso llevar a cabo una estandarización habría vaciado de contenido la función principal de la obra. El doblaje consigue transponer con éxito los prejuicios sociolingüísticos que vertebran en la misma. Intentar mantener el lenguaje del norte, permite que los espectadores españoles identifiquen el acento como una marca de identidad. Este respeto de las variaciones diastrática y diatópica revela una lealtad profunda al *Skopos* original (demostrar que el prejuicio lingüístico es la principal barrera social).

En conclusión, como afirma Bassols (2016: 29), si la cuestión es si es una traducción lograda o no, en términos humorísticos, sí. Mientras que si lo que queremos es una adaptación perfecta, buscando el más mínimo detalle, es casi imposible.

5.2 Análisis de los resultados de *Intouchables*

Tras enumerar las estrategias de traducción empleadas en *Intouchables*, los resultados son positivos en términos generales, aunque presentan ciertas limitaciones relacionadas principalmente con la representación sociolingüística de los personajes. La traducción consigue preservar el tono humorístico y la relación dinámica entre Philippe y Driss, pero algunos rasgos culturales y sociales característicos del original se ven parcialmente reducidos en la versión española.

Las aportaciones de Frederic Chaume y Roberto Mayoral resultan fundamentales para comprender este fenómeno. Ambos destacan que la traducción audiovisual está subordinada a restricciones técnicas como la sincronía labial y la isocronía del subtitulado. En este caso, la traducción de *verlan* y de determinadas expresiones coloquiales utilizadas por Driss se ve afectada por estas restricciones. El doblaje exige que las intervenciones coincidan con la duración de los movimientos labiales del actor, mientras que el subtitulado obliga a reducir el contenido oral para adaptarlo al tiempo de lectura disponible.

Uno de los aspectos más interesantes es el tratamiento del lenguaje de Driss. La utilización de expresiones coloquiales y de jerga juvenil española permite transmitir su personalidad desenfadada y rebelde, manteniendo la distancia social respecto a Philippe. Sin embargo, esta estrategia de domesticación también implica ciertas pérdidas importantes. El habla de Driss no solo representa informalidad o juventud, sino también una identidad cultural concreta vinculada a los suburbios franceses y a la inmigración magrebí. Al sustituir expresiones propias del *verlan* y determinados préstamos culturales por equivalentes españoles más neutros, parte de esa identidad desaparece en la traducción (Cañada, 2025: 17).

Aun así, el doblaje logra conservar uno de los elementos esenciales de la película: el contraste entre ambos personajes. La diferencia entre el registro culto y refinado de Philippe y el lenguaje espontáneo y directo de Driss sigue siendo claramente perceptible en español. Además, el mantenimiento de determinadas formas de tratamiento, especialmente el uso del *usted* ayuda a reflejar la evolución progresiva de la relación entre ambos protagonistas. Este detalle contribuye significativamente a conservar la dimensión emocional y social de la obra.

Otro aspecto especialmente relevante es el papel de la interpretación vocal en el doblaje. La entonación, el ritmo y la actitud de los personajes compensan parcialmente las pérdidas lingüísticas derivadas de la traducción del *verlan*. Aunque ciertos matices socioculturales no puedan trasladarse de forma exacta, el trabajo de doblaje permite mantener diferencias de clase, personalidad y cercanía entre los personajes de una forma bastante efectiva.

Finalmente, si se realiza un contraste entre la traducción para doblaje y la traducción para subtitulación, el uso de la neutralización concluye en una valoración bastante crítica. En el caso de la primera opción de la película en español, los traductores no se centran simplemente en el uso de la estandarización, sino que apuestan por introducir términos coloquiales y vulgarismos que ayudan a mantener las variaciones del lenguaje que encontramos en la versión original. El problema aparece con la subtitulación, ya que la estandarización gana terreno a otras técnicas de traducción. La principal causa se debe a las limitaciones de espacio y tiempo (número de caracteres por línea), que hace que el traductor tenga que emplear muletillas o términos que prioricen la comprensión del

mensaje antes que otros aspectos. Como resultado, el personaje de Driss parece hablar un español normativo y menos callejero o de los suburbios, como es en la versión francesa.

En conclusión, tanto el doblaje como la subtitulación consiguen transmitir la esencia narrativa y emocional de la película, aunque el doblaje ofrece resultados más satisfactorios desde el punto de vista sociolingüístico. A pesar de las pérdidas inevitables, la traducción mantiene el contraste entre registros, la función humorística y la evolución interpersonal de los protagonistas, elementos fundamentales para preservar el impacto de la obra original.

