



This is the **published version** of the bachelor thesis:

García Ayala, Andrea; Bastide, Isabelle Nuria Melanie, dir. Referencias culturales y humor en 'Intocable'. 2015. (822 Grau en Traducció i Interpretació)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/146950>

under the terms of the license

REFERENCIAS CULTURALES Y HUMOR EN *INTOCABLE*

101486 Trabajo de fin de grado
Grado en Traducción e Interpretación
Curso académico 2014-2015

Estudiante: Andrea García Ayala
Tutora: Isabelle Bastide
Junio de 2015

Facultad de Traducción e Interpretación

Universidad Autónoma de Barcelona

Datos del TFG

Título: Referencias culturales y humor en *Intocable*

Autora: Andrea García Ayala

Tutora: Isabelle Nuria Melanie Bastide

Centro: Facultad de Traducción e Interpretación

Estudios: Grado en Traducción e Interpretación

Curso académico: 2014-2015

Palabras clave

Referencias culturales, referentes culturales, humor, traducción audiovisual, película, doblaje, subtitulación, chiste, francés-castellano.

Resumen del TFG

En este trabajo encontraremos una síntesis de las técnicas de traducción, las características y restricciones de las modalidades de doblaje y subtitulación, así como las consideraciones a tener en cuenta a la hora de traducir referencias culturales incluidas en distintos tipos de chistes, para producir humor en una película de género cómico. A continuación, a través de fragmentos de la película *Intocable*, observaremos si las reglas y recomendaciones para estas dos modalidades se respetan, y cuáles son las técnicas más empleadas para la traducción de cada tipo de chiste formado por referentes culturales.

Aviso legal

© Andrea García Ayala, Barcelona, 2015. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autora.

Avis legal

© Andrea García Ayala, Barcelone, 2015. Tous les droits réservés.

Aucun contenu de ce travail ne peut être objet de reproduction, communication publique, diffusion et/ou transformation, de manière partielle ou totale, sans permis ou autorisation de l'auteure.

Índice

1. Preámbulo.....	5
2. La película: <i>Intouchables</i>	6
2.1. Versión original (VO).....	6
Intencionalidad.....	6
Aceptabilidad.....	7
Cohesión.....	8
Situacionalidad.....	8
Intertextualidad.....	8
2.2. Versión traducida (VT).....	8
Intencionalidad.....	8
Aceptabilidad.....	9
Cohesión.....	9
Situacionalidad.....	9
Intertextualidad.....	9
3. Técnicas de traducción.....	10
4. La traducción audiovisual.....	12
4.1. La traducción audiovisual y la lengua.....	12
4.2. El escopo.....	12
5. Doblaje.....	14
5.1. La sincronización.....	14
5.2. El doblaje, un trabajo en equipo.....	15
5.3. Reglas normativas del doblaje.....	15
6. Subtitulación.....	17

6.1. Técnicas de traducción predominantes.....	17
6.2. Reglas espacio-temporales.....	18
6.3. Reglas tipográficas.....	18
7. Cultura y humor en la traducción.....	21
7.1. Referencias culturales.....	21
7.2. La traducción del humor.....	22
Tipos de chistes.....	24
8. Análisis contrastivo de las referencias culturales.....	26
8.1. Topónimos y medio natural.....	26
8.2. Patrimonio cultural.....	27
Gastronomía.....	27
Personajes.....	28
Objetos y marcas comerciales.....	31
Instituciones.....	32
8.3. Cultura social.....	33
8.4. Cultura lingüística.....	34
9. Análisis contrastivo de la subtitulación y el doblaje.....	35
9.1. Doblaje.....	35
9.2. Subtítulos.....	35
9.3. Tratamiento de las referencias y el humor.....	38
10. Conclusiones.....	39
11. Anexos.....	41
12. Referencias bibliográficas.....	49

1. Preámbulo

El panorama actual de la globalización y las nuevas tecnologías confiere a la traducción una importancia en aumento. Ya sea en Internet, la televisión, el cine o en los nuevos dispositivos electrónicos, nos encontramos con millones de productos audiovisuales que vienen de todos los rincones de este mundo interconectado. Dado el uso constante que hacemos de las nuevas tecnologías por lo atractivas que resultan, es una evidencia el incremento del consumo de estos productos audiovisuales y por lo tanto, el auge de este campo de la traducción.

Existen diferentes modalidades de traducción audiovisual, cada una de ellas con sus propias restricciones. Sin embargo, en este proyecto nos centraremos en el doblaje y la subtitulación. El objetivo principal de este estudio es conocer las técnicas de traducción más empleadas en cada una de estas modalidades de traducción y ver el tratamiento de los referentes culturales y del humor a través de estas traducciones.

Para ello, haremos un análisis comparativo de la versión original (VO de aquí en adelante), la versión original subtitulada (VOS), la versión traducida en español para doblaje (VT) y para subtítulos (VTS) de diferentes fragmentos de la película *Intocable* (*Intouchables*, 2011). Las razones que nos han llevado a elegir esta película han sido varias. En primer lugar, se trata de una comedia dramática, por lo que el tipo de humor es más sutil que el que podríamos encontrar en una comedia simple. En segundo lugar, está repleta de referencias culturales utilizadas para crear efectos humorísticos. Además, la versión doblada al español ha sido galardonada, por lo que es un buen referente para ver los mecanismos de traducción bien empleados y con buenos resultados.

En este trabajo descubriremos las técnicas de traducción de las que se sirven los traductores en una película de género cómico, así como las estrategias de traducción empleadas y los motivos que han llevado a su elección. Además, veremos cómo las traducciones se ven modificadas por diferentes restricciones del campo audiovisual, y el papel que tiene el humor en una traducción de este género.

En primer lugar, abordaremos la traducción audiovisual, centrándonos en las modalidades del doblaje y la subtitulación. A continuación explicaremos la base de la traducción de las referencias culturales y

de la traducción del humor y veremos el tratamiento de los referentes culturales en *Intouchables*, así como el uso que se hace de éstos para producir humor.

2. La película: *Intouchables*

A continuación describiremos la película utilizando diferentes parámetros que nos proporcionarán una idea general sobre sus características y el contexto social en el que se ha desarrollado. Estos criterios forman parte del método descriptivo que Toury propone en *Descriptive translation studies and beyond* (1995). Utilizaremos las siguientes abreviaturas:

- VO: versión original
- VOS: versión original subtitulada
- VT: versión traducida para doblaje
- VTS: versión traducida con subtítulos

2.1. Versión original (VO)

Intencionalidad

Los guionistas fueron los mismos directores, Eric Toledano y Olivier Nakache basándose en el libro *Le second souffle*, de Philippe Pozzo di Borgo. Los cineastas tuvieron en mente este proyecto durante años, desde que en 2003 vieron el documental *À la vie, à la mort*, sobre la vida de Philippe Pozzo di Borgo y su ayudante Abdel Sellou. Sin embargo, no se veían preparados para abordar un tema tan profundo y delicado. Por ese motivo, antes de animarse a rodarla, hicieron otras dos películas: *Nos jours heureux* (2006), y *Tellement proches* (2009). Toledano y Nakache querían contar a su manera la emotiva historia de cómo se puede estar discapacitado físicamente como Philippe o socialmente, como Driss, basándose en la idea de que cuando la mente funciona, todo funciona. Querían aportar algo nuevo al panorama cinematográfico, y lo consiguieron en 2011 con un presupuesto de 9.500.000 € (IMDb).

La pareja de directores ya había rodado otras películas con Omar Sy (Driss) y querían que siguiera creciendo como actor con ellos. Además, les pareció perfecto que fuera senegalés para el papel de inadaptado social. Para el papel de Philippe pensaron en Daniel Auteuil, pero éste rechazó la oferta. Fue François Cluzet quien se ofreció para este difícil papel. Los cuatro juntos fueron a visitar a Philippe Pozzo di Borgo y acordaron que les revisaría el guión y aportaría anécdotas. En dicha visita, François Cluzet aprendió a moverse como Philippe Pozzo di Borgo. Philippe ya había rechazado otras ofertas para llevar a la gran pantalla su libro, pero en esta ocasión aceptó con una condición: que fuera una comedia.¹

Aceptabilidad

«Una obra maestra de la comedia» según *The Guardian*, «una comedia excelente (...) humor inteligente, amable y lúcido (...) auténtica exaltación de la alegría de vivir» según *La Vanguardia*.

La película se estrenó el 2 de noviembre de 2011 en el país galo, para unos meses más tarde convertirse en la película más taquillera de Francia del 2012. En total, más de 19 millones de espectadores franceses, lo que supuso una recaudación superior a los 120 millones de euros y un récord absoluto de permanencia en cartel (más de 24 semanas).

Intouchables tuvo un éxito sin precedentes en el cine francés, convirtiéndose en la película de habla no inglesa más taquillera de la historia.

Esta obra maestra del cine, como muchos la han catalogado, se ha vendido a cuarenta países, incluidos los Estados Unidos, donde los hermanos Weinstein la distribuyeron y propusieron un posible remake. A pesar de no ser necesario ningún *remake* por el gran trabajo realizado por Toledano, Nakache y su equipo, ya se está preparando, y cuenta con Colin Firth en el papel de Philippe.

Tal ha sido el éxito de la película, que ha recibido prestigiosos galardones para el mundo cinematográfico, así como numerosas nominaciones. Son los siguientes:

2012: Globos de Oro: Nominada a mejor película de habla no inglesa

1 «Entrevista a los directores de ‘Intocable’» (<http://www.cinemastatic.com/entrevistas/entrevista-directores-intocable/>)

2011: Premios Cesar: Mejor actor (Omar Sy). 9 nominaciones
2012: Premios BAFTA: Nominada a Mejor película de habla no inglesa
2012: Premios Goya: Mejor película europea
2011: Festival de San Sebastián: Sección oficial no competitiva - Clausura
2011: Festival de Tokyo: Mejor película, Mejor actor (François Cluzet & Omar Sy)
2011: Premios David di Donatello: Nominada a Mejor película de la Unión Europea
2012: Premios del Cine Europeo: 4 nominaciones, incluyendo Mejor película
2012: Satellite Awards: Mejor película extranjera (ex-aequo)
2012: Festival COLCOA: Premio del público y Premio especial de la crítica
2012: Festival Internacional de cine de Wisconsin: Mejor película y Premio del público
2012: Prix Lumières : Mejor actor (Omar Sy)
2012: Globos de Cristal: Mejor película y Mejor actor (Omar Sy)

Cohesión

El guión se centra en los dos protagonistas. Sin embargo, los contados actores secundarios tienen un papel muy importante: hacer que la historia avance. Por otro lado, Eric Toledano y Olivier Nakache han dado mucha importancia al rol que tiene la música durante todo el largometraje, considerándola una protagonista más. De hecho, admiten que escuchando la música de Ludovico se inspiraron para el guión.

Situacionalidad

Cuenta la historia de un aristócrata millonario tetrapléjico que contrata como cuidador a un inmigrante de un barrio marginal recién salido de la cárcel. Dos mundos enfrentados que, poco a poco, congenian hasta forjar una amistad y apoyarse el uno en el otro. Basado en la obra *Le second souffle* de Philippe Pozo di Borgo. En formato audiovisual, con audio y subtítulos. Guión original escrito en francés estándar con matices de informalidad.

