

**CULTURA, ESTEREOTIPOS, LENGUA Y TRADUCCIÓN:
EL SUBTITULADO AL INGLÉS DE LA PELÍCULA OCHO APELLIDOS VASCOS**

Nieves Jiménez Carra

(Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)

njimcar@upo.es

RESUMEN:

En este artículo se aborda la traducción al inglés para el subtulado de los referentes culturales presentes en la película *Ocho apellidos vascos* (Martínez Lázaro, 2014). En primer lugar, se realiza una breve introducción a la internacionalización del cine español en los últimos años y a la consecuente necesidad de acercarlo a audiencias extranjeras mediante las distintas modalidades de Traducción Audiovisual. El auge de las coproducciones ha impulsado al cine español, especialmente al creado por destacados directores y guionistas, y es cada vez mayor la presencia de subtulado al inglés en las ediciones comerciales en DVD o Blu-Ray de las películas más taquilleras. Posteriormente, se hace una breve mención teórica a la traducción de elementos culturales. A este apartado sigue el análisis comparativo, que se ha dividido en tres partes: elementos lingüísticos (presencia de euskera y de rasgos característicos de la variedad andaluza del español), referencias a Andalucía y referencias al País Vasco. El objetivo final es identificar la estrategia general utilizada en el subtulado y las distintas técnicas de traducción empleadas en cada ejemplo proporcionado, para así determinar cómo se han trasladado estos elementos, tan fundamentales para el argumento y tan identificativos de la película, a una cultura en la que la mayoría de ellos son desconocidos. La manera en la que esto se haya llevado a cabo influirá de forma decisiva en cómo perciba la película una audiencia extranjera.

Palabras clave: Traducción Audiovisual; subtulado; traducción español-inglés; traducción de referentes culturales; traducción de estereotipos.

ABSTRACT:

This paper studies the translation for subtitling into English of cultural references in the Spanish movie *Ocho apellidos vascos* (*Spanish Affair*, Martínez Lázaro, 2014). The internationalization of Spanish cinema over the past years has led to the need to bring it closer to foreign audiences by means of the different modes of Audiovisual Translation. The boom of co-productions has propelled Spanish movies to foreign cinema screens, especially those created by renowned directors and screenwriters. Consequently, English subtitles are now frequently present in the DVD or Blu-Ray editions of hit movies. Since this paper mainly

focuses on the translation of cultural references, a brief theoretical section precedes the comparative analysis, which has been divided into three parts: linguistic elements (the presence of Euskera and of linguistic features of the Andalusian variety of Spanish), references to Andalusia and references to the Basque Country. The final aim is to identify the overall strategy that has been carried out in the subtitling and the translation techniques employed in each provided example. The way in which these elements have been transferred into English will influence how this film is perceived by its target audience, since those references are of paramount importance to the plot and define not only the movie but most importantly the culture that it intends to portray.

Keywords: Audiovisual Translation; subtitling; Spanish-English translation; translation of cultural references; translation of stereotypes.

1. INTRODUCCIÓN

Guionistas, directores y productores españoles como Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar o Juan José Bayona, son responsables de algunas de las películas españolas más exitosas de los últimos años. *Lo imposible* (Bayona, 2012) y *Los amantes pasajeros* (Almodóvar, 2013) se encuentran, de hecho, entre las veinte cintas más vistas en Europa durante el año 2013, según se desprende de la información contenida en el anuario del Observatorio Audiovisual Europeo (Monjas, 2014, p. 32).

La proyección internacional del cine español está promovida por instituciones nacionales como el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través de convocatorias de ayudas e impulso a la gestión audiovisual, y por organismos autónomos adscritos al Ministerio como el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). La secretaria general de dicho instituto, Susana de la Sierra, ha explicado recientemente en una entrevista concedida para el boletín de la Academia de Cine española que entre las funciones de este organismo está la de ayudar a los creadores a internacionalizar sus productos y animar a la coproducción internacional (Monjas, 2014, p. 33). Esto último influye de forma determinante en la presencia de nuestro cine fuera de España. De hecho, este es el caso de algunos de los últimos filmes que han gozado de mayor éxito, como la mencionada *Lo imposible* o *Ágora* (Amenábar, 2009).