5.3 Análisis comparativo

Una vez que hemos analizado cómo se tratan las diversas variaciones lingüísticas en la traducción de las dos obras objeto de estudio en este trabajo, a continuación, se realiza una síntesis crítica de los hallazgos. El objetivo de esta sección no es conectar los resultados de ambos análisis, sino identificar patrones de comportamiento recurrentes en cuanto a métodos de traducción audiovisual.

Como se ha reflejado a lo largo de este trabajo, la lengua en el cine no es simplemente un vehículo de información o una forma de comunicación, sino que además constituye una manera de reflejar el rango social y el área geográfica de los personajes. No obstante, la variedad diatópica presenta unos retos y desafíos que difieren en cierta medida de las presentadas por parte de las variedad diastrática y diafásica.

A lo largo de esta sección, se realizará un contraste de las principales estrategias empleadas en ambas películas, evaluando cómo las variedades lingüísticas que aparecen condicionan en cierta medida la creatividad del traductor y su libertad. De la misma manera, se hará referencia a la asimetría entre la traducción para doblaje y la subtitulación, donde se reflejan las dificultades que surgen, como la fidelidad al texto original en francés. En definitiva, con esta comparación se busca concretar si existe una tendencia real hacia alguna técnica específica o si el traductor opta por hacer uso de su creatividad para poder preservar las variedades lingüísticas.

5.3.1 Comparación de estrategias traductológicas

En el análisis de las estrategias utilizadas en la traducción de las películas *Bienvenue chez les Ch'tis* e *Intouchables*, se observa un patrón común en la traducción audiovisual del francés al español, que es la continua búsqueda de la aceptación en la cultura meta, en este caso la española, frente a la adecuación del texto original. Sin embargo, el camino para lograr este objetivo difiere en ambas obras, ya que depende de a qué tipo de variedad lingüística se enfrenta el traductor.

Por un lado, en *Bienvenue chez les Ch'tis,* se puede observar que se opta por la creación discursiva en algunos casos para evitar la interferencia cultural, dada la dificultad para encontrar un equivalente directo del picardo en la lengua española. De este modo, se inventa una variación lingüística que no pertenece a ninguna región en concreto pero que el espectador atribuye a un habla rural. Se considera como una estrategia de extranjerización controlada, ya que se le recuerda al espectador que los personajes son de otro lugar, pero usando un código que pueden decodificar. Por otro lado, tenemos la película de *Intouchables*, en la que al, contrario que en *Bienvenue chez les Ch'tis*, la estrategia predominante es la adaptación. Las variedades que aparecen aquí, como el *verlan* y el argot de los suburbios, se traducen por jergas urbanas españolas que ya existen. Además, el traductor cambia la exclusión social francesa por la española, donde muestra cómo los sociolectos pueden actuar de puentes universales que permiten la sustitución.

Un hallazgo crucial en el análisis de la traducción de ambas obras revela el uso de la compensación como técnica fundamental para paliar algunas pérdidas y como eje equilibrador. En *Bienvenue chez les Ch'tis*, la equivalencia se da en el ámbito de la fonética ya que el traductor introduce términos inventados con la terminación «p» o seseos en lugares en los que no aparecen en la versión original. Esta técnica se emplea para compensar la pérdida de sonidos franceses como el «sh» y mantener, así, el dialecto de la película.

Mientras tanto, en *Intouchables*, encontramos una pragmática. En otras palabras, el traductor trata de equilibrar la dificultad de traducción del *verlan* (principalmente en la subtitulación) mediante el aumento de los disfemismos «Modo de decir que consiste en nombrar una realidad con una expresión peyorativa o con intención de rebajarla de

categoría, en oposición a eufemismo» (Real Academia Española, s.f.), en una posición distinta a la original. En consecuencia, se pierde la estructura de la palabra invertida proveniente del *verlan* a la vez que se mantiene la agresividad e identidad de Driss.

Finalmente, otro aspecto importante en este análisis comparativo es la gestión de los elementos culturales en ambas obras. Mientras que en *Bienvenue chez les Ch'tis* algunos referentes como las fiestas locales o la comida son traducidos mediante la naturalización (por ejemplo, traducir *carbonnade* por un término general español como *guiso*) para no saturar al espectador con términos franceses, en *Intouchables* se mantienen o se explican de una manera breve a través del contexto, ya que el entorno en el que tiene lugar la trama es más reconocido.

En conclusión, se puede observar que en la película dirigida por Dany Boon la estrategia predominante se basa en la caracterización a través de la forma, es decir, en cómo se dicen las cosas. La película de Nakache y Toledano se basa en la determinación a través del contenido, es decir, el traductor se centra en qué se dice y en qué registro se emplea. De esta manera, se demuestra que la traducción audiovisual debe ser flexible y adaptarse a la función narrativa de la variedad lingüística predominante.