Intertextualidad

Este parámetro tiene que ver con el modo en que el texto interacciona con otros datos, términos o lugares de la cultura de origen, en los que se presupone que el receptor será capaz de decodificar los significados incluidos en esta interacción. La gran variedad de elementos intertextuales aparecidos en la película se analizarán con detenimiento en el apartado 8.

2.2. Versión traducida (VT)

Intencionalidad

El traductor es Gabriel Cereceda y el ajustador Gonzalo Abril. La película fue traducida en el 2012 con el propósito de mantener la misma intencionalidad que la VO: transmitir una situación dramática usando como herramienta e hilo conductor el humor, emocionando al espectador. De este modo, se han adaptado todos los elementos que le aportan un toque de humor al guión.

Aceptabilidad

En España también fue número uno en las taquillas con 2,5 millones de espectadores, con una recaudación superior a los 16,2 millones de euros. Gran parte del éxito en nuestro país corresponde a la traducción, ya que logra que el espectador pase de la emoción a la risa constantemente, y lo más importante de todo: prácticamente sin ser consciente de que se trata de un doblaje. La traducción fue galardonada con el Premio a la Mejor traducción y adaptación para doblaje para cine: Gabriel Cereceda y Gonzalo Abril.

Aprovechando la corriente del fenómeno *Intocable*, ya encontramos en las librerías españolas la traducción de *Le second souffle* bajo el título de la película, de la editorial Anagrama.

Cohesión

La cohesión se adquiere de igual modo que en la VO, con la ayuda de los personajes secundarios y la música.

Situacionalidad

Coincide con la de la VO. El propósito fundamental sigue siendo el entretenimiento. La VT se ha realizado por un traductor altamente cualificado. En cambio, la VTS la ha realizado un traductor con menos experiencia. Guión cinematográfico traducido al español informal, en la variante diatópica de España.

Intertextualidad

Se han mantenido la mayoría de referentes culturales puesto que son la base del humor en muchas ocasiones. En el apartado 8 los veremos con más detenimiento.

3. Técnicas de traducción

Con la intención de tener una idea básica de las técnicas de traducción que a lo largo del trabajo iremos mencionando, hemos incluido a continuación una pequeña definición de cada una de ellas por Hurtado (2002).

Adaptación: se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.

Ampliación lingüística: se añaden elementos lingüísticos. Se opone a la técnica de compresión lingüística.

Amplificación: se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, etc. Incluye las notas del traductor. Se opone a la técnica de elisión.

Elisión: no se formulan elementos de información del texto original. Se opone a la técnica de amplificación.

Equivalente acuñado: se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua de llegada.

Calco: se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico o estructural.

Compensación: se introduce en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no ha podido reflejarse en el mismo sitio en que está situado en el texto original.

Compresión lingüística: se sintetizan elementos lingüísticos. Se opone a la técnica de ampliación lingüística.

Creación discursiva: se establece una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera de contexto.

Descripción: se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.

Modulación: se realiza un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural.

Particularización: se utilizan términos más precisos o concretos. Se opone a la técnica de generalización.

Préstamo: se integra una palabra o expresión de otra lengua sin modificarla. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera).

Sustitución (paralingüística, lingüística): se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa (sustitución lingüística, sustitución paralingüística).

Traducción literal: se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión.

Transposición: se cambia la categoría gramatical.

Variación: se cambian elementos lingüísticos (o paralingüísticos: entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios en el tono, el estilo, el dialecto social, el dialecto geográfico, etc.

4. La traducción audiovisual

Este tipo de traducción se lleva a cabo con productos audiovisuales cinematográficos, de vídeo o televisión. Se trata de productos de comunicación que transmiten un mensaje por medio de señales auditivas (diálogo, narración, música, efectos) y señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos). Existen diferentes modalidades de traducción audiovisual: doblaje, subtitulado, *voice-over*, narración, traducción simultánea y *half-dubbing*.

4.1. La traducción audiovisual y la lengua

El papel de la traducción audiovisual con respecto a la lengua es importantísimo. Los traductores son los responsables en el mayor número de casos de las variaciones de la lengua producidas por préstamos y calcos. Los primeros suelen enriquecer la lengua meta, mientras que los segundos la perjudican.

En la traducción audiovisual se recurre a menudo al *neutro*. Se trata de la tendencia de «...encontrar un lenguaje universal, de modo que el mismo producto llegue a la generalidad de los espectadores [de una misma lengua].» (Duro, 2001: 28). Es decir, que una película como *Intocable* la puedan ver sin problemas de comprensión hispanohablantes de Latinoamérica y de España. De todas formas, hay quien opta por dirigir las traducciones a grupos muy diferenciados de espectadores para ajustarse a sus peculiaridades, como pueden ser su dialecto o su cultura. Esta tendencia la encontramos en películas que cuentan con una versión en español latino y otra en español de España, o incluso con más versiones, incluyendo por ejemplo el español latino (que suele dominar la variante mejicana) y el argentino. Más adelante veremos hacia qué tendencia se han inclinado los traductores de las diferentes versiones.

4.2. El escopo

El escopo es la base de la teoría funcionalista y se centra en la importancia de la función del texto traducido en la cultura meta y determina prácticamente todas las técnicas de traducción empleadas. En este caso, la función o escopo de ambos guiones es el mismo, ya que el producto final no varía, sino que continúa siendo una película de comedia dramática. Actualmente hay una tendencia hacia la traducción funcional, y más aún si hablamos de comedias, porque se debe conseguir el mismo efecto en el espectador: la risa. Para ello a menudo hay que adaptar las referencias culturales de modo que el efecto humorístico llegue al receptor de la cultura meta. Sin embargo, una película está prácticamente compuesta en su totalidad por diálogos, los cuales se suelen traducir respetando al máximo el original, siempre y cuando el escopo no lleve a cambiar el producto final.

5. Doblaje

«El doblaje es una modalidad de traducción audiovisual en la que el texto visual permanece inalterado y se sustituye el texto oral original por otro texto oral en otra lengua. Su característica fundamental es la fase de ajuste.» (Agost, Chaume y Hurtado, 1999). El ajuste, también llamado sincronización, es el factor más restrictivo en el doblaje, y se lleva a cabo respetando la sincronía.

El doblaje es una modalidad no vulnerable, porque aparece en solitario y no es posible compararla con la VO en el momento que transcurre, por lo que no es criticada ni muy comparada. Además, aunque se caracterice por usar un lenguaje prefabricado, resulta más natural que el lenguaje tan estudiado de los subtítulos. Intenta ser muy oral pero tiene unas normas estereotipadas. Incluye muchos calcos como por ejemplo la expresión «¿bromeas?» del inglés «you're kidding?». Poca gente utilizaría esta expresión, ya que es más natural «¿estás de coña?», «¿qué me estás contando?» o incluso «no me digas!».

5.1. La sincronización

Existen tres tipos de sincronización, según Agost, Chaume y Hurtado (1999):

El primer tipo es la sincronía fonética. Consiste en la armonía entre la articulación visual, vocálica y consonántica, de los movimientos de la boca de los actores de la pantalla y los sonidos que en realidad se escuchan. Puede ser labial (congruencia entre la percepción acústica y el movimiento de los labios) y silábica (congruencia entre la percepción acústica y visual de la articulación de las sílabas). Si el personaje está de espaldas, o lejos, o tiene la boca tapada, no se tiene que tener en cuenta la sincronía fonética. En el caso de las series, se respeta menos este tipo de sincronía ya que se suele

trabajar a contrarreloj. En cambio, en las películas que van a proyectarse en las salas de cine como *Intocable*, se vigila más porque al ser tan grande la pantalla es más evidente. De todas formas, se suele sincronizar solo las sílabas y labiales finales en los primeros planos. Esta falta de sincronía se suple con la buena interpretación de los actores de doblaje. Y es que la fonética visual lo permite. Ésta se basa en el hecho de que en determinados momentos escuchamos sin darnos cuenta de que hay asincronía.

El segundo tipo de sincronía es la quinésica, que es la adecuación de la traducción al comportamiento quinésico de los actores de la pantalla (gestos, movimientos, etc.).

Por último, la isocronía es la adecuación de la traducción a la duración temporal de cada enunciado de los actores de la pantalla en el doblaje.

Agost (1999) incluye otro tipo de sincronía, en una fase posterior a la de las anteriores, que muchos traductólogos no han considerado: la sincronía de caracterización o acústica. Está a cargo del director de doblaje y se trata de que la voz del actor de doblaje encaje con la apariencia y la gesticulación del actor de la VO. Esta sincronía es muy importante para las películas de género cómico, ya que se buscarán dobladores capaces de cambiar de registro de voz.

5.2. El doblaje, un trabajo en equipo

Muchos traductólogos consideran que el trabajo del adaptador o también llamado ajustador («persona que ajusta o sincroniza el guión traducido de una película. En la mayoría de los casos suele ser el propio director de doblaje.» (Xosé Castro Roig, 2001: 288)), debería hacerlo el mismo traductor para tener un mayor control del producto traducido en todo momento. Esto es porque el adaptador, en muchas ocasiones no es un traductor, y se centra en modificar la traducción todo lo necesario para que se respete la sincronización. Haciendo esto, elimina muchos matices sin ni siquiera ser consciente y la calidad de la traducción se ve afectada. *Intocable* ha contado con el trabajo conjunto del traductor Gabriel Cereceda y el adaptador Gonzalo Abril desmintiendo la creencia de que el tandem traductor-adaptador no funciona, y consiguiendo en el 2012 el premio a la Mejor traducción para doblaje. Pero el trabajo del traductor no solo se

ve modificado por el adaptador, sino también por el director y los actores de doblaje, que hacen cambios de última hora para sentirse más cómodos interpretándolo o por no acabar de agradarle la traducción en el momento de la grabación al director.

5.3. Reglas normativas del doblaje

En el doblaje se permite el uso de la subtitulación para traducir carteles o informaciones escritas relevantes, pero no a la inversa. Esto sucede porque quien consume películas subtituladas, escucha la versión original al mismo tiempo que lee los subtítulos en su idioma, y no es posible incluir una voz superpuesta ya que es probable que los personajes estén hablando a la vez y se superpongan las voces, interrumpiendo la concentración para la lectura y las conexiones con la película. Por otro lado, en la versión doblada también se permite la voz en off en el caso de haber un narrador, ya que su voz ya aparece en la versión original y no pisa la de los personajes.

Otro elemento sonoro es el *ambiente*, formado por las «voces de personas que están de fondo en una escena: el murmullo de una cafetería, el vocerío de un estadio de fútbol, el grupo de personas que cuchichea ante un accidente en la calle, etc. Hay ambientes que son ininteligibles (murmullo) y otros en los que pueden entenderse algunas frases.» (Xosé Castro Roig, 2001: 288). No exige sincronía porque los personajes se observan como un grupo sin singularizarse, y las expresiones que pueden sobresalir un poco del barullo no tienen relevancia para el argumento de la película, de modo que se sustituyen por traducciones libres y de relleno que, a pesar de no ser importantes ni muy inteligibles, deben estar en la lengua meta por una cuestión de concordancia con el resto de la película.