La internacionalización de series creadas y producidas en España también debe ser mencionada. Esta se realiza bien exportando y subtitulando el producto en el

extranjero (es el caso, por ejemplo, de *Gran Hotel* en el Reino Unido, *Un paso adelante* en Francia, *Los Serrano* en Finlandia, *El internado* en Japón o *El barco* en Rusia), o bien vendiendo la idea y no el producto en sí: por ejemplo, *Médico de Familia* (*Un medico in famiglia*, Italia), *Los Serrano* (*I Cesaroni*, Italia), *Cuenta Atrás* (*Countdown. Die Jagd Beginnt*, Alemania), *Los Misterios de Laura* (*The Mysteries of Laura*, Estados Unidos) o *Pulseras rojas* (*Red Band Society*, Estados Unidos). En concreto, estas dos últimas series se estrenarán en otoño de 2014 en las cadenas NBC y FOX, respectivamente.

El deseo de exportar la producción audiovisual española y presentarla a certámenes internacionales hace necesario acercar los productos a sus audiencias meta. La Traducción Audiovisual (TAV) se convierte, por tanto, en un importante activo de este proceso. En los últimos años, además, es cada vez más frecuente encontrar subtítulos en inglés en las ediciones en DVD o Blu-Ray de películas españolas. Esto no solo permite al público que no sea hispanohablante tener acceso a la cinta, sino que tiene como consecuencia que la investigación en TAV esté comenzando a determinar en qué medida se lleva a cabo la traducción en estos casos, especialmente si la película cuenta con referentes culturales extralingüísticos que, a priori, pueden suponer un obstáculo para el trasvase a otra lengua y, consecuentemente, a otra cultura. Como indica Ramière (2006), “[i]n this process of internationalisation, linguistic difference is one of the major obstacles, and translation for the cinema (mainly in the form of subtitling and dubbing) has thus taken on major economic and social importance”.

En marzo de 2014 se estrenó en España la película *Ocho apellidos vascos* (Martínez Lázaro, 2014). El rotundo éxito que cosechó, alentado en buena medida por el boca a boca y ayudado por una promoción inteligente, supuso una sorpresa generalizada, que, además, tuvo eco en el extranjero: revistas norteamericanas como *Variety* o *The Hollywood Reporter* mencionaron este fenómeno en sus páginas web (Hopewell, 2014; Rolfe, 2014). De hecho, se ha convertido en la película española más taquillera de la historia (con más de 6 millones y medio de espectadores), superando a *Lo imposible* (Europa Press, 2014).

La cinta narra la relación entre Rafa, un joven andaluz que, enamorado de Amaia, una joven vasca, debe hacerse pasar por su novio vasco. Se trata de una comedia en la que los acentos, las expresiones andaluzas, el euskera, una elevada dosis de prejuicios por ambas partes y las inevitables referencias geográficas y a la historia reciente de España juegan un importante papel en la comicidad de la historia.

En este artículo, mi objetivo es analizar los elementos culturales y lingüísticos identificativos de Andalucía y el País Vasco presentes en la cinta *Ocho apellidos vascos*, especialmente aquellos que puedan ser desconocidos para una audiencia extranjera, así como observar las soluciones de traducción otorgadas a dichos elementos en el subtítulo al inglés de la película. De esta forma, se podrá determinar cómo se han trasladado, qué tipo de estrategias y técnicas se han empleado y si el texto meta recoge el significado de la expresión, término o elemento en el original.

Puesto que el objetivo es estudiar el trasvase de los elementos culturales y lingüísticos del español al inglés, no me centraré en el trasvase del humor, que es también un aspecto principal en la película y que ha sido ampliamente estudiado en la disciplina (algunos de los trabajos que abordan la relación entre humor y TAV son los de Mateo Martínez-Bartolomé, 1995; Botella Tejera, 2006; Chiaro, 2010, Fuentes Luque, 2000; Martínez Sierra, 2001 o Zabalbeascoa 2000, 2001, entre otros). Sin embargo, dado que las expresiones y los referentes están íntimamente ligados a este y se usan en multitud de ocasiones precisamente para crear humor, su mención será inevitable en el análisis.

2. LA TRADUCCIÓN DE LOS REFERENTES CULTURALES: UNA VISIÓN GENERAL

La relación entre cultura y traducción ha sido ampliamente estudiada por los Estudios de Traducción. En las últimas décadas, los teóricos de la disciplina han sostenido diversas posturas al respecto, desde la publicación en 1945 del artículo de Nida "Linguistics and Ethnology in Translation Problems", que, como indica Hurtado Albir (2001, p. 523), inició los estudios en torno a los problemas de traducción creados por referentes culturales. Sin embargo, es necesario recordar algunos conceptos con objeto de encuadrar el análisis posterior en el marco teórico al que pertenece.