5.3.2. Diferencias según el tipo de variedad lingüística

El eje de la diferencia entre ambas películas radica en el tipo de variedad a la que el traductor se enfrenta. Mientras que en *Bienvenue chez les Ch'tis* el choque procede de la variedad diatópica, en el caso de *Intouchables* surge de la variedad diastrática y su interacción diafásica.

En referencia a la variedad diatópica, la traducción se centra en el dialecto *ch'ti,* cuya mayor dificultad es la especificidad geográfica (Reutner, 2013). Tras el análisis realizado de la obra *Bienvenue chez les Ch'tis* y, en particular, de este dialecto, se observa que está en gran parte unido a una región francesa que se caracteriza por su historia, su clima y sus tradiciones y cultura. La principal diferencia encontrada es que esta variedad diatópica se puede denominar como excluyente, es decir, si el traductor se hubiera inclinado por emplear una variedad diatópica española, como por ejemplo el canario, hubiera dado lugar a una contradicción semiótica.

En otras palabras, utilizar una variedad regional de una zona de España en concreto hace que el espectador español no pueda suprimir la incredulidad al ver un paisaje procedente del norte de Francia habitado por personajes que suenan a una región específica española. Así pues, el resultado es la tendencia a usar la neutralización fonética o crear una entonación artificial con el objetivo de mantener la «función de extrañeza» sin que sean importantes los referentes culturales ajenos al paisaje o escenario de la obra original.

En cambio, la variedad diastrática que encontramos en *Intouchables*, especialmente en el habla de Driss, se intuye como una barrera más flexible y, por tanto, más fácil de adaptar (García, 2015). La estratificación social, marcada por las diferencias entre la forma culta de Philippe y el dialecto coloquial de Driss, aparece como un fenómeno que el público español reconoce intuitivamente en su sociedad. La disparidad fundamental reside en que el traductor puede acudir al uso de un dialecto social equivalente en la lengua española, como, por ejemplo, una jerga juvenil de barrio, sin quebrar la verosimilitud de la obra original. Esto sucede porque las marcas diastráticas que se utilizan en la película, como el argot, las omisiones gramaticales o un ritmo de habla rápido, no están directamente vinculadas a una provincia en concreto, sino más bien al nivel de instrucción y al entorno socioeconómico del que proceden los personajes.

Por esta razón, mientras que el dialecto de los *Ch'tis* se suele traducir como algo extraño y ajeno a nuestro conocimiento, el habla de Driss se traduce como algo cercano y reconocible que da lugar a una domesticación más conflictiva, ya que, al analizar la traducción del argot francés, se produce un choque cultural entre lo que el espectador visualiza y lo que percibe por el canal auditivo.

Finalmente, la comparación revela además cómo la variedad diafásica que aparece especialmente en *Intouchables*, es decir, el registro usado por los personajes, es el aspecto más respetado en ambas modalidades de traducción audiovisual. En estas dos películas, el humor surge del uso incorrecto de la variedad, ya sea mediante un personaje del norte que trata de hablar como un parisino sofisticado o un joven de los suburbios que intenta crear poesía, por ejemplo.

En consecuencia, se contempla una tendencia general a mantener cierta distancia entre los registros formal e informal. Por un lado, en *Intouchables* esta diferencia es

estática y establece la relación que existe entre los dos personajes, mientras que en *Bienvenue chez les Ch'tis* es dinámica, dado que el protagonista debe aprender a cambiar de un modo a otro para integrarse en la sociedad. Para los traductores, esta variedad es el método más útil para asegurar que el propósito de la traducción (*Skopos*) se cumpla, pues el conflicto entre estos es un mecanismo del humor que no requiere de invención, sino más bien de una selección de un léxico preciso.

5.3.3 Tendencias generales observadas

Una vez que hemos realizado este análisis comparativo, podemos destacar cuáles han sido las tendencias que han regido la traducción audiovisual de estas dos obras cinematográficas francesas. Además, se describe cómo han ayudado al traductor a enfrentarse a las distintas variedades lingüísticas que presentan.

Una de las tendencias observadas es el uso de la estandarización, particularmente en la modalidad de subtitulado. Se percibe un patrón en el que la abundancia de variedades diatópicas y diastráticas experimenta un proceso de neutralización en la traducción del texto a la lengua meta. Esta tendencia se debe a las normas técnicas propias de la subtitulación, previamente mencionadas en el punto 3.3 (por ejemplo, la velocidad lectora o la limitación de caracteres).