Las películas en español para España se doblan en español peninsular. La velocidad de dicción de esta variante es alta, lo que es una ventaja para el doblaje hacia el español, ya que permite incluir mucha información en un periodo corto de tiempo.

Cuando en la VO los personajes mueven la boca pero no se oye lo que dicen, sino que los espectadores de la VO le pueden leer los labios, en la VT se debe añadir un susurro, y en la VTS el significado de ese elemento lingüístico. De otro modo, los hablantes de la lengua meta no podrían entenderlo.

6. Subtitulación

«La subtitulación es una modalidad de traducción en la que el texto audiovisual original permanece inalterado y se añade un texto escrito que se emite simultáneamente a los enunciados correspondientes en lengua original.» (Agost Canós, Chaume Varela y Hurtado Albir, 1999).

Se trata de una modalidad de traducción vulnerable, ya que aparece a la vez que la versión original y pueden compararse. Muchos espectadores que consumen películas en versión original con subtítulos lo hacen para aprender una lengua, y al reproducir las dos versiones a la vez, son muy evidentes los cambios y por eso esta modalidad de traducción es muy criticada por no ser fiel al original y ser un poco telegráfica (Díaz Cintas, 2003). Lo que aquéllos que critican los subtítulos no se plantean quizá, es que éstos son poco naturales por la necesidad de expresar los mismos contenidos en un periodo de tiempo muy reducido y siguiendo unas estrictas reglas.

6.1. Técnicas de traducción predominantes

Para expresar el mismo contenido en el mismo tiempo hay diferentes soluciones a las que se llega con varias técnicas de traducción. Las técnicas de traducción que predominan en esta modalidad son, pues, aquellas que ayudan a condensar el mensaje.

En primer lugar, está la compresión lingüística, que «...consiste en sintetizar elementos lingüísticos (...)» (Hurtado, 2002: 635), intentando mantener al máximo el sentido global del segmento. Es decir, se utiliza una expresión más sintética para expresar lo mismo. Esta reducción se consigue sustituyendo tiempos verbales compuestos por simples, nombres por pronombres, palabras que funcionan como sinónimos de sintagmas completos.

También es muy usual la técnica de la elisión, «...que consiste en no formular elementos de información del texto original» (Hurtado, 2002: 636). Con ella se omiten significados y desechan los secundarios o más redundantes, como la supresión de vocativos, el lenguaje fático o los apelativos. Xosé Castro Roig (2001) hace una enumeración exhaustiva de las partículas que aconseja elidir:

...Las coletillas a final y a comienzo de subtítulo, expresiones vacías, expresiones enfáticas innecesarias que queden claras en pantalla, signos de admiración que no haga falta reforzar, pronombres personales, artículos, preposiciones y conjunciones, cópulas iniciales, nombres de cosas o personas sobreentendidos o repetidos, referencias a elementos o personas mostrados en pantalla, nombres propios, apodos, ciertos marcadores de discurso, perífrasis verbales y ciertos tiempos compuestos.

6.2. Reglas espacio-temporales

Según Jorge Díaz Cintas (2003), la longitud mínima que debe contener un subtítulo adecuado es de cuatro caracteres (espacios incluidos) y un segundo de duración, para que el espectador medio sea capaz de leerlo y asimilarlo. Unos subtítulos completos, es decir, con la mayor cantidad de caracteres, deben durar como máximo seis segundos. La longitud máxima varía según el medio en el que se reproduce. Para el cine, se aceptan subtítulos de hasta 47 caracteres por línea, porque se considera que la gran pantalla del cine permite leer a mayor velocidad a la vez que caben más caracteres. El formato DVD consta de 32-37 por línea, aunque algunos llegan a incluir hasta 41 caracteres, un valor bastante alto, pero se justifica con que el espectador puede volver a ver la escena si se ha perdido algo. Como hemos mencionado ya, los DVD se utilizan mucho para aprender idiomas, de manera que cuanto más completos y literales sean los subtítulos, más satisfecho quedará ese grupo de consumidores. Por

último, en televisión se aceptan hasta 37 caracteres por subtítulo. De todas formas, cada vez se utilizan más los mismos subtítulos para todos los medios con el objetivo de ahorrar en costes. Para este análisis nos hemos centrado en los subtítulos para DVD.

6.3. Reglas tipográficas

Varias reglas normativas regularizan la subtitulación. En primer lugar, un subtítulo no debe ser mayor de dos líneas, con la línea de arriba preferiblemente más corta, ya que se sabe que facilita la lectura. En el caso de ser monolineal, debe aparecer abajo. No es aconsejable abusar de este estilo porque puede resultar telegráfico.

Otra regla importante es que los subtítulos deben cambiar de posición si en el caso de no hacerlo tapan la imagen o un texto importante, convirtiéndose momentáneamente en sobretítulos (aparecen en la parte superior de la pantalla) o intertítulos (en la parte central de la pantalla).

Los colores blanco y amarillo contrastan bien con la imagen, de modo que son los más utilizados, siendo el blanco el preferido por ser más discreto a la vez que visible. En lo que concierne a la posición, tanto en España como en Francia están centrados.

Los subtítulos, como ya sabemos, se rigen por una gran restricción espacio-temporal. Por eso muchas de sus reglas tipográficas se centran en ahorrar espacio omitiendo caracteres. Son las siguientes (Díaz Cintas, 2003):

La primera de estas normas consiste en que cuando los parlamentos de dos personajes aparecen en un mismo subtítulo en forma de diálogo, en el primer segmento se suele elidir el guión (aunque en ocasiones no es así), pero el segundo debe llevar un guión corto obligatoriamente, y debe haber un emisor por línea. Se utiliza un guión corto, en lugar del guión largo propio de los diálogos en las novelas ya que ocupa menos espacio.

Otro modo de reducir segmentos es escribir las cifras siempre con valores numéricos. De igual modo, es conveniente utilizar abreviaturas siempre y cuando no lleven a confusión.

En lo referente a la segmentación, debe evitarse la separación de locuciones o por ejemplo el artículo del nombre al que acompaña dejándolos en líneas distintas, porque eso impediría la lectura fluida que se busca.

Para ahorrar espacio también, no se duplican los signos de exclamación ni de interrogación, por más exasperado o curioso que se muestre el personaje. Su lectura además puede confundir al espectador.

Algunos laboratorios de subtitulación también evitan los puntos suspensivos, que sustituyen por puntos o comas, a no ser que sirvan para dejar una frase entrecortada o reflejar el estado dubitativo del hablante. Otros, en cambio, los suelen utilizar para indicar que la frase continuará en el siguiente subtítulo, excepto si la frase termina en coma, punto y coma o dos puntos.

En muchas ocasiones tampoco se usan comillas porque ocupan caracteres que no aportan demasiado significado. En el caso de emplearse, deben ser comillas altas o inglesas.

Otra regla tipográfica consiste en poner en cursiva las expresiones foráneas, la letra de las canciones siempre que tenga un papel importante en la escena; las voces en off dentro de la secuencia, como cuando un personaje que no aparece pero dice algo desde otra habitación; los segmentos de las voces que provengan de dispositivos electrónicos, como un teléfono o un interfono.

Cuando un personaje «pisa» el parlamento de otro personaje, es decir que le interrumpe o habla a la vez, se subtitulan los dos sólo si el tiempo lo permite. Sino, se subtitulará sólo el más relevante para el desarrollo de la escena.

En las escenas en las que hay ambiente, éste no se subtitula en los subtítulos intralingüísticos (subtítulos que transfieren el mensaje oral de una lengua a uno escrito en otra lengua), como los que vamos a ver en este trabajo.

Cada vez que hay un cambio de plano, debe desaparecer un subtítulo y aparecer el siguiente, en caso de continuar hablando; de lo contrario, el espectador tendría el reflejo de volver a leerlo incluso si ya había leído la mitad.

7. Cultura y humor en la traducción

7.1. Referencias culturales

La definición y denominación de las referencias culturales ha sido siempre una fuente de debate entre los traductólogos. Aquí tomaremos la definición de Tanqueiro (2001), que en lugar de llamarlas «referencias culturales», las denomina «marcas culturales»:

Bajo el concepto de «marca cultural» entendemos todas las denominaciones o expresiones o referencias presentes en un texto (...) cuyo valor connotativo y/o carga afectiva son entendidas y compartidas, de forma implícita, por el autor sólo con los integrantes del área cultural a la que se dirige la obra y que están vetadas o provocan asociaciones falsas

a los integrantes del área cultural a la que va dirigida la traducción.

Según la clasificación de Molina (2002), los ámbitos culturales pueden ser: los topónimos y el medio natural (climas, vientos, flora, fauna, fenómenos atmosféricos), el patrimonio cultural (personajes, conocimiento religioso, objetos, medios de transporte), la cultura social (hábitos sociales, saludos, gestos, vestimenta) y la cultura lingüística (refranes, insultos, metáforas). En este trabajo incluiremos también dentro del ámbito del patrimonio cultural los alimentos, ya que forman una parte importante de la cultura.

El traductor tiene el papel de mediador y experto intercultural (Santamaría, *apud*. Martínez Sierra, 2008). En otras palabras, tiene que conocer la cultura de origen y la meta a la perfección, y estar familiarizado con el conocimiento previo que los espectadores de la cultura meta en cuestión poseen con respecto a la otra, para así saber qué técnicas utilizar frente a diferentes tipos de referentes.

Es evidente que el contexto ayuda a la hora de comprender algunas referencias. Además, el dominio cultural que ciertos países ejercen sobre otros (como los Estados Unidos), propicia que numerosos aspectos de su cultura sean conocidos fuera de sus fronteras (Agost, 1999: 100) y por lo tanto que no necesiten una adaptación con elementos de otras culturas.

En los productos audiovisuales, los elementos sonoros o visuales pueden transmitir de igual modo que los verbales, referentes culturales o intertextuales (Martínez Sierra, 2008).

Para traducir los elementos con carga cultural, Venuti (*apud*. Martínez Sierra, 2008) distingue dos procedimientos generales de traducción: la extranjerización (*foreignization*) y la domesticación (*domestication*). La primera se basa en utilizar técnicas de traducción que reproduzcan la cultura de origen del texto, como la traducción literal o la amplificación. Por el contrario, la domesticación se centra en adaptar el texto a la cultura meta, sustituyendo los elementos exóticos por otros propios o conocidos por los receptores finales, haciendo un mayor uso de técnicas como la adaptación.

En el caso de tratarse de lo que Hermans (1988) llama *conventional names*, o nombres propios que carecen de carga semántica, los traductores no los han traducido porque no aportan significados relevantes para el desarrollo de la película. En cambio, en los

segmentos con *loaded names*, con carga semántica que aluden a asociaciones culturales o históricas, se han seguido estrategias de traducción distintas para que en la cultura meta se mantengan las referencias a la cultura. Este tipo de referente puede ser implícito o explícito.