La cultura es una parte definitoria de un conjunto de individuos y puede abarcar un elevado número de elementos que estos comparten y que los distinguen de otros grupos. Es frecuente asociar cultura con lengua, puesto que quien comparte una misma cultura suele también emplear el mismo sistema lingüístico. Recordemos que Newmark, de hecho, define cultura como "the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression" (1988, p. 94). Así pues, de forma general, cultura y lengua están íntimamente relacionadas, puesto que, además, el ser humano se manifiesta

principalmente a través del habla; no obstante, no todos los individuos que comparten una misma lengua tienen necesariamente el mismo sistema cultural, si bien algunos de sus rasgos sean similares. La cultura anglosajona, por ejemplo, difiere en función del país y lo mismo sucede con la hispana. Aunque en varios países se comparta la misma lengua, la sociedad, la historia o la política de cada uno determinan en gran medida su bagaje cultural.

La presencia de referentes culturales en un texto, sea cual sea su medio de difusión, supone un elemento fundamental en el proceso traductor y puede determinar la forma en la que se realiza el trasvase, si dicha presencia es elevada. Ramière (2006) explica que "translators obviously do not translate individual words deprived of context, but whole texts which are culturally embedded and based on a community of references predictably shared by most members of the source culture — thus creating 'moments of resistance' for translation".

La forma en la que el traductor se enfrenta a los elementos marcados culturalmente en un texto puede depender, pues, de varios factores, entre los que destacan: su cercanía o lejanía de la cultura meta, la importancia de dichos elementos en el contexto general del texto o el encargo de traducción que se haya recibido.

Por norma general, en estas circunstancias, el traductor adoptará estrategias domesticantes o extranjerizantes (Venuti, 1995, p. 17 y ss.), es decir, que acerquen el texto a la cultura meta o a la cultura origen, respectivamente. Ya que cada caso específico deberá abordarse de forma particular y teniendo en cuenta la importancia del elemento cultural, así como otros aspectos contextuales, se pueden emplear distintas estrategias a lo largo de la traducción. Del mismo modo, no se debe olvidar el "factor de variación" de cada cultura, al que hace referencia Franco Aixelà (1996b, p. 53).

Este tipo de elementos han sido nombrados de diversa forma: realia (Vlakhov y Florin, 1970), culturemas (Vermeer, 1983) (Hurtado Albir, 2001, pp. 610-611) y, más recientemente, *culture-specific items* (Franco Aixelà, 1996b) o *extralinguistic cultural references* (Pedersen, 2007).

Franco Aixelà (1996b, pp. 56-57) indica que los

culture-specific items are usually expressed in a text by means of objects and of systems of classification and measurement whose use is restricted to the source culture, or by means of transcriptions of opinions and the description of habits equally alien to the receiving culture. [...] In translation a CSI does not exist of itself, but as the result of a conflict arising from any linguistically represented reference in a source text which, when transferred to a target

language, poses a translation problem due to the nonexistence or to the different value (whether determined by ideology, usage, frequency, etc.) of the given item in the target language culture.

Esta afirmación es especialmente interesante dada la dificultad inherente a la traducción de elementos inexistentes en la cultura meta. Para Pedersen (2007, pp. 30-31), cuyo estudio se centra en la TAV, "ECRs [extralinguistic cultural references] are expressions that refer to entities outside language, such as names of people, places, institutions, food, customs etc., which a person may not know, even if s/he knows the language in question". Este autor indica que la estrategia más común es la de mantener el elemento cultural con los cambios mínimos que se requieran para adaptarlo a las convenciones de la lengua meta (Pedersen, 2007, p. 31). El problema se encuentra cuando la diferencia entre referentes es mayor, o incluso cuando estos son desconocidos por la cultura meta:

"I call these ECRs monocultural ECRs, as opposed to transcultural ECRs. [...] When dealing with monocultural ECRs, it may be necessary for the subtitler to intervene in order to help the audience to access the ECR. This could be done by specification, generalisation or direct translation when possible. Another way of dealing with these troublesome ECRs is to replace an unknown reference with a known one, either from the source culture (SC) or from the target culture (TC), and this is where the subtitler has to presume a degree of cultural interchangeability. (Pedersen, 2007, p. 31)

En resumen, la presencia de elementos culturales en un texto requiere una atención especial por parte del traductor. Se deberá analizar el impacto que tienen en la recepción y su importancia en la historia que la película cuenta. Las estrategias y técnicas de traducción que se apliquen en cada caso dependerán directamente de ello y determinarán la aceptabilidad o no de la obra por el público meta. En concreto, en el texto que se analiza en este trabajo, comprender este tipo de referentes es, como veremos, fundamental para entender la realidad cultural que la historia pretende mostrar.