Sin embargo, como consecuencia, el espectador de la versión subtitulada recibe un producto más uniforme y menos caracterizado que en la versión doblada. Esto se debe a que el doblaje da al traductor cierta libertad de invención en *Bienvenue Chez les Ch'tis* o el uso de la jerga callejera en *Intouchables,* mientras que el subtitulado se inclina más por el español estándar. Esta desproporción indica que, en lo que se refiere al sistema traductor lengua meta, el oído del espectador acepta más la desviación lingüística que sus ojos, donde establece así una jerarquía en la que la legibilidad se antepone a la caracterización sociolingüística.

Además, en ambas películas se da prioridad a respetar el *Skopos* u objetivo comunicativo de la obra antes que a la literalidad del texto original. Puesto que ambas obras son comedias en las que el humor surge del uso del lenguaje, se percibe cómo los

traductores se sienten validados para realizar versiones más creativas o adaptaciones algo más libres y menos literales.

Por una parte, *Bienvenue chez les Ch'tis* tiende a la creación de un dialecto que suena gracioso a la vez que extraño, sin importar que no sea el picardo empleado en la versión francesa. Por otra parte, en *Intouchables* el traductor opta por la actualización del argot, es decir, utilizar términos entendidos de manera general por la juventud española, aunque carezcan de la raíz etimológica del *verlan* francés.

Esta inclinación afirma que, en géneros como la comedia, la norma es la equivalencia dinámica de Eugene Nida, que define el proceso de traducción como una reproducción en la lengua del receptor meta de un equivalente lo más fiel posible al original, respetándose en primer lugar el contenido, y en segundo lugar el estilo. De esa forma, la película trata de reproducir con los recursos propios de la lengua de llegada el efecto pragmático que un texto produce en un oyente o lector (Hylenenicolzegarraqu, s.f.). Como resultado, la equivalencia formal (preservar la forma original) pasa a un segundo plano.

No obstante, pese a esta aparente creatividad se observa también una tendencia hacia la domesticación que acaba en eliminar algunas marcas de alteridad. Por un lado, se produce una neutralización de la hibridación lingüística al eliminar los términos magrebíes en *Intouchables.* Por otro lado, esta técnica se complementa con la sustitución de referentes culturales por equivalentes que el público español sea capaz de procesar sin dificultad. Esta técnica revela que la TAV en España busca la invisibilidad del traductor, ya que el objetivo principal es que la película parezca española, donde se evita cualquier aspecto que la asocie a su origen extranjero original.

El lenguaje doblado del 80 y 90 % de las películas es muy estándar, hasta el punto de que se eliminan las palabrotas de algunas versiones originales. Como resultado, se obtiene un producto taquillero, pero, desde el punto de vista académico, supone la pérdida de rasgos multiculturales y sociolingüísticos propios del cine contemporáneo francés. Así, *Bienvenue chez les Ch'tis* e *Intouchables* constituyen una muestra perfecta de una tendencia mucho más generalizada.

Por último, otra de las tendencias observadas es de mantener la coherencia interna de los personajes sobre la del diálogo. El traductor se asegura de que los personajes suenen

igual que en la versión original, aunque eso signifique la modificación de algunas expresiones o juegos de palabras. En *Intouchables* esto queda reflejado en aquellas escenas en las que el traductor prefiere sacrificar los juegos de palabras procedentes del *verlan* sobre la música clásica para destacar que Driss mantenga su tono callejero. De la misma manera, en *Bienvenue chez les Ch'tis* se modifica el contenido lingüístico en algunas escenas para preservar la identidad entrañable de los personajes del norte.

Esta lealtad a los personajes hace que la evolución de la obra se quede intacta. De esta forma permite que la traducción sea un motor narrativo que sustituye en cierto modo los vacíos lingüísticos por la identidad entrañable de los personajes del norte.

Además, las teorías de Chaume sobre los códigos de significación permiten comprender que la construcción del significado en el cine no depende únicamente del lenguaje verbal. En ambas películas, muchos rasgos humorísticos o identitarios continúan funcionando gracias a elementos visuales, gestuales o paralingüísticos, incluso cuando parte de la variación lingüística desaparece en la traducción. La entonación, los silencios, las reacciones de los personajes o incluso la puesta en escena contribuyen a mantener parcialmente el efecto pragmático del original. Esto explica por qué determinadas escenas siguen resultando cómicas o emocionalmente eficaces a pesar de la pérdida de ciertos rasgos dialectales. No obstante, aunque estos códigos compensen parcialmente la neutralización lingüística, no logran sustituir completamente el valor simbólico que posee la lengua original dentro de la construcción identitaria de los personajes.

Finalmente, la funcionalidad debe ir acompañada de la lealtad hacia el texto original y hacia el receptor meta, tal y como lo explica Nord. A lo largo del análisis puede apreciarse que las traducciones intentan equilibrar de manera continua ambos principios. Sin embargo, este equilibrio no siempre resulta perfecto. En ocasiones, la prioridad otorgada a la fluidez y naturalidad del español provoca la pérdida de elementos culturales esenciales; en otras, el mantenimiento de ciertos rasgos originales puede dificultar la comprensión del espectador.