En *Intouchables* hay un gran número de referentes de la cultura francesa que veremos a continuación. Gran parte de estos referentes se han utilizado para hacer comparaciones que resulten humorísticas.

7.2. La traducción del humor

La traducción del humor está directamente relacionada con la cultura. Cada cultura tiene un sentido o concepción diferente del humor, por lo que en muchas ocasiones, resulta una dificultad para la traducción audiovisual ya que está subordinada a las imágenes. En el caso que nos concierne, la cultura española y la francesa no son muy distintas, dado que ambos países tienen una cultura occidental, por lo que coinciden en muchas concepciones y referentes culturales. Sin embargo, cada uno tiene un sentido del humor diferente, siendo el francés más irónico y el español más explícito.

En los productos audiovisuales, no solo la dimensión verbal tiene el poder de comunicar, sino que todos los elementos no verbales que se interpretan como portadores de significado o con valor expresivo pueden ser manipulados para conseguir humor, como puede ser un gesto de asco. Además «el humor no siempre se consigue por lo que se dice, sino por la manera en que se dice.» (Zabalbeascoa, 2001: 253). Por eso, al igual que para disimular la falta de sincronía, en el humor a veces es más importante la buena interpretación de los actores de doblaje que las palabras en sí. Ese es el motivo por el que en el doblaje de películas de comedia se suele recurrir a tipos especiales de voz o maneras poco usuales de hablar, aunque el español no es una de las lenguas que más los utiliza, como sería el inglés. Para conseguir que los actores hagan una gran interpretación, el guión traducido llega a manos del director de doblaje con anotaciones del ajustador que indican de qué manera los actores deben articular determinadas palabras (Zabalbeascoa, 2001), como por ejemplo «(con voz de mujer)». Estas anotaciones son muy utilizadas en comedias, ya que proporcionan los efectos humorísticos que se buscan.

Es importante distinguir los tipos de humor para que el traductor reconozca los recursos o mecanismos que debe emplear para producirlos: juegos de lengua o de estilo, conceptos o situaciones, o una combinación de ambos. Según el tema, puede ser: político, verde, negro, escatológico, etc. También puede delatar un estado de ánimo o ideología: humor racista, machista, sarcástico, cínico, pesimista, morboso. En la película, por ejemplo, encontramos varios juegos de palabras con la finalidad de producir humor. El juego de palabras es una figura literaria basada «...en la singularidad semiótica que ciertos componentes léxicos adquieren en un texto determinado, en función de sus características fonéticas y gráficas, así como de sus significados.» (Rodríguez Espinosa, 2001: 111). El traductor tiene que reproducir los distintos significados de las palabras, la disposición de los significantes y la relevancia ideológica y cultural que tiene el término en la VO.

En el humor audiovisual, el tiempo es un factor decisivo. Si el ritmo es muy rápido, hay que «buscar el ritmo adecuado para conseguir el efecto cómico con la máxima efectividad o dejar el margen para que la audiencia “caiga” o simplemente pueda reírse un rato sin perder el hilo del diálogo o el siguiente chiste.» (Zabalbeascoa, 2001: 255). Por lo tanto, para transmitirlo hay que jugar con el ritmo, la sincronía y la velocidad de dicción de los personajes.

Es imprescindible decidir la importancia que tienen los elementos humorísticos y la función que cumplen para decidir cómo tratarlos según las características y función que se hayan determinado en la VT. La importancia del humor en esta película es alta, según la clasificación de Zabalbeascoa (2001). Por eso es fundamental la transmisión de todos los elementos humorísticos.

Según Gilles (*apud* Martínez Sierra, 2008), el humor es lento, a diferencia del chiste que nos hace reír al momento. El humor puede ser toda una escena, o incluso varias y no despertarnos una risa nerviosa sino sonrisas y divertimento.

Así pues, consideraremos como chiste cada elemento humorístico con la chispa que nos provoque la risa. Por eso, para la traducción de un chiste se debe acertar a la primera, mientras que la traducción del humor dependerá más de la acumulación progresiva de más aciertos (Gilles *apud* Martínez Sierra, 2008).

Algunos chistes son una combinación de elementos lingüísticos y paralingüísticos, estando la traducción de los primeros subordinada a

los segundos (Chiaro, 1992). Es decir, no se podrá hacer una traducción libre que no corresponda con el gesto del personaje.

Para transferir el humor, la técnica de la compensación es muy útil, ya que se trata de «...introducir en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no ha podido reflejarse en el mismo sitio en que está situado en el texto original.» (Hurtado, 2002: 635). Es decir, que si el traductor no ha podido trasponer el chiste en el mismo lugar en el que se da en la VO, puede introducir otro en la misma escena un poco antes o después para que de este modo siga habiendo un efecto humorístico en la secuencia.

Pero primero «el traductor debe evaluar el conocimiento de la audiencia meta y la relevancia comunicativa global de los elementos textuales» (Viaggio, 1996: 195), porque tal y como afirma Chiaro (1992), el conocimiento lingüístico no es suficiente para entender un chiste, sino que se necesita un conocimiento compartido entre el emisor (o traductor), y el receptor para que el chiste tenga éxito.

Tipos de chistes

Según la clasificación de Zabalbeascoa (2001), existen los siguientes tipos de chistes:

El chiste internacional, que no depende de ningún juego de palabras ni familiaridad con un contexto cultural específico, es decir, que es válido tanto en la VO como en la VT.

El siguiente es el chiste cultural-institucional, que exige cambiar las referencias a instituciones o elementos culturales nacionales para conseguir el mismo efecto humorístico en la audiencia que no conoce dichos elementos de la cultura de origen. En el caso de no adaptar estas referencias a la cultura meta, significará que la audiencia a la que va destinada la traducción sí que está familiarizada con esos elementos de la cultura de origen. Se suelen cambiar los nombres de marcas comerciales y de personas famosas para que sean reconocibles también en la cultura meta. Cuando se cambian los referentes, es mejor cuando se consigue que también pertenezcan a la cultura de origen pero se conozcan en la cultura meta. Si no se encuentra ningún referente con esa característica, se opta por uno internacional, conocido por ambas culturas. Cuando ninguno de estos es posible, se debe encontrar el mecanismo de funcionamiento del chiste, qué es lo que produce el humor e intentar cambiar el chiste para que siga teniendo el mismo trasfondo que produce el humor.

También encontramos el chiste nacional. Se trata de los estereotipos, temas y géneros cómicos propios de una comunidad. Aquí se debe tener en cuenta que cada comunidad, además, tiene un sentido del humor nacional, distinto al de otros países.

Chiste lingüístico-formal depende de elementos como la rima, polisemia, homonimia. Siempre que el traductor pueda transmitir el mismo juego de palabras, suele funcionar, ya que es bastante internacional.

El chiste no verbal está compuesto por elementos visuales, sonoros o una combinación de ambos.

El chiste paralingüístico está compuesto por elementos verbales y no verbales combinados. Su traducción es complicada porque los elementos verbales que deben traducirse están subordinados a las imágenes.

Para finalizar, el chiste complejo es una combinación de varios de los chistes ya mencionados.

8. Análisis contrastivo de las referencias culturales

A continuación, analizaremos el tratamiento de algunas de las referencias culturales aparecidas en *Intouchables*, según los ámbitos culturales propuestos por Molina, centrándonos en aquellos referentes que se han utilizado como parte de elementos humorísticos.

8.1. Topónimos y medio natural

En *Intouchables* no aparecen elementos propios del medio natural francés que merezcan atención. En cambio, en repetidas ocasiones aparece «Dunkerque». Este topónimo refleja un estereotipo que se tiene del norte de Francia. Allí supuestamente los hombres son machistas, las mujeres feas, y en general todos son paletos y sin estudios. Francia no es el único país en el que se tiene una mala consideración hacia la gente de las regiones norteñas. Cada vez que se menciona Dunkerque o el norte es porque Driss hace un chiste con ese estereotipo. Se trata pues, de un chiste nacional por aludir a una ciudad francesa pero también es internacional, porque esa concepción es más o menos compartida con otros países, entre los cuales se encuentra nuestro país. Es por eso que en las traducciones se ha tratado como chiste internacional, manteniendo el nombre de la población, o directamente refiriéndose al norte. Al espectador español no le hace falta conocer previamente la ciudad ni saber dónde está para recibir el efecto humorístico, ya que en nuestra cultura, como en muchas otras, también hay un pueblo (que aunque la gente no sepa es ficticio) del que se tiene el estereotipo de que la gente es paleta y con falta de inteligencia: Lepe. Pero una adaptación con Lepe no tendría ningún sentido, sería domesticar demasiado la traducción, y es evidente que la película se desarrolla en Francia, por lo que sería un error. He aquí algunos ejemplos:

VO : *Oh putain, ça doit être la seule à Dunkerque à avoir toutes ses dents !*

VOS : *Oh putain, elle a toutes ses dents ! VOS*

VT: *iLa leche! iUna de Dunkerque con toda la dentadura!*

VTS: *ijoder! Será la única de Dunkerque con todos sus dientes.*

VO : *Et puis là-bas dans le nord, les mecs ils cognent à force de boire.*

VOS: *Dans le Nord, les mecs cognent.*

VT: Y en Dunkerque los tíos las zurran cuando beben.
VTS: Además, en el norte los tíos reparten con tanto alcohol.

8.2. Patrimonio cultural

En este ámbito tienen cabida referentes de diferente índole. Además, encontramos elementos tanto propios de la cultura francesa como de la estadounidense, conocidos más internacionalmente.

Gastronomía

En primer lugar, observando el tratamiento de la gastronomía, constatamos que varios términos se han tomado como préstamos, ya naturalizados, como «cruasán» (Anexo 1) o «tarta Tatín» (Anexo 2), adaptados a la ortografía de la lengua meta.

También aparecen préstamos puros como «*coulant*» (Anexo 3), que refleja un alimento hasta hace poco desconocido por la mayoría de españoles, por lo que aún no se ha naturalizado. La VTS lo ha utilizado con una ampliación, «*coulant de chocolate*», no necesaria pero válida porque es otra forma común de llamar al *coulant*. Curiosamente, en las versiones en francés encontramos «*mi-cuit*», que de hecho es otro pastel parecido al *coulant*, pero que en España no es muy conocido. «*Coulant*» es por lo tanto una adaptación.

Por otro lado, los alimentos no conocidos en España como las «*chouquettes*» (Anexo 4) o la «*galette*», se han traducido con técnicas propias de la domesticación para que el receptor sepa de qué se está hablando. Además, esta no es una película centrada en la gastronomía francesa, por lo que no es relevante mantener los alimentos desconocidos porque no aportan información importante. El primer término, lo encontramos transferido en la VT como «*petisús*» y en la VTS como «*bollitos*». En el primer caso, se ha buscado un dulce español parecido al francés para hacer una adaptación, mientras que en el segundo caso se ha utilizado la técnica de la generalización, con la que seguro que ningún espectador se queda sin saber de qué habla. En el caso de la «*galette*» típica de Normandía, se han hecho traducciones libres:

VO/VOS : ...y a eu des bons moments, comme la galette...
VT: Celebrábamos Halloween...

VTS: Hicimos una tarta para Reyes...