3. ANÁLISIS DEL SUBTITULADO AL INGLÉS DE REFERENTES CULTURALES

Quizás uno de los aspectos que mejor muestran las características de la película objeto de estudio es la traducción de su título a *Spanish Affair*. Sabemos que la elección del título de un producto audiovisual obedece a razones de marketing y que no siempre interviene en él el traductor. Sin embargo, es conveniente reseñar este aspecto, puesto que, en este caso, el título original es el mejor resumen del argumento de la película y, al ser modificado, este aspecto pasa desapercibido en la

versión inglesa. En el título anglosajón, además, la elección de *Spanish* simplifica y generaliza el argumento.

El análisis realizado se divide en tres apartados que estudian la presencia de elementos lingüísticos (el euskera, fundamentalmente, además de algunas expresiones propias de la variedad andaluza del español) y extralingüísticos: las referencias a Andalucía y los andaluces y al País Vasco y los vascos. En cada apartado se mostrarán diversos ejemplos que ayuden a determinar la estrategia llevada a cabo en el subtítulo y las técnicas empleadas en cada situación y para cada elemento.

3.1. Presencia de elementos lingüísticos

Puesto que la mayor parte de la historia tiene lugar en el País Vasco, podemos encontrar numerosas rasgos lingüísticos y presencia del euskera, especialmente desde el momento de la película en el que el protagonista empieza a hacerse pasar por vasco.

En el subtítulo se ha afrontado esto de forma generalizada mediante el mantenimiento en euskera de la mayoría de las palabras, que aparecen en cursiva en el texto. La extranjerización llevada a cabo no siempre encuentra una compensación posterior o una explicación del significado del elemento por el contexto. Ciertamente, la presencia de estas palabras no supone la pérdida de información relevante del argumento, aunque la recepción no es la misma para un español que para un angloparlante, puesto que ciertas palabras (*aita*, *ama*, *eskerrik asko*, *aupa*, *agur*...) resultan sin duda más conocidas para el primero.

En ocasiones, sin embargo, es el propio diálogo de la película el que se encarga de explicar el significado:

Versión original [VO]: "Aita, Aita" "Aita" es algo. Pedrito, Aita es algo en el lenguaje de ellos, ¿verdad?

Versión subtitulada [VS]: "Aita, Aita" "Aita" is something. Aita is something in their language, right?

A esta pregunta, el personaje preguntado responde que la palabra significa "padre", ayudándose de esta forma al espectador a entender el significado. La palabra *ama* ("madre"), sin embargo, no encuentra traducción en el guion original ni en el subtítulo.

El contexto puede ayudar también a comprender el significado de una palabra, como sucede con el término *agur* en:

VO: [Rafa explica cómo ha perdido las llaves] y agur llaves.

VS: [...] and agur to the keys.

La autotraducción es una técnica utilizada con cierta frecuencia tanto en la VO como en la VS. Este tipo de estrategia se observa en numerosas ocasiones en los textos que incluyen cambio de código, puesto que supone una forma sencilla de poder preservar la mezcla de idiomas y, por tanto, de mantener el elemento extranjerizante, sin comprometer la comprensión del destinatario. Observamos uno de estos casos en:

VO: Que sí, que sí, bai.

VS: Yes, bai.

Como vemos, la autotraducción se mantiene en ambas versiones, de la misma forma que en el siguiente ejemplo:

VO: Bueno, pues eskerrik asko, gracias, buenas noches.

VS: Good, well, eskerrik asko, thank you. Good night.

En otras ocasiones, sin embargo, el euskera del original es eliminado en el subtítulo y se mantiene exclusivamente lo que en la VO era una autotraducción:

VO: Amaia, hartu. Coge.

VS: Amaia, take it.

Aunque, como observamos en los casos anteriores, el subtítulo suele seguir la misma estrategia usada en el original cuando hay presencia de euskera, en varias ocasiones sí traduce al inglés lo que no tenía correspondencia en español en la VO. Así, el vocativo *biotza* en el siguiente ejemplo:

VO: Amaia, biotza [...].

VS: Amaia, sweetheart [...].

Un caso similar es el siguiente, en el que el euskera presente en la VO desaparece de la VS. En esta ocasión, parece que se ha preferido favorecer la comprensión del receptor meta, aunque la similitud gráfica entre *independentzia* e *independence* podría haber solucionado cualquier posible malentendido:

VO: Eso cuando no hay manifa. Si no, mitad manifa, mitad frontón. Compagino deporte ta independentzia.

VS: But if there's a demo, it's half demo, half court. I combine sport and independence.