6. Conclusiones

El enfoque comparativo elegido en el presente trabajo de fin de grado ha resultado verdaderamente productivo para comprender las estrategias de traducción de la variación lingüística en la traducción audiovisual. Mediante el contraste de una variedad diatópica como es el dialecto *ch'ti* con una diastrática y diafásica como el *verlan*, se obtiene una perspectiva generalizada de las técnicas de doblaje y subtitulado en España.

Con el fin de sintetizar los resultados de esta investigación, esta sección se articula en torno a tres ejes principales. Primero, se realiza una síntesis de los resultados derivados del análisis realizado. Segundo, se nombran algunas de las limitaciones que han condicionado el estudio. Finalmente, se proponen una serie de posibles líneas de investigación que se podrían llevar a cabo en el futuro.

6.1 Síntesis de resultados

En definitiva, tras el análisis empírico de ambas películas y el rol de las variedades lingüísticas, se puede concluir que la TAV del francés al español no está limitada a la simple transferencia léxica. Esta constituye además un proceso complejo de caracterización sociolingüística.

Primeramente, se confirma la divergencia en el tratamiento de las variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas. Por un lado, la variedad diatópica (geografía) analizada a través de *Bienvenue chez les Ch'tis,* establece una barrera de verosimilitud que resulta en la invención de una lengua o variante que evite las interferencias culturales; esto da lugar a la invención de un sociolecto. Por otro lado, las clases sociales (variedad diastrática) y el registro (variedad diafásica) examinadas en *Intouchables,* se aprecian como estructuras universales que permiten la domesticación como método de traducción, ya que se puede hacer uso de una jerga urbana local.

Seguidamente, los resultados del estudio también revelan la asimetría existente entre el doblaje y la subtitulación. Así pues, se corrobora que la traducción para doblaje preserva

mejor la identidad de los personajes gracias, en parte, a la compensación fonética, algo que se nota especialmente en *Bienvenue chez les Ch'tis.* En contraste, la subtitulación se comporta como un filtro de estandarización en el que la limitación de caracteres renuncia a la variedad dialectal para favorecer una legibilidad inmediata por parte de los espectadores. En consecuencia, se reduce el impacto del conflicto lingüístico y se pierde la intencionalidad del autor.

Por último, el *Skopos* de las dos traducciones es la conservación de la función lúdica de las obras. Como mencionamos anteriormente, el éxito de las versiones traducidas se debe a la prioridad que el traductor le ha dado a la equivalencia la dinámica de Nida. Con sus traducciones, se logra que los espectadores experimenten un humor semejante al de los de la versión original, aunque se hayan suprimido algunos matices culturales que aparecen en la versión francesa.

6.2 Limitaciones del estudio

Como ocurre con cualquier investigación, aparecen algunos condicionantes que limitan el alcance de las conclusiones. En este estudio, se han determinado algunas restricciones que se deben tener en cuenta a la hora de interpretar los resultados.

En primer lugar, encontramos la representatividad del corpus, puesto que, tanto *Bienvenue chez les Ch'tis* como *Intouchables* son un referente del cine francés. Sin embargo, no agotan la riqueza lingüística de la lengua, ya que se omiten otras variedades diatópicas como puede ser el francés de zonas como Quebec o Bélgica, y otras diastráticas como, por ejemplo, la forma de hablar de algunas zonas rurales del sur de Francia. Como consecuencia, no se puede generalizar estas tendencias a todo el cine francófono.

La segunda limitación encontrada está relacionada con la subjetividad del análisis cualitativo. Como este estudio consiste en un estudio descriptivo y cualitativo, la interpretación de las distintas técnicas de traducción y el efecto pragmático que se logra dependen de la visión del investigador. Pese a haber empleado una organización consolidada, como la de Hurtado, la valoración final sobre pérdidas o ganancias acarrea un componente de interpretación personal.

6.3 Futuras líneas de investigación

Con este estudio se pretende que en el futuro se desarrollen líneas de investigación que analicen de manera profunda las relaciones existentes entre la lengua, la sociedad y la traducción audiovisual. Algunas sobre este tema podrían ser:

1. Estudios de recepción con usuarios, en los que los propios espectadores españoles, con diferentes perfiles sociolingüísticos, analicen cómo perciben el dialecto inventado en la traducción de *Bienvenue chez les Ch'tis.* Mediante este método se podría observar si lo identifican con alguna región en concreto de España o si creen que el personaje de Driss en *Intouchables* suena muy español.