Un equivalente acuñado es «kebab» (Anexo 5) en la VT y «shawarma» en la VTS, dos maneras en las que nos referimos a esa comida turca. En la VO y VOS el equivalente es «grec».

«Whisky» (Anexo 6) está presente en las cuatro versiones como un extranjerismo no adaptado.

Personajes

Dentro del ámbito del patrimonio cultural también tienen lugar las referencias a personajes de todo tipo. En todos los casos se trata de *loaded names*. A diferencia de los nombres de los personajes de la película, que son *conventional names*, y que se mantienen intactos para mantener el matiz extranjero (no sería natural llamar a Philippe Felipe), los *loaded names* se suelen adaptar con otros antropónimos con los que el espectador de la cultura meta esté familiarizado.

Intouchables consta de referencias a personajes propios de la cultura francesa, la estadounidense y la occidental.

Personajes de la cultura francesa

Aquellos propios de Francia, forman chistes culturales-institucionales con elementos paralingüísticos, de modo que son chistes complejos.

En primer lugar, observamos aquellos que forman parte de un chiste cuyo elemento de funcionamiento es la semejanza entre el personaje al que va dirigido y alguna personalidad célebre. Estamos hablando pues, de comparaciones. Estos chistes contienen elementos paralingüísticos (chiste paralingüístico), ya que para que tengan un efecto humorístico debemos ver la imagen que lo acompaña. Este tipo de chiste es muy usado en *Intocable*.

Un ejemplo de este tipo lo observamos cuando Driss llama a un vecino «Patrick Juvet» (Anexo 7) por su aspecto de acaudalado y su cabello, parecido al del cantante suizo muy conocido en Francia. Si no viéramos el aspecto físico del personaje, la parte verbal del chiste no sería suficiente para hacer reír. Se trata por lo tanto de un *loaded name*, un nombre con una carga semántica que hace que el chiste funcione aludiendo a un rasgo característico de un famoso. Esta referencia a un personaje famoso de la cultura de origen no funciona en la meta, ya que el cantante no es conocido en España. Estamos hablando, por lo tanto, de un chiste cultural-institucional.

Dado que el referente no es conocido en España, y hay que intentar que sea conocido en ambas culturas, el traductor de la VT ha optado por recurrir al sector cinematográfico estadounidense, que tan bien se conoce en todo el mundo, y hacer una adaptación con Robert Redfort, ya comparte los mismos rasgos físicos que Patrick Juvet con el vecino.

La VOS ha elidido el chiste, y en menor medida se sigue manteniendo el tono humorístico con «*tu veux un café ?*». En cambio la VTS sí que hace referencia a su aspecto cuidado y de acaudalado con el epónimo «sonrisa Profidén», que proviene de un anuncio de la pasta dentífrica de la misma marca. Se trata de un caso de compensación, ya que cuando en la VO aparece el chiste, en la VTS se elide, perdiendo un elemento semántico y estilístico, para más tarde aparecer con este otro elemento que mantiene el efecto humorístico.

Otros *loaded names* han tenido que ser vertidos al español con la técnica de adaptación para que los chistes complejos formados por elementos propios de los chistes paralingüísticos y los culturales-institucionales funcionaran. Algunos son los referentes de la política francesa «Raffarin» y «Georges Marchais» (Anexo 8), adaptados en la VT por el también político «Dominique Strauss-Khan», conocido a mayor escala por haber sido el director del Fondo Monetario Internacional, así como por los escándalos que han caracterizado su vida. Esta referencia se convierte en chiste al venir acompañada de un gesto de sorpresa y desaprobación por parte del hombre que se ve comparado con estos personajes públicos de «poco carisma». Por otra parte, la VTS es más extranjerizante, y se han mantenido los referentes políticos franceses desconocidos para el espectador español, de manera que el chiste no funciona y se escapa el humor de la escena.

Otro caso de chiste complejo es el de «Dave» (Anexo 9), utilizado del mismo modo que «Patrick Juvet», esta vez adaptándolo con «Justin Bieber». En cambio, el traductor de la VTS no ha debido encontrar un referente común en las dos culturas, y ha buscado el mecanismo de funcionamiento del chiste: la relación entre dos personas con parecido físico. Por ello, ha optado por adaptarlo con un chiste nacional español como es «El Flequis», un apodo común en España para muchos niños y adolescentes con flequillo. A pesar de no haber elegido una opción conocida por ambas culturas, que es lo aconsejable, es un acierto porque es un apodo en lugar de ser un personaje de España, que haría de la traducción una domesticación excesiva que no iría acorde con el resto de la película.

Otros ejemplos de estos tipos de chistes adaptados son «José Bové» (Anexo 10) adaptado con «Freddy Mercury».

Los nombres de personajes pueden formar otro tipo de chiste, como el siguiente lingüístico-formal, que se basa en un juego de palabras con Goya (01:34:48):

-J'aime bien Goya.

- C'est pas mal, mais depuis "Pandi panda" elle n'a pas fait grande chose, quand même.

Se trata de un *loaded name* que funciona como un sustantivo polisémico en el juego de palabras. De esta manera, se hace una alusión tanto al pintor Goya como a Chantal Goya, una cantante y actriz francesa que se hizo famosa por sus canciones infantiles. Hizo una canción titulada *Pandi panda* hace años que mucha gente reconoce. Se trata de una referencia a la cultura francesa, lo que convierte al chiste en cultural-institucional. Para traducir el juego de palabras, el traductor de la VT ha reproducido la relevancia ideológica y cultural del nombre adaptándolo con «Rafael»:

-Me encanta Rafael.

-No está mal. Y además como tortuga ninja era un fenómeno.

De esta manera, a pesar de hacer una traducción libre, mantiene en gran medida la disposición de los significantes y el objetivo del juego de palabras: buscar una relación basada en la homonimia entre artistas célebres y personajes menos relevantes en la historia. Esta adaptación es innecesaria, pero probablemente al traductor se le ocurrió el juego de palabras con Rafael de las Tortugas Ninja, y no tiene importancia que haya cambiado el significante, porque la idea del referente cultural es la misma, por lo que el efecto humorístico se mantiene.

El traductor de la VTS ha preferido, como hemos visto en otras ocasiones, mantener el referente. Esta vez de manera muy acertada, haciendo una alusión a la gala de los Premios Goya:

Me gusta Goya

No está mal. Pero aparte de una gala al año ya no hace gran cosa.

En esta ocasión se ha trasferido el juego de palabras a la perfección, manteniendo prácticamente toda la disposición de las palabras, así como la relevancia ideológica y cultural con la creación discursiva de los Premios Goya.

Personajes de la cultura estadounidense

En lo que respecta a los nombres de personajes estadounidenses, se han mantenido ya que son conocidos en la cultura occidental y tanto los franceses como los españoles están familiarizados con ellos por la gran cantidad de productos audiovisuales que consumen procedentes de Estados Unidos. Entre los referentes americanos, encontramos políticos, personajes de ficción, cantantes y actores de Hollywood.

Estos referentes también son utilizados en chistes culturales-institucionales, ya que son propios de un contexto cultural específico, el americano. Un ejemplo es «Es como viajar con los Kennedy» (Anexo 11). Lo menciona Driss, confesando que está asustado por viajar en avión con Philippe, al que considera gafe, por haberse quedado tetrapléjico mientras practicaba parapente y haber perdido a su mujer por una enfermedad. Se trata de una referencia a personajes célebres de la historia, desafortunadamente más conocidos internacionalmente por su asesinato en un coche que por su vida. Es un *loaded name*, ya que contiene carga semántica y al ser reconocido en ambas culturas, no es necesaria su adaptación a la cultura meta.

Los personajes estadounidenses también forman chistes con elementos paralingüísticos, como los personajes de dibujos animados «Marge Simpson» (Anexo 12), que alude al peinado con volumen de una mujer, y «Tom y Jerry» (Anexo 13), cuyo elemento paralingüístico es la música y no la imagen.

Encontramos otros casos como el de «Barry White» (Anexo 14), que Driss compara con Bach, aludiendo a que en la canción que suena suya, el tipo de música es sensual y propicio para ligar como lo es el de Barry White.

Personajes de la cultura occidental

La mayoría de estos personajes son grandes personalidades francesas conocidas internacionalmente por su aportación al arte o la política. Hablamos de grandes compositores: Berlioz, Chopin, Schubert (Anexo 15); escritores: Apollinaire (Anexo 16) y Victor Hugo; y políticos: Jean Jaurès (Anexo 17).

Puesto que son reconocidos en la cultura occidental, ambas culturas los conocen y por lo tanto se han mantenido en las versiones traducidas.

Objetos y marcas comerciales

Dentro de este ámbito, encontramos marcas presentes en ambas culturas, como «Kinder» (Anexo 18), que se han mantenido puesto que no suponen ningún problema de entendimiento; así como otras propias del país galo como «Casto» (Castorama) (Anexo 19), utilizado como parte de un chiste cultural-institucional.

Otro chiste aparece con una referencia a Solex, una marca de bicicletas eléctricas, cuando Driss se queja porque la silla de ruedas de Philippe va muy lenta.

*VO / VOS : On dirait un Solex !
VT: ¡Vale....! ¡Si nos adelantan los caracoles!
VTS: Vale, pero su Solex va muy lento.*

Solex está en el imaginario francés como unas antiguas motocicletas que no brillaban por su velocidad. Las actuales son bicicletas eléctricas que sólo alcanzan los 35 km/h, así que no son muy rápidas tampoco. Se trata, pues, de un chiste nacional formado por una metonimia además de un chiste cultural-institucional puesto que alude a una marca comercial. Así pues, Solex es una referencia cultural que implica lentitud, por lo que en la VT se ha hecho una creación discursiva con el referente de la lentitud por excelencia: el caracol. Se ha cambiado porque esta marca no es conocida en España y no hay otra conocida por ambas culturas que tenga esta connotación. Por su parte, el traductor de la VTS ha mantenido la referencia intacta, pero por medio de la técnica de amplificación, ha añadido «va muy lento», porque no es nada evidente a qué se refiere y de este modo se intuye que es algo lento, aunque parece que se refiera a la propia marca de silla eléctrica que conduce. Esta traducción provoca que el espectador de la cultura meta no perciba el chiste como tal, ya que queda ambiguo al no poseer el conocimiento previo de que es una marca de motocicletas.

Algunas marcas de medicamentos como Doliprane (Anexo 20) aparecen adaptadas en la VT por medicamentos conocidos en España, mientras que la VTS los mantiene intactos, porque lo importante no son los medicamentos en sí, sino con qué finalidad se los toma la hija de Philippe y qué le van a provocar.

Instituciones

En este ámbito, encontramos «Ministerio de Justicia» como adaptación de «chancellerie» (Anexo 21) y Cancillería como calco. La otra institución que aparece es Assedic, traducida con diferentes nombres a lo largo de la película: paro, INEM (Anexo 22) e Instituto Nacional de Empleo.

En una escena, esta institución forma parte de un chiste lingüístico-formal, ya que Driss recrea la frase de bienvenida de sus líneas telefónicas que todo el mundo conoce, pero variándola para crear el chiste. Al ser un chiste cultural también, para que se mantenga el humor, se tiene que adaptar el referente por su homónimo en la cultura meta: el Instituto Nacional de Empleo.