En el siguiente ejemplo, se muestra el subtítulo al inglés de una pintada en la pared del pueblo, en euskera en el original:

VO: UTZI PAKEAN EUSKAL HERRIA

VS: LEAVE THE BASQUE COUNTRY IN PEACE

En otro caso, la escena tiene lugar durante la manifestación pro-independentista en la que participan los protagonistas:

VO: *[En la manifestación, pancarta en euskera; los manifestantes gritan]*

VS: *HOMAGE TO JOSÉ ANTONIO ARTEAGAREN. Independence! Fighting is the only way!*

De la misma forma que en ciertas ocasiones la VS proporciona este tipo de información adicional, en otras, incluye palabras cuyo significado se pierde irremediabilmente en el texto, como consecuencia de la estrategia de extranjerización llevada a cabo de forma generalizada, que, por otra parte, es necesaria en una película tan marcada culturalmente como esta. En estos casos, el público español comprende el euskera mencionado, por lo que la recepción en ambas audiencias es, de nuevo, distinta. Es el caso de:

VO: *"¡Gora Euskadi, me cago en todos!"*

VS: *"Gora Euskadi, fuck you all!"*

O de:

VO: *"Ahora que las cosas están tranquilas aquí tiene que venir la kale borroka andaluza."*

VS: *"Just when it's quiet here, we get the Andalusian kale borroka."*

Este último ejemplo se complementa más tarde por la afirmación de Rafa en la manifestación pro-independentista: "Estoy a punto de convertirme en el nuevo líder andaluz de la *kale borroka*" (*I'm the new Andalusian leader of the kale borroka*), donde el contexto puede favorecer la comprensión de la expresión.

Las referencias humorísticas basadas en la confusión por parte del personaje andaluz del euskera son solucionadas de forma adecuada por el subtítulo, que modifica de manera acertada la referencia sin que este cambio afecte a la intención del original y sin eliminar el cambio de código lingüístico:

VO: *[RAFA] ¿Parezco abertxandal? [AMAIA] Abertzale.*

VS: *[RAFA] Do I look "uppersally"? [AMAIA] Abertzale.*

Además de la presencia del euskera, podemos encontrar otros elementos lingüísticos interesantes para el análisis. Así, en el siguiente ejemplo, observamos que el humor creado por la entrada de diálogo de Rafa, basado en la mención de Amaia a "la" Ertzaintza, se pierde parcialmente, puesto que la referencia a una persona precedida por un artículo determinado, al contrario que en español, no se da en inglés:

VO: *[AMAIA] A ver, ¿qué quieres? ¿Que llame a la Ertzaintza o qué? [RAFA] Hombre, yo había pensado de estar un ratito los dos solos al principio, pero que si llamas a una amiga tampoco pasa nada.*

VS: *[AMAIA] You want me to call the Ertzaintza? [RAFA] I thought we'd be on our own for a while, but call your friend if you want.*

Otro caso consiste en la omisión de una referencia a la que, sin embargo, acompaña una compensación con otro elemento que pueda causar humor en el receptor, como es el caso de *baby*, en el siguiente ejemplo:

VO: Los vascos no pueden vernos a los andaluces ni en pintura. Eso se lo enseñan a ellos en 1.º de sus "escayolas".

VS: The Basque can't stand the sight of Andalusians. They're taught that in baby Basque school.

Aunque con menor frecuencia, también podemos encontrar elementos lingüísticos característicos del habla andaluza, que son solucionados de forma diversa en el subtítulo. La presencia del diminutivo "illo" ("chiquillo"), por ejemplo, es eliminada totalmente de la VS, mientras que la expresión "mi *arma*", tan propia del habla de Sevilla, es sustituida por *my love* en toda la película, como se observa en los dos siguientes casos:

VO: ¡Que no digas mi arma! [...] Pues dices "hostia" cada vez que te vaya a salir un "mi arma" de esos.

VS: Stop saying "my love"! [...] Say "shit" everytime you want to say "my love".

Y en:

VO: [RAFA] Mi arma... [AMAIA] Que dejes de decir "mi arma".

VS: [RAFA] My love... [AMAIA] Stop calling me that.

Al traducir esta expresión por *my love*, se incide en la falta de apego que Amaia muestra por Rafa, pero se omite el rasgo lingüístico propio sevillano.

3.2. Referencias a Andalucía

Las referencias a Andalucía, a las costumbres andaluzas y a los estereotipos sobre esta comunidad se suceden a lo largo de toda la película, de la misma forma que sucede con aquellos vascos. En ello se basa, de hecho y como se ha mencionado, gran parte de la cinta.