2. Análisis sobre las intersecciones en la traducción, una línea en la que se trataría de estudiar las variedades lingüísticas cuando se cruzan con temas de género o etnia, es decir, con temas actuales y que en cierto modo causan controversia. Investigar cómo en el cine francés se traduce el habla de las mujeres magrebíes, de los gitanos o de la comunidad LGTBI+ podría proporcionar un enfoque interesante a la traducción como acto político.

3. Cómo impactan las plataformas de transmisión en directo a la traducción. Una línea en la que se analizaría cómo plataformas populares como Netflix o Disney+ han cambiado la visión de la TAV mediante el uso del subtitulado automático o de doblajes multilingües. Investigar si realmente esta comercialización de la transmisión audiovisual agiliza el proceso de estandarización lingüística que hemos observado a lo largo de este trabajo se podría considerar una necesidad urgente dentro de esta disciplina.

4. Estudios comparativos entre el doblaje y subtitulación, centrados en el tratamiento de las variedades lingüísticas y socioculturales. Esta línea de investigación permitiría analizar hasta qué punto las restricciones técnicas propias de cada modalidad, condicionan las estrategias de traducción empleadas. Asimismo, sería interesante estudiar cuál de las dos modalidades conserva mejor las variaciones diafásicas diatópicas y diastráticas del texto original y cómo estas

diferencias afectan a la percepción de los personajes y de su identidad social por parte del espectador.

5. Investigación sobre el uso de la inteligencia artificial y las nuevas tecnologías en la traducción audiovisual. En los últimos años, las herramientas basadas en traducción automática, síntesis de voz y doblaje generado mediante la IA han comenzado a integrarse en la industria audiovisual. Analizar cómo estas tecnologías gestionan elementos complejos como el humor, los dialectos, el argot o las referencias culturales podría aportar una reflexión relevante sobre los límites de la automatización en TAV. Además, esta línea permitiría evaluar si el uso creciente de la inteligencia artificial favorece una mayor neutralización lingüística o si, por el contrario, puede llegar a desarrollar estrategias capaces de preservar la diversidad sociolingüística presente en las obras originales.

7. Bibliografía

Acebes Sanz, M. (2024). TFG. *Traducción de subtítulos al español en función de las variedades diatópicas del español.* Universidad de Valladolid. Consultado en: https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/73136/TFG-O-2703.pdf?sequence=1

Agost, R et al. (1999). La Traducción Audiovisual: doblaje y subtitulación. En Hurtado, A et al. *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes* (pp. 182-190). Universidad Jaume I. Edesa Grupo Didascalía.

Almeida, M. (1997). *Organización temporal del español: el principio de isocronía.* Revista de Filología Románica, Vol. I, pag. 29-40. Universidad Complutense de Madrid. Consultado en: https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM9797120029A/11856?utm

Asensio, I. (2021). *Nociones para la práctica de la Traducción Audiovisual.* Weber State University. Consultado en: Nociones-para-la-practica-de-la-Traduccion-Audiovisual-1742488323._print.pdf - Búsqueda

Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación (AIETI). (s.f.). *Funcionalismo.* Consultado en: https://www.aieti.eu/enti/functionalism_SPA/entrada.html

Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación (AIETI). (s.f.). *Techniques.* Consultado en: https://www.aieti.eu/enti/techniques_SPA/entrada.html

Bassols, P. (2016). TFG. *Bienvenidos al Norte: ¿Una traducción lograda? Análisis de traducción de la película "Bienvenue chez les ch'tis" al castellano.* Universitat Autònoma de Barcelona. Consultado en: https://ddd.uab.cat/record/160609

Boula de Mareüil, P. (2012). *Accents et styles. Une Étude à base de perception et d'analyses acoustiques à travers le traitement automatique de la parole.* Laboratoire Interdisciplinaire des Sciences du Numérique. Consultado en: https://perso.limsi.fr/mareuil/publi/hdr.pdf?utm

Briales Bellón, I. (2015). Tesis. La transferencia sociocultural en *Bienvenue chez les Ch'tis**: Estudio comparativo de las versiones francesa y española* (Tesis doctoral). Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Consultado en: La transferencia socio-cultural en "Bienvenue chez les Ch'tis" : estudio comparativo de las versiones francesa y española

Briales Bellón, I. (2019). Lengua, integración y cultura en *Bienvenue chez les Ch'tis*. *Entreculturas: revista de traducción y comunicación intercultural*, 10, 151-169. Consultado en: https://eu.wps.com/l/cbOakpAXbKBrbRum?lg=es-ES&sa=601.1074&ps=1&fn=Dialnet-LenguaIntegracionYTraduccionEnBienvenueChezLesChTi-8288915.pdf