VO/VOS : "Bonjour. Vous êtes aux Assedic. Toutes nos lignes sont occupées.
Le temps d'attente est d'environ 2 ans."

VT/VTS: "Buenos días. Ha llamado al Instituto Nacional de Empleo. Todas nuestras líneas están ocupadas. El tiempo de espera es de dos años."
(1:07:49)

El chiste se culmina con un elemento paralingüístico: la voz de mujer que pone Driss, por lo que también entra dentro de la categoría de chiste paralingüístico. Este caso es un claro ejemplo de chiste complejo, ya que a su vez, podríamos decir que es un chiste internacional, porque el hecho de llamar a una compañía o institución y escuchar un mensaje de espera durante largo rato ocurre en todas las culturas.

Otro referente de esta categoría es Téléthon (00:54:04):

VO: *Vous êtes pas obligé de lui envoyer une photo genre Téléthon avec le filet de bave, avec une sale tête...*

VOS: *Pas une photo genre Téléthon avec la bave et une sale tête.*

VT: *No tiene por qué ser una foto dando pena, babeando y con cara de asco*

VTS: *No tiene por qué enviarle una foto tipo Telemaratón... babeando y con cara de asco...*

Driss acompaña su comentario con un elemento no verbal que refleja lo que él describe con palabras: un gesto como si estuviera en una silla de ruedas con un trastorno mental y con la baba cayéndosele. Con este chiste hace referencia al programa de televisión emitido en Francia para recaudar fondos y ayudar a personas con discapacidades. En España hace años también se emitía una Telemaratón, pero desde hace algún tiempo el formato ha cambiado, y lo más común son galas con famosos como las de «Inocente,

inocente», que la gente apenas relaciona con ayudar a personas discapacitadas, sino con un programa de entretenimiento. Es por eso que en la VT se ha elidido el referente y con él, el chiste cultural-institucional, pero se ha añadido una creación discursiva y sigue funcionando aun como chiste paralingüístico, de modo que la escena continúa conteniendo humor.

8.3. Cultura social

Dentro de este ámbito observamos los diferentes saludos. En Francia, si dos personas que se saludan no se conocen o son sólo conocidos, se saludarán diciendo «*bonjour*». En España en cambio, el trato suele ser más informal entre desconocidos, y en muchas ocasiones un «*hola*» es más común. Este aspecto cultural se ve reflejado en la película y los traductores cambian los «*buenos días*» por «*hola*» (Anexo 23), si bien la VTS mantiene más la formalidad.

Algunas referencias a este ámbito de la cultura también se han usado con fines humorísticos. Es el caso del gesto que hace Driss con las manos, haciendo una alusión al sexo, y la mujer a la que se lo hace pone cara de ofensa. A la par del gesto, dice «*Bientôt*» (Anexo 26), siendo las versiones en español más explícitas aun con la creación discursiva «*Ya caerá*». Este gesto es compartido con la cultura española, por lo que estamos hablando de un chiste internacional y paralingüístico, basado en un tipo de humor verde.

Una alusión al uniforme de los antiguos ferroviarios (Anexo 24) también forma un chiste paralingüístico a la vez que internacional, ya que dicha vestimenta (camisa, jersey de pico y boina) es común en muchos países para los revisores de tren.

8.4. Cultura lingüística

Un elemento de la cultura lingüística francesa que aquí aparece es «*Pas de bras pas de chocolat*» (Anexo 25). Tal y como dice Driss, es una broma conocida. Proviene del eslogan de la marca de chocolate Brah: *Pas d'Brah, pas d'chocolat*, aunque muchos franceses no conocen su origen, sino que está en el imaginario francés como una frase hecha que a menudo aparece en chistes. Se trata de un chiste

lingüístico-formal, por ser un juego de palabras, a la vez que nacional, puesto que es una frase que se repite en diferentes chistes. Esta referencia es desconocida en la cultura meta, ya que ni la marca ni la frase son conocidas en España. Sin embargo, la traducción literal de las dos versiones «No hay brazos, no hay chocolate», funciona como chiste, porque se basa en la repetición homófona, aunque no rima como la versión francesa, y además el tono de voz de Driss en ese segmento es muy cómico, con la boca llena y muy serio.

Otro chiste lingüístico-formal es «*Bon, il l'a mis ou pas ? (...) Son petit concombre.*» (Anexo 26). Esta verdura se utiliza como metáfora sexual en ambas culturas. Sin embargo «pepinillo», recuerda a la conserva, más que a la metáfora, por lo que en la VT encontramos la adaptación «rabanillo» y en la VTS «pepino».

9. Análisis contrastivo de la subtitulación y el doblaje

A continuación, detallaremos los aspectos técnicos del doblaje y la subtitulación en *Intocable*. Nos centraremos más en los subtítulos, puesto que un análisis más extenso del doblaje podría ser el tema para otro estudio.

9.1. Doblaje

En lo referente a los aspectos técnicos del doblaje, observamos que en las escenas con *ambiente*, éste se ha traducido con creaciones discursivas o traducciones libres, dado que no son relevantes para el desarrollo de la secuencia. No ha sido necesario respetar la sincronía fonética, porque los interlocutores son vistos como un grupo, sin singularizarse, y por lo tanto, sin un primer plano de sus caras. Los segmentos en los que se aprecia la imagen el emisor se han traducido más literalmente. Una escena con un ambiente inteligible es la de Driss con sus amigos (Anexo 27).

9.2. Subtítulos

Los subtítulos, en esta ocasión son blancos y centrados, y los monolineales siguen la norma al aparecer en la línea inferior de un subtítulo doble.

Como ya hemos comentado, cada línea en formato DVD debe tener una longitud que puede oscilar entre los 32 y 37 caracteres, incluso a veces a los 41. El formato DVD de *Intocable* en sus versiones española y francesa consta de un máximo de 37 caracteres por línea y un tiempo en pantalla de 6 segundos.

Cada vez que hay un cambio de plano observamos que los subtítulos cambian, siempre y cuando no haya muchos sucesivos para mostrar las reacciones de ambos interlocutores. En tal caso, los subtítulos permanecen aunque el plano haya cambiado para que el espectador tenga el tiempo suficiente de leerlo en su totalidad.

Entorno a la segmentación de los subtítulos, ya hemos comentado que la línea de arriba debe ser, preferiblemente, más corta que la de abajo para facilitar una lectura fluida:

Para la inserción, en la vida
en general. No se valen por sí mismos.
(00:08:51)

Sin embargo, es más importante evitar separar en líneas distintas locuciones o artículos de los nombres a los que acompañan, por lo que encontramos muchos subtítulos con la línea superior más larga que la inferior.

Me gusta mucho la gente disminuida,
desde siempre.
(00:08:41)

En lo que respecta a la tipografía, se ha seguido la norma de no duplicar los signos de interrogación ni exclamación. Por otro lado, la regla de que las expresiones foráneas deben aparecer en cursiva, no se ha respetado, como con «ménage à trois» (01:27:10) o «brunch» (01:25:57), pero sí con los segmentos de personajes hablando a través de dispositivos electrónicos, como el *babyphone* o el interfono:

-Sí, le estaba esperando.
-Es para el...
(00:18:32)

Los parlamentos de personajes que no aparecen en la escena pero se les oye desde otra habitación, deberían ir en cursiva pero en la VTS no aparecen así:

No, ino está del todo listo!
(00:24:55)

En los casos en los que aparece un diálogo en un solo subtítulo, la VTS, al igual que la VOS, incluye un guión corto delante del parlamento de cada personaje, de modo que no sigue el consejo de Díaz Cintas de elidir el primer guión por cuestiones de espacio:

-Sí, está bien.
-Que les vaya bien.
(00:06:36)

Por otro lado y a diferencia de la VTS, los subtítulos en francés (VOS) utilizan puntos suspensivos cuando la frase continúa en el siguiente subtítulo. Aunque es posible y muchos laboratorios de subtitulación lo hacen, esto supone caracteres desaprovechados, y hemos podido comprobar que en muchas ocasiones, también ocasiona ambigüedad, ya que cuando un personaje está dubitativo, no hay otro recurso que los puntos suspensivos para mostrar su vacilación. En el siguiente ejemplo, formado por dos subtítulos sucesivos, solo la subordinada indica duda, pero queda ambiguo, porque podríamos pensar que el personaje también duda de si es inocuo:

- Vous ne connaissez pas la musique.
- Je ne suis pas...

...inculte,
même si je connais pas votre...
(00:10:15)

Cuando el ambiente es bastante ininteligible, no se ha subtulado. Un ejemplo de este tipo de ambiente es el formado por los niños a la salida del colegio (00:45:02). En cambio, cuando se oyen con claridad algunos fragmentos y aparece el emisor en la imagen, sí que se subtitulan (Anexo 27).

Con el propósito de respetar las reglas espacio-temporales, hay una gran cantidad de compresiones lingüísticas, escribiendo las cifras con valores numéricos: «70 años» (00:45:50), «a 8 o 9» (00:46:12), «Son 25» (00:46:34); utilizando tiempos verbales simples en lugar de complejos como encontramos en estos ejemplos de la VT y la VTS: «fuera a colgar» por «colgaría» (00:59:19), «voy a quedarme» por «me quedo» (01:41:41), «lo he encontrado» por «lo encontré» (01:42:05); nombres por pronombres o incluso palabras que funcionan como sinónimos de sintagmas completos, como por ejemplo: «que no le entre el pánico», en lugar de «tranquilo» (01:41:17) o «a lo mejor» en vez de «quizá» (00:30:39).

Hay que ser cauteloso, ya que acortar segmentos con la técnica de la compresión lingüística, en ocasiones puede dar lugar a una falta de naturalidad en el discurso subtulado. Un ejemplo de ello lo tenemos a continuación, en el que encontramos “tener un ataque”, nada natural, a diferencia de la versión doblada:

VT: Lo llevaba al hospital. ¡Trabajo para él, tío listo! ¡Le ha dado un ataque!
VTS: Lo llevo al hospital. Trabajo para él, tiene un ataque.
(00:03:28)

Como hemos comentado, en muchas películas no se utilizan las comillas para economizar en caracteres; sin embargo, en *Intocables* encontramos que sí se utilizan, tanto para referirse a algunas palabras desde un punto de vista lingüístico, como «Los médicos lo llaman “dolor fantasma”» (00:40:47), como para repetir lo que otro personaje dijo imitándolo, como en este segmento en el que Driss imita a un policía: «“Le pondremos escolta, por precaución”» (00:04:37); o para citar a un autor «Como decía Apollinaire: “Sin noticias de ti estoy desesperado”» (Anexo 16). Así se evita que el espectador se confunda y que de esta manera sepa que se trata de una imitación, por ejemplo.