En este caso, desde el punto de vista del análisis, resulta interesante observar cómo se han trasladado estos referentes al subtítulo, especialmente aquellos que son difícilmente extrapolables a otra cultura.

Por norma general, la VS mantiene o añade referencias conocidas por el público meta, como el vocablo "olé", aunque, en otras ocasiones, el humor se pierde irremediablemente. Quizás una de las referencias más evidentes de esto, puesto que aparece en la película en varias ocasiones, es la canción "Sevilla tiene un color especial", tono del teléfono móvil de Rafa y que, en la última escena, canta el dúo Los del Río junto al río Guadalquivir. Que esta canción suene en el móvil del personaje

cuando este viaja en autobús de Andalucía al País Vasco o cuando se está intentando hacer pasar por independentista causa un humor para el público español difícilmente trasladable al subtítulo. En la escena final de la película, de hecho, la VS no traslada siquiera la letra de la canción. Solo se mantiene la referencia del guion al hecho de que puede ser una sevillana en una escena en la que suena el móvil de Rafa, que está escondido en un cajón, y los personajes buscan el origen de la música por la casa.

De hecho, en la manifestación que tiene lugar en Argoitia en un momento de la película, Rafa, convertido en voz principal de los manifestantes, canta por un altavoz lo siguiente, a modo de eslógan. En la VS, como se puede observar, se ha realizado una traducción literal, sin que haya sido posible trasladar el referente cultural presente en la escena:

VO: ¡Euskadi tiene un color especial! ¡Euskadi tiene un color diferente!

VS: Euskadi has a special colour! Euskadi has a different colour!

El lugar donde vive el protagonista en Sevilla, el barrio de la Santa Cruz, se puede identificar como un pueblo al usar el subtítulo la preposición *from* cuando lo menciona y no especificar el término "barrio", algo que sí hace el original. En concreto, encontramos dos referencias a este lugar:

VO: Soy sevillano. Del barrio de la Cruz.

VS: I'm Sevillian, from Santa Cruz.

Y más adelante:

VO: Mi nombre es Rafael Quirós y soy del barrio de la Cruz de Sevilla.

VS: I'm Rafael Quirós, from Santa Cruz, in Seville.

Las referencias, como observamos, se han mantenido en el texto de forma coherente con la estrategia extranjerizante de la traducción, a pesar de no poder explicarse en el subtítulo, debido a las características técnicas de este. Encontramos algunos otros casos de este tipo. En primer lugar, las menciones al Real Betis Balompié, cuyo escudo aparece como fondo de pantalla del móvil de Rafa o que se menciona en el siguiente ejemplo:

VO: Soy Rafael Quirós y soy costalero de la cofradía del Divino Creador y soy socio del Real Betis Balompié: socio 14.430. Tres fotos tengo con Gordillo: dos firmadas y una dedicada.

VS: I'm a float bearer in the brotherhood of the Divine Creator and a member of Real Betis Football Club: number 14,430. I've got three photos with Gordillo, two signed and one dedicated.

También aquí se hace referencia a Rafael Gordillo, antiguo jugador del conjunto. En relación con este equipo de fútbol destaca esta frase, emitida por Rafa en la manifestación ya mencionada:

VO: ¡Gora Euskadi, manquepierda!

VS: Gora Euskadi, olé!

La VS ha realizado una modulación, omitiendo la referencia futbolística (la conocida arenga "Viva el Betis manquepierda") y compensando la omisión con una expresión española conocida por la cultura meta (*olé*). Algo similar se observa en otra frase emitida en la misma escena:

VO: ¡Illa, illa, illa, Euskadi maravilla!

VS: Oé, oé, oé, Euskadi all the way!

El resultado en el texto meta funciona, además, porque consigue mantener la rima presente en el original y se añade la tilde en la "e" para indicar el acento y la pronunciación de la palabra.

La religiosidad del protagonista, visible en su condición de costalero mencionada anteriormente, también se observa a continuación:

VO: Esto es la Virgen de la Macarena. Esto es lo más grande que hay.

VS: This is the Virgin of the Macarena. It's the greatest.

Por norma general, este tipo de referencias se puede mantener sin necesidad de que haya un cambio en la VS. No sucede así con las referencias de lugar, que pueden encerrar significados difícilmente trasladables a otra cultura. Es el caso de la mención al Rocío en el siguiente ejemplo:

VO: Que se vayan al Rocío a tocar los huevos.

VS: They can fuck off to El Rocío.