Calle, J. (2016). TESIS. *Análisis lingüístico de la variedad diastrática y diafásica en el subtitulado de la película "Intouchables" del francés al español.* Universidad César Vallejo. Consultado en: Calle_CJCC-SD.pdf

Casado, L.A. (2023). *La sincronía en doblaje (una técnica que se puede aprender).* Consultado en: https://luisalbertocasado.com/la-sincronia-en-doblaje-una-tecnica-que-se-puede-aprender/

Chaume, F. (2004). TFG. *La traducción audiovisual: Estado de la cuestión*. Universitat Jaume I. Consultado en: https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/palabra_vertida/43_chaume.pdf

Chaume, F. (2008). La compensación en la traducción audiovisual. *Quaderns de filología: Estudis Literaris*, 13, 71-84. Consultado en: https://turia.uv.es/index.php/qdfed/es/article/view/4069

De León de Grijalva, T. D. (2012). TFG. *Desempeño del Traductor en la Traducción Especializada (Subtitulado y Doblaje).* Universidad de San Carlos de Guatemala. Escuela de Ciencias Lingüísticas. Consultado en: https://kupdf.net/download/tesis-traduccion-de-medios-audiovisuales-subtitulado-y-doblaje_59f19ab2e2b6f50862a5aabf_pdf

Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtitulado.* Almar.

Duriez, I. (2009). Hablemos en serio: ¿qué es el chtimi? En *Lenguas en peligro. El pensamiento amenazado.* El correo de la UNESCO, (2), 8-9. Consultado en: Lenguas en peligro, el pensamiento amenazado - UNESCO Biblioteca Digital

Enríquez, A. (s.f). *El verlan: el argot francés que necesitas conocer con ejemplos*. INESEM. Consultado en: https://www.inesem.es/revistadigital/idiomas/el-verlan-el-argot-frances-que-necesitas-conocer

FilmAffinity. (s.f). *Intouchables.* Consultado en: https://www.filmaffinity.com/es/film217719.html

Franco, J. (2026). *Investigación cualitativa textual.* Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. (AIETI). Consultado en: https://www.aieti.eu/articulo/investigacion-cualitativa-textual/

García Luque, F. (2016). La traducción al español de la película *Entre les murs*: el lenguaje coloquial, el argot y el verlan. *Cédille: Revista de estudios franceses*, (12). Consultado en: C_12_(2016)_06.pdf

García Luque, F. (2022). La traducción audiovisual desde una perspectiva interdisciplinar. En F. García Luque (Ed.), Estudios actuales en traducción audiovisual. Peter Lang. Consultado en: https://drive.google.com/file/d/1fThE0FcNDvVkbOuk5Z-TW3PCPkfR5tYZ/view?usp=sharing

Guimaraens, A. (2020). *Teoría de la traducción: Análisis textual y coherencia.* Universidad de la República. Consultado en: https://www.studocu.com/latam/document/universidad-de-la-republica/personas/teoria-de-la-traduccion-analisis-textual-y-coherencia-en-la-clase-18-8/137264331

Gutiérrez Martín, C. (2018). TFG. *Análisis de las variaciones lingüísticas en la traducción audiovisual.* Universidad Pontificia Comillas (Madrid). Consultado en: https://repositorio.comillas.edu/jspui/bitstream/11531/22946/1/TFG-GutiArrez%20MartAn%2C%20Carmen.pdf

Hurtado Albir, A. (2001). Traducción y traductología: Introducción a la traductología. Cátedra.

Hurtado, A et al. (1999). *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes.* Universidad Jaume I. Edesa Grupo Didascalía. Consultado en: https://drive.google.com/file/d/1ifuswq8iJuqJZMzgh_qui5Fb-Gb9tsFk/view?usp=sharing

HYLENENICOLZEGARRAQU. (s.f.). La equivalencia dinámica de Nida en la traducción [Presentación de diapositivas]. SlideShare. Consultado en: https://es.slideshare.net/slideshow/la-equivalencia-dinmica-nida-en-la-traduccin/266490115

Instituto Cervantes. (s.f.). Variedad lingüística. En Diccionario de términos clave de ELE. Centro Virtual Cervantes. Consultado en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variedadlinguistica.htm

Jakobson, R (1959). *Linguistics and poetics*. In T.A. Sebeok (Ed.) *Style in language*. MIT Press. Consultado en: Jakobson_Linguistics_and_Poetics.pdf

Jeczmyk, O. (2015, marzo 14). *Estudios descriptivos de traducción según Gideon Toury*. *20000 lenguas.* Consultado en: https://20000lenguas.com/blog/2015/03/14/estudios-descriptivos-de-traduccion-segun-gideon-toury/