9.3. Tratamiento de las referencias y el humor

En la versión traducida subtitulada (VTS) se han elidido muchos elementos verbales con el fin de acortar los segmentos, como los pronombres, adverbios, palabras repetidas o vocativos. Podríamos pensar que las referencias culturales han sufrido tal recorte. Sin embargo, dada su importancia para la transmisión del humor, éstas apenas se han elidido; y si se ha hecho, se ha utilizado la técnica de la compensación para subsanar la pérdida semántica del *loaded name*, como ya hemos visto en los apartados anteriores.

Por otro lado, hemos observado que la versión original subtitulada (VOS) contiene un número de elisiones muy superior al de la VTS, no solo de elementos vacíos de significado, sino también de referentes culturales, optando por unos subtítulos muy reducidos en la mayoría de segmentos. Algunas de estas elisiones son «Patrick Juvet», «Chez Casto» y «Marge Simpson». En todos los casos, el hecho de omitir estos referentes ha supuesto un descenso en el nivel de humor de la escena, ya que cada uno de ellos formaba un chiste cultural.

Sorprendentemente, la versión doblada (VT) también ha elidido más referentes que su versión traducida para subtítulos. Entre los elementos omitidos también encontramos «Chez Casto», además de «Téléthon», los cuales han sido adaptados en la VTS, el primero más acertadamente, con «Leroy», y el segundo con «Telemaratón». Aun habiéndolos elidido en la VT, los chistes que formaban se han mantenido gracias a creaciones discursivas.

10. Conclusiones

Analizando los tipos de chiste junto con las referencias, hemos constatado lo que muchos traductólogos siempre han criticado: la lengua es algo que no se puede catalogar en todos los casos, sino que siempre encontraremos excepciones. Es por eso que tanto la propuesta de tipos de chistes de Zabalbeascoa, como la de ámbitos culturales de Agost han resultado limitadas a la hora de analizar los referentes, ya que muchos chistes, por ejemplo, han resultado complejos, incluso más de lo que el autor describía. Por su parte, la lista de Agost no ha sido exhaustiva en el sentido que ni tan solo los alimentos o las marcas comerciales propios de una cultura aparecían en ella.

Los elementos paralingüísticos, como la entonación o voz de los actores y sus gestos, en las comedias juegan un papel primordial en el funcionamiento de los chistes, ya que la mayoría de ellos en *Intocable* son complejos, siendo una mezcla de chistes paralingüísticos con otros. Es por eso que es más fácil reír con la VT que con la VTS.

De las versiones traducidas, evidentemente la más natural es la VT, aunque la VTS ha conseguido unos subtítulos muy naturales también. Ambas versiones han conseguido esta naturalidad por haberse alejado del neutro, la tendencia de homogeneización de los dialectos de una misma lengua. Esta naturalidad da lugar a que el espectador de la lengua meta se sienta más familiarizado con el vocabulario y frases hechas españolas y por consiguiente, identificado con lo que dicen los personajes.

La VT ha adaptado todos los referentes desconocidos para la cultura meta. También se ha servido de la creación discursiva para traducirlos manteniendo los chistes. En un gran número de ocasiones ha mantenido los referentes, siempre que fueran conocidos en ambas culturas. Tan sólo ha utilizado la traducción literal para traducir algún chiste lingüístico-formal, puesto que a la hora de traducir juegos de palabras, es importante mantener al máximo el orden de los significantes.

En lo que concierne a la traducción de los referentes culturales, la VTS se ha servido de un surtido de técnicas más amplio que la VT. Además de la creación discursiva y la adaptación, también ha utilizado las técnicas de la generalización, ampliación lingüística, equivalente acuñado, elisión, compensación y amplificación.

Así pues, por regla general, los referentes desconocidos para la cultura meta, la mayoría de los cuales forman chistes cultural-institucionales, se han adaptado o traducido con creaciones discursivas. Los referentes de los chistes internacionales se han mantenido, al igual que los nacionales. Los lingüístico-formales se han traducido literalmente con alguna adaptación.

Las técnicas más utilizadas por los traductores para verter las referencias culturales han sido la adaptación y la creación discursiva. El motivo principal es, como ya hemos explicado, el escopo de la traducción, que en este caso es el mismo que la función de la versión original, ya que el producto final no varía, sino que continúa siendo una película de comedia dramática. Una traducción repleta de adaptaciones como esta, es una traducción basada en la estrategia de la domesticación. Dado que la importancia del humor en este género cinematográfico es alta, y siendo el escopo la transmisión de dicho humor, ha sido importante no elidir los referentes culturales y adaptarlos para que los espectadores de la cultura meta entiendan de qué se les habla y perciban los elementos humorísticos.

De todas formas, la VTS es más extranjerizante con respecto a las referencias culturales. Ha seguido la tendencia de mantenerlas en multitud de casos como con «José Bové», «Raffarin», «Georges Marchais» o «Solex»; en los que no se ha tenido en cuenta el conocimiento de los espectadores de la cultura meta con respecto a la de origen. Por ese motivo, el nivel de humor de los chistes que contienen estos referentes desconocidos por los españoles se ha visto afectado.

En un nivel más general, podemos afirmar que la subtitulación se ha servido en muchísimas ocasiones de las técnicas de la elisión y la compresión lingüística, a causa de las restricciones que determinan esta modalidad, dando lugar a un discurso más conciso y menos natural. La versión doblada, por su parte, ha utilizado todas las técnicas de traducción, sin grandes distinciones.

11. Anexos

1. Cruasanes (01:12:42)

VO	VOS	VT	VTS
Et puis tu vas lui apporter des croissants tous les matins aussi.	Tu lui apporteras des croissants chaque matin.	Y además todos los días le llevarás cruasanes.	Y le traerás cruasanes cada día.
Au beurre ? Ou ordinaire ?	Au beurre ?	- ¿De mantequilla o normales?	- ¿De mantequilla o normales?

2. Tarta Tatín (00:44:35)

VO	VOS	VT	VTS
Je vais prendre une tarte tatin, s'il vous plaît...	Je voudrais une tarte Tatín.	Ehh...yo tomaré una tarta Tatín, por favor.	Tomaré una tarta Tatín, por favor.
[...]			
Ah, mais je vais quand même prendre une tarte tatin.	Je prends une Tatín.	Bueno, pues tomaré una tarta Tatín.	Igualmente me apetece una Tatín.

3. Coulant (00:44:30)

VO	VOS	VT	VTS
Mais cuite. Parce que y'avait un problème avec le	Mais cuite, car il y avait un problème avec le	Pero bien hecha, porque el pastel de chocolate de	Pero cocida, porque ha habido un problema

gâteau au chocolat.	gâteau au chocolat.	antes estaba... crudo.	
Il était cru. Tout coulant là... Enfin, moelleux... Bizarre.	- Il était cru, coulant. Bizarre. - C'est le principe...	No sé...estaba como... blanducho, no sé, raro...	con el pastel de chocolate, estaba crudo, todo blando, no sé, algo raro...
'Vous savez que c'est un petit peu le principe du mi-cuit...'	...du mi-cuit.	Verá señor, es que es así como es el coulant.	Caballero, es la idea del coulant de chocolate.

4. Chouquettes (01:27:00)

VO	VOS	VT	VTS
T'as pas oublié mes chouquettes ?	Il y a mes chouquettes ?	¿Mis petisús están aquí?	¿No te habrás olvidado de mis bollitos?

5. Kebab (00:48:15)

VO	VOS	VT	VTS
Tu connais : garde-vue et bye bye.	- Tu connais : garde-vue et bye bye.	Me detienen y bye bye.	Custodia y hasta otra.
Viens, on va chercher un grec.	- Tu veux un grec ?	¿Tomamos un kebab?	Vamos a por un shawarma.

6. Whisky (01:13:30)

VO	VOS	VT	VTS
Je voudrais bien un whisky. Oui.	Je veux un whisky. Oui.	Me apetece un whisky. Sí.	Me apetece un whisky. Sí.

7. Patrick Juvet (00:30:37)

VO	VOS	VT	VTS

Bonjour, ça va ?	Bonjour.	Hola, ¿qué tal?	-Hola, ¿todo bien? -¿Qué?
Je vous dérange pas Patrick Juvet ? Tu veux un café ?	Je ne te dérange pas, tu veux un café ?	Perdona Robert Redfort, ¿quieres un café?	¿Molesto? ¿Te sirvo el café?
[...]			
Allez vas-y casses toi! Patrick Juvet là... Casses toi.	Casse-toi. Casse-toi.	iVamos, largo Robert Redfort! iEsfúmate!	iVenga, lárgate! Fuera de aquí, sonrisa Profidén.

8. Georges Marchais, Raffarin (01:03:03)

VO	VOS	VT	VTS
C'est comme si vous, on vous disiez par exemple, euh...	Pour vous... ...on pourrait dire, euh... Raffarin.	Es como si a usted le llamaran por ejemplo... Raffarin.	Es como si a usted le llamaran, no sé...
Raffarin. Ou George Marchais.	Ou Georges Marchais.	Dominique... Strauss-Kahn.	Raffarin, o George Marchais.

9. Dave (01:12:22)

VO	VOS	VT	VTS
Viens par là, toi ! Toi, Dave, va faire un tour, là.	- J'ai trouvé 20 ! - Viens ! Dave, va faire un tour.	iVen aquí! Y tú, Justin Bieber, date una vuelta.	Tú, por aquí. Tú, el Flequis, a pasear.
Alors, Bastien, tu me reconnais ?	Alors, tu me reconnais ?	Qué Bastien, ¿me reconoces?	Bastien, ¿te acuerdas de mí?

10. José Bové (01:30:40)

VO	VOS	VT	VTS
Ah, non ! j'ai trouvé ! José Bové !	Non ! José Bové !	iSí, sí, ya sé! iEs Freddy Mercury!	iNo, ya sé! iJosé Bové!

11. Los Kennedy (01:16:57)

VO	VOS	VT	VTS
Vous pouvez pas dire que vous êtes un poissard.	Vous êtes poissard.	Reconozca que es un poco gafe.	No me negará que es un poco gafe.
L'accident, le fauteuil, votre femme...	L'accident, le fauteuil, votre femme...	El accidente, la silla de ruedas, su mujer...	El accidente, la silla de ruedas, su mujer...
C'est un peu ambiance les Kennedy chez vous.	C'est ambiance Kennedy.	Es como viajar con los Kennedy.	Es como viajar con los Kennedy.

12. Marge Simpson (00:32:37)

VO	VOS	VT	VTS
Elle est chanmée !	Elle est très bonne.	Qué gracioso.	- ¡Es malísimo! - Buenísimo.
Vous avez pas de bras Philippe !	Vous n'avez pas de bras.	Sí. No hay brazos no hay...	Vale, pero no tiene brazos, Philippe.
Je vais la faire à Marge Simpson. C'est dommage y'a pas de public.	Dommage qu'il n'y ait pas de public.	Se lo contará a Marge Simpson. Qué pena que no haya público.	Se lo contará a Marge Simpson. Qué pena que no haya más público.

13. Tom y Jerry (01:08:05)

VO	VOS	VT	VTS
C'est Tom et Jerry ça, non?	C'est Tom et Jerry ?	¿Es Tom y Jerry, verdad?	¿Eso no es Tom y Jerry?
Tom et Jerry.	Tom et Jerry.	Tom y Jerry.	Tom y Jerry.
Quel con ! Au secours!	Mais quel con ! Au secours !	¡Será gilipollas! ¡Socorro!	¡Qué tonto! Socorro.