A veces se modifica el referente, sin que cambie con ello el sentido del texto:

VO: Si tú no has pasado nunca de Despeñaperros...

VS: You've never left Andalusia.

El siguiente es un ejemplo similar, donde, a la generalización de Triana por Sevilla, se une la modulación de "tocando las palmas" por *dancing flamenco*:

VO: A esta en dos días la tengo yo en Triana tocando las palmas.

VS: In two days I'll have her in Seville, dancing flamenco.

Por último, destacan dos ejemplos en cuyo subtítulo se aplican dos técnicas diferentes. En el primero de ellos, observamos que el subtítulo ha modificado la

referencia de lugar presente en el original por un elemento más cercano a la cultura meta, aunque también comprensible dentro de la cultura origen:

VO: En primera línea [...]. Pero, ¿esto qué es? ¿Una manifestación o un apartamento en Fuengirola?

VS: In the front row [...]. Is this a demonstration or a Springsteen concert?

Esta sustitución indicaría una tendencia mucho más domesticante (Pedersen, 2007, p. 34), aunque no llegue a ser una referencia exclusiva de la cultura meta.

En el segundo ejemplo, encontramos el caso contrario: una referencia ha sido sustituida por otra, también de la cultura origen, pero más conocida en la meta:

VO: Pero lo que he ligado yo así no lo ha ligado ni Bertín Osborne.

VS: [...] I've scored more than Julio Iglesias.

Esta última es una estrategia que consigue mantener un enfoque extranjerizante pero adaptado al conocimiento de los receptores sobre la cultura origen.

3.3. Referencias al País Vasco

De la misma forma que ocurre con las referencias a Andalucía, los estereotipos y elementos asociados a la cultura del País Vasco se suceden a lo largo de la película. Es muy frecuente la mención a lugares geográficos (Euskadi, Hernani, Donosti, Irún...), que son mantenidos en todo momento en la VS. No obstante, esto significa que en ocasiones, si su mención tenía como objetivo potenciar los estereotipos, este pueda perderse en el trasvase. De hecho, hay varios casos similares en el guion:

VO: [RAFA] ¿Con uno del sur saliste? [AMAIA] Sí, de Vitoria.

VS: [RAFA] From the south? [AMAIA] Yes, from Vitoria.

O este otro:

VO: [KOLDO] Tú, viajar, ¿has viajado mucho? [RAFA] Hombre, pues... Pues tuve mi época de estar recorriendo mundo. [...] He estado en Guipúzcoa, en Donosti, Hernani, Rentería...

VS: [KOLDO] Have you travelled a lot? [RAFA] Well...there was a time I travelled a lot. [...] I've been in Guipúzcoa, in Donosti, Hernani, Rentería...

La referencia a las Vascongadas, realizada en varias ocasiones en la película, se traduce sin que, lógicamente, se pueda trasladar el total significado político del término:

VO: Que porque tú seas de las Vascongadas...

VS: You may be from the Basque provinces...

Uno de los temas recurrentes a lo largo de la cinta es el terrorismo, siempre enfocado en clave de humor y mencionado sobre todo por Rafa. En el siguiente ejemplo, la traducción de la expresión española "aquí te pillo, aquí te mato" es solucionada hábilmente en la VS al usarse una expresión igualmente existente en la lengua meta que, además, encaja perfectamente con la última parte de la frase.

VO: Esto no ha sido un "aquí te pillo, aquí te mato". Entiéndeme "un aquí te pillo, aquí te mato" como una expresión, una manera de hablar.

VS: It wasn't "Wham, bam, thank you ma'am". I mean, take that as a manner of speaking.

Algo similar ocurre en el siguiente caso:

VO: ¿Me vas a secuestrar? A ver, que he dicho "secuestrar" en plan manera de hablar. No en plan zulo. Que yo sé que si vosotros os ponéis...

VS: Are you going to kidnap me? Look, I said "kidnap" as a manner of speech. It's nothing political. I know you can be...

En este ejemplo, destaca la traducción de la frase "No en plan zulo". En el subtítulo se ha preferido generalizar la referencia (con *It's nothing political*), ya que podría ser demasiado específica y suponer dificultad de comprensión para el receptor meta. También puede haberse debido a una modificación por las restricciones espaciales del subtítulo, que han impedido una explicación mayor.

El siguiente ejemplo muestra dos referencias, de las cuales solo se ha podido mantener la primera. La segunda se ha solucionado creando una entrada de diálogo basada en la solución anterior:

*VO: [AMIGO DE RAFA] Está tía está buscando piso piloto en Sevilla.
[RAFA] ¿No será piso franco? [AMIGO DE RAFA] ¡No hables de Franco que se enervan!*

*VS: [AMIGO DE RAFA] I bet she's looking for a "show house" in Seville.
[RAFA] Don't you mean a "safe house"? [AMIGO DE RAFA] Not with her in it!*

Como se observa, la traducción de "piso franco" por *safe house* ayuda al traductor a modificar la referencia posterior a Franco mediante una mención a la "seguridad" de la vivienda. El humor se mantiene, aunque la referencia que lo ha originado cambie.

En el siguiente caso, se realiza una traducción literal del original, que aporta un referente cultural diferente:

*VO: [COMPAÑERO DE CELDA] ¿Tú estás en un comando [...]? [...] [RAFA]
El comando G.*

*VS: [COMPAÑERO DE CELDA] Are you in a terrorist cell [...]? [...] [RAFA]
G cell.*

También se menciona el término "comando" en el siguiente ejemplo, que sin embargo se generaliza en la traducción:

VO: Pero, ¿cómo va a ser de un comando de la ETA? Pero, ¿tú estás chalado o qué? ¿Pero no has visto que iba vestida de faralaes?

VS: An ETA terrorist? Are you nuts? Wasn't she wearing flounces?

El término "faralaes", en la última frase, es traducido adecuadamente como *flounces* ("volantes"). Esta interacción precede a la siguiente, en la que el error que comete el personaje al pronunciar "ikurriña" se soluciona (y se omite) con *Basque flag*:

VO: Y, ¿cómo quieres que venga a Sevilla? ¿Con un pasamontañas y una "kiskurriña"?

VS: How else would she come here? With a balaclava and a Basque flag?

Merece atención especial la escena en la que se basa el título español de la película:

VO: [KOLDO] Pero, ojo, que para ser alavés tenía sus ocho apellidos vascos [...]. [...] [AMAIA] Antxon también tiene muchos. [ANTXÓN (RAFA)] Y muy largos, con "kas", muchas. [...] Gabilondo, Urdangarin, Zubizarreta, Arguiñano [...] Igartuburu, Erentxun, [...], Otegi [...] y Clemente.

VS: [KOLDO] But he did have his eight Basque surnames [...]. [...] [AMAIA] Yes, Antxon has a lot. [ANTXÓN (Rafa)] And very long, with lots of "k"s. [...] Gabilondo, Urdangarin, Zubizarreta, Arguiñano [...] Igartuburu, Erentxun, [...], Otegi [...] and Clemente.

La referencia a los apellidos de personas conocidas, por diferentes motivos, en España se pierde para un receptor que ignore la cultura española, con la excepción quizás de quienes reconozcan a los deportistas mencionados. Estas referencias, por tanto, no son extrapolables al subtítulo, en el que no se puede hacer más que mencionar los apellidos.

El hecho de que el apellido Clemente no sea de origen vasco, como Koldo le recuerda posteriormente a Rafa, genera una serie de reacciones en otros momentos de la película, como en:

VO: Pero este como es Clemente igual se pide paella o algo.

VS: But as he's Clemente, he might order a paella.

O en:

VO: Un poco raros sí me han parecido. Estos deben ser de Álava o así. Todos deben venir por parte de los Clemente.

VS: Don't tell him, but they seem a bit odd. They must be from Álava. They must be from the Clemente side.

Estos estereotipos se mantienen en la VS a través de la extranjerización y esto supone, al fin y al cabo, trasladar de la forma más fiel posible los elementos en los que se basa en su totalidad el argumento de la película.

4. CONCLUSIONES

El texto audiovisual objeto de estudio se caracteriza por una numerosa presencia de referentes culturales pertenecientes a Andalucía y al País Vasco, así como a la cultura general del país. Estos elementos tienen el objetivo de transmitir al espectador una serie de estereotipos, reacciones y prejuicios que unos personajes tienen hacia los otros y viceversa. Además, todos juegan un papel importante en el humor de la película.

En este artículo se han clasificado estos referentes culturales en tres apartados: los elementos lingüísticos, las referencias a Andalucía y los andaluces y al País Vasco y los vascos. La presencia de estos rasgos en el texto supone sin duda un reto para el traductor. Además, existe la dificultad añadida de que el subtítulo cuenta con unas restricciones espaciales y temporales que determinan las elecciones de traducción y que limitan las técnicas que pueden emplearse.

En general, la estrategia aplicada en toda la traducción es la extranjerización; esto es, se mantiene la práctica totalidad de los términos y expresiones en euskera que incluye el guion, así como los referentes geográficos de Andalucía y del País Vasco y