Lingüística – Diferencias lingüísticas: diatópicas, diastráticas y diafásicas. Consultado en: https://linguistica.gea.lat/diferencias-linguisticas-diatopicas-diastraticas-y-diafasicas/

Lora, F. (2018). Uso de la sincronización labial en el doblaje al español del cortometraje «El circo de la mariposa». *Revista de Investigación y Cultura,* vol. 7, (3), 63-67. Consultado en: https://www.redalyc.org/journal/5217/521758012006/html/#redalyc_521758012006_ref7

Marisca, S. M. (2019). TFG. *Análisis del dialecto en el doblaje de la película* Bienvenue chez les Ch'tis. Universidad de Valladolid. Consultado en: https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/41374/TFG-O-1820.pdf?sequence=1

Mayoral, R. (1998). Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural. Seminario de Traducción subordinada, 12. Consultado en: TAV_Sevilla.pdf

Mayoral, R. (s.f). *Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. Capítulo 1*. Universidad de Granada. Consultado en: Campos_TAV.pdf

Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1986). Concepto de 'Traducción Subordinada' (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I). En Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España. Actas del Tercer Congreso Nacional de Lingüística Aplicada. Valencia: Universitat de València, pp. 95-105. Consultado en: https://www.academia.edu/116173493/Concepto_de_traducci%C3%B3n_subordinada_c%C3%B3mic_cine_canci%C3%B3n_publicidad_Perspectivas_no_ling%C3%BC%C3%ADsticas_de_la_traducci%C3%B3n

Molina, L. (2022). *Técnicas/estrategias de traducción.* Zenodo. https://doi.org/10.5281/zenodo.6370588

Muñiz Valle, C. M. (2024). TFG. *Subtitulado y doblaje en el aprendizaje del inglés en educación primaria.* Universidad de Oviedo. Facultad de Formación del Profesorado y Educación. Consultado en: https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/73949/TFG_ClaudiaMariaMu%C3%B1izValle.pdf?sequence=5

Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de la traducción. *Mutatis Mutandis*. Revista Latinoamericana de Traducción, 2 (2), 209-243. Consultado en: El funcionalismo en la enseñanza de traducción | Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción

Ramière, N. (2006). Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. *The Journal of Specialised Translation*, (6), 152–166. https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2006.745

Real Academia Española. (2026). Disfemismo. En *Diccionario de la lengua española.* Consultado en: https://dle.rae.es/disfemismo

Real Academia Española (2026). Idiotismo. *Diccionario de la lengua española*. Consultado en: https://dle.rae.es/idiotismo

Reutner, U. (2013). *El dialecto como reto de doblaje: opciones y obstáculos de la transición en* Bienvenue chez les Ch'tis. TRANS. Revista de Traductología, (17), 151-165. Consultado en: Vista de El dialecto como reto de doblaje: opciones y obstáculos de la traslación de Bienvenue chez les Ch'tis

RTVE - © Corporación de Radio y Televisión Española 2026. *Nadie se pone de acuerdo ¿Doblado o subtitulado? El eterno debate del cine y la televisión.* Consultado en: https://www.rtve.es/television/20211227/doblaje-subtitulos-debate-cine-television/2241322.shtml

Segovia, R. (s.f.). *La importancia del análisis textual en la traducción de productos audiovisuales.* Centro Virtual Cervantes, 493-502. Consultado en: 61_segovia.pdf

Serrano, L. (2012). *Estrategias para la traducción del dialecto: el caso del doblaje de Bienvenidos al Norte*. Universidad de Murcia. Consultado en: 23_serrano.pdf

Tamayo, A & Chaume, F. (2016). Los códigos de significación del texto audiovisual: implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad. *Revista Linguae*. Consultado en: Tamayo_A. Codigos significacion.pdf

UCO – Universidad de Córdoba. © Biblioteca Universidad de Córdoba. copyright © 2002-2015. *La traducción audiovisual desde una dimensión interdisciplinar y didáctica.* Consultado en: https://helvia.uco.es/handle/10396/34534?show=full

Universidad Estatal de Milagro. (s.f). *Las normas de calidad en el doblaje*. En *Traducción Audiovisual.* Consultado en: https://uen.pressbooks.pub/traduccionaudiovisual/chapter/b-las-normas-de-calidad-en-el-doblaje/

Universidad Europea. (s. f.). ¿Qué es la traducción audiovisual? Consultado en: https://universidadeuropea.com/blog/traduccion-audiovisual/

Wikipedia. (s.f). *Bienvenue chez les Ch'tis.* Wikipedia, la enciclopedia libre. Consultado en: https://es.wikipedia.org/wiki/Bienvenue_chez_les_Ch%27tis