14. Barry White, Bach (01:37:38)

VO	VOS	VT	VTS
Ça va.	- Ça va. - Il était chaud, Bach.	Vale, vale, ya basta Driss!	-Vale, entendido. -No veas el Bach...
Il était chaud, Bach.		Ese Bach era un calentorro.	
C'est le Barry White de l'époque !	C'est le Barry White de l'époque !	Con esta se las llevaría a todas al huerto. Era el Barry White de la época.	Seguro que triunfaba con esto. Es el Barry White de la época.

15. Chopin, Schubert, Berlioz (00:10:24)

VO	VOS	VT	VTS
Vous connaissez Chopin, Schubert, Berlioz ?	Vous connaissez Chopin, Berlioz ?	¿Usted conoce a Chopin, Schubert, Berlioz?	¿Le suenan Chopin, Schubert, Berlioz?

16. Apollinaire (00:36:09)

VO	VOS	VT	VTS
Comme disait Apollinaire, deux points, ouvre les guimets « Sans nouvelles de toi, je suis désespéré... »	Apollinaire disait : "Sans nouvelles de toi, je suis désespéré..."	Como decía Apollinaire, dos puntos, se abren comillas, "Sin noticias de ti, estoy desesperado."	Como decía Apollinaire, dos puntos, comillas, "Sin noticias tuyas, estoy desesperado."

17. Victor Hugo, Jean Jaurès (01:36:04)

VO	VOS	VT	VTS
Jean Jaurès ? C'est une station de métro en tout cas. Victor Hugo ?	Jean Jaurès ? C'est une station de métro en tout cas.	¿Jean Jaurés? Al menos es una estación de metro. ¿Víctor Hugo?	¿Jean Jaurés? Al menos es una estación de metro. ¡Victor Hugo!

18. Kinder (00:15:06)

VO	VOS	VT	VTS
Six mois qu'on ne t'a pas vu ! Pas un coup de fil ! Rien !	6 mois sans te voir, et pas un coup de fil.	Llevo seis meses sin verte. ni una sola llamada. ¡Nada! ¡Y te presentas aquí tan fresco con un huevo Kinder de regalo!	¡Ni una llamada, nada! ¡Y vuelves como si nada con un Kinder sorpresa!
Et tu te pointes a m'offrir un Kinder	Tu te pointes en m'offrant un Kinder !		

19. Casto (00:31:55)

VO	VOS	VT	VTS
Moi pour 50 euro, je vais chez Casto	Moi, pour 50 euros...	Yo, en un trapo por 50 euros	Yo, por 50 euros me paso por el Leroy...
et je vous la fait, la trace de mon passage sur terre.	...je vous la fait la trace de mon passage sur terre.	le dejo la huella de mi paso por la Tierra.	Y le dejo la huella de mi vida.

20. Medicamentos (01:03:38)

VO	VOS	VT	VTS
- Imodium ?	- Imodium ?	Fortasec.	Immodium. ¿Qué ibas a hacer con esto?
Mais qu'est-ce que tu voulais faire avec ça ? Tu voulais te tuer ?	Tu voulais faire quoi avec ça ? Te tuer ?	¿Qué querías hacer con esto? ¿Suicidarte?	¿Quitarte la vida?
[...]			
Tu as pris du Doliprane aussi ? Mais tu vas mourir !	Et du Doliprane aussi ? Tu vas mourir !	¿Lo has mezclado con Aspirina? Tía, te vas a morir.	¿También has tomado Doliprane?

21. Chancellerie (00:33:52)

VO	VOS	VT	VTS
----	-----	----	-----

J'ai eu Sivot, à la chancellerie.	J'ai eu Sivot, à la chancellerie.	Hice llamar a Sivot al Ministerio de Justicia.	He hablado con Sivot de Cancillería.
C'est pas Mesrine, mais il a quand même un casier bien rempli, ton Driss.	C'est pas Mesrine, mais il a un casier bien rempli.	No es que el chico sea Al Capone, pero tiene una buena colección de antecedentes.	A ver, no es que sea un mafioso pero tiene antecedentes.

22. Assedic (01:21:23): INEM

VO	VOS	VT	VTS
T'es un cachottier, toi.	- T'es un cachotier. - Comment t'as eu l'adresse ?	iQue «callao» te lo tenías!	iTe lo tenías callado!
C'est à toi, à qui demander ça.		¿Y qué pintas tú aquí?	Eso digo yo.
Comment t'as eu l'adresse ?		¿Cómo has sabido la dirección?	¿Cómo me has encontrado?
Les Assedic ont envoyé ça et il y a cette adresse.	Par le courrier des Assedic.	Estaba en esto que te han «mandao» del paro.	Han enviado esto del INEM. Sale esta dirección.

(1:07:49): Instituto Nacional de Empleo

VO	VOS	VT	VTS
"Bonjour. Vous êtes aux Assedic.	Mais si : "Bonjour... ...vous êtes aux Assedic..."	"Buenos días. Ha llamado al Instituto Nacional de Empleo.	"Buenos días, ha llamado al Instituto Nacional de Empleo.
Toutes nos lignes sont occupées.	...toutes nos lignes sont occupées.	Todas nuestras líneas están ocupadas.	Actualmente nuestras líneas están ocupadas.
Le temps d'attente est d'environ 2 ans."	Le temps d'attente est de 2 ans."	El tiempo de espera es de dos años."	El tiempo de espera será de dos años aproximadamente ."

(00:18:37): paro

VO	VOS	VT	VTS
Je viens chercher mon papier...par rapport aux...aux Assedic.	- Je suis venu chercher mon papier. - <i>Oui</i>	Vengo a por los papeles...para cobrar.... el paro...	Vengo a buscar un papel...
	Par rapport...		-Sí, le estaba esperando. -Es para el...

23. Saludos (01:42:39)

VO	VOS	VT	VTS
Bonjour, Philippe.	Bonjour.	Hola, Philippe.	Buenos días, Philippe.

24. Ferroviarios (01:11:36)

VO	VOS	VT	VTS
No, no. C'est pas possible la casquette, là. On dira un cheminot.	Non, on dirait un cheminot.	iNo, no, no, no! La gorra así, ni hablar. Parece un ferroviario.	No puede ser, parece un revisor de tren.

25. Pas de bras, pas de chocolat (00:32:05)

VO	VOS	VT	VTS
Allez, arrêtez de dire des conneries et donnez-moi un chocolat.	Allez, donnez-moi un chocolat.	Déjese de tonterías y deme un chocolate.	No diga más tonterías y deme chocolate.
Non.	Non.	No.	No.
Donnez-moi un chocolat.	Donnez.	iQue me de un chocolate!	iDeme uno!
Pas de bras, pas de chocolat.	Pas de bras... ...pas de chocolat.	No hay brazos, no hay chocolate.	"No hay brazos, no hay chocolate"

26. Petit concombre (00:37:27)

VO	VOS	VT	VTS
- Bon, il l'a mis ou pas ? - Quoi donc?	- Il l'a mis ou pas ? - Quoi ?	¿Lo ha metido o no ? ¿El qué?	-Bueno, ¿ya lo ha metido o no? - ¿El qué?
Son petit concombre.	Son concombre.	Pues el rabanillo.	iSu pepino!
Quoi ?	Quoi ?	¿Qué?	¿Qué pasa?
Je rêve ?	Je rêve ?	¿He oído bien?	Alucino.
Albert, Albert !	Albert !	iAlbert, Albert !	iAlbert! Ya caerá.
- Bientôt. - Oh !	- Bientôt ! - Oh !	- Ya caerá. - iOh!	Ya caerá.

27. Ambiente (00:16:30)

VO	VOS	VT	VTS
Ouias, c'est normal. Je déconne. Laissez son sandwich, ein, les gars. Ne lui donne rien. Je te les ai envoyés. C'est ça, alors. J'attends un gars, t'inquiète. C'est bizarre, ein ?	C'est son sandwich. Ne lui donne rien. Je te les ai envoyés. J'attends un gars, t'inquiète.	Vale, tío! ¿Qué pasa? iEs de primera, tío! iVenga! iNo le des ninguna! Espero a un colega, tranqui. No me jodas. Colega, no tienes que quererla, basta con tirártela. i¿Pero de qué vas?! Es mejor... Dame más patatas. ¡Que te jodian! A ver si pillas alguna.	Dejadle su bocata... A él no le des nada. Si te los he enviado. Tranqui, espero a un pavo. Déjalo, me voy al sobre. Sí, vete a ver a la chavala esa...

12. Referencias bibliográficas

Agost, Rosa (1999), *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Ariel, Barcelona.

Chaume, Frederic, Rosa Agost y Amparo Hurtado (1999) «La traducción audiovisual», en Amparo Hurtado, coord., *Enseñar a traducir*, Elsdesa, Barcelona, pp. 182-195.

Chiaro, D. (1992), *The Language of Jokes: Analyzing Verbal Play*, Routledge, Nueva York.

Cinemastric (2012), «Entrevista a los directores de ‘Intocable’» [en línea] [consultado: marzo de 2015] <<http://www.cinemastric.com/entrevistas/entrevista-directores-intocable/>>.

Díaz Cintas, Jorge (2003), *Teoría y práctica de la subtitulación inglés-español*, pról. de Roberto Mayoral, Ariel cine, Ariel, Barcelona.

Duro, Miguel (2001), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Signo e imagen, Cátedra, Madrid.

Eric Toledano y Olivier Nakache, *Intouchables* [Intocable], guión de Eric Toledano y Olivier Nakache, Francia, A contracorriente films, 2011, 108 min, col.

Hermans, Theo (1988), «On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar», en M. Wintel, coord., *Modern Dutch Studies. Essays in Honor of Peter King*, Atlantic Highlands-The Athlone Press, Londres y Nueva York, , pp. 11-24.

Hurtado Albir, Amparo (2002), «Glosario», *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid, 5^a ed. 2011, pp. 633-645.

IMDb (2012), «Box office / business for Intocable (2011)» [en línea] [consultado: marzo de 2015] <http://www.imdb.com/title/tt1675434/business?ref_=ttrel_sa_3>

Martínez Sierra, Juan José (2008), *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*, Universidad Jaume I, Castellón de la Plana.

Molina, Lucía (2001), *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, doctorado en Traducción y Estudios Interculturales, dir. Amparo Hurtado Albir, Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Traducción e Interpretación.

Rodríguez Espinosa (2001), «Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural», en Miguel Duro, coord., *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Madrid, pp. 103-117.

Toury, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Filadelfia.

Viaggio, S. (1996), «The Pitfalls of Metalingual Use in Simultaneous Interpreting», en Delabastita, D., ed., *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, Dt. Jerome, 2, Manchester, pp. 179-198.

Xosé Castro Roig (2001), «El traductor de películas», en Miguel Duro, coord., *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Madrid, pp. 267-287.

Zabalbeascoa, Patrick (2001), «La traducción del humor en textos audiovisuales», en Miguel Duro, coord., *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Madrid, pp. 251-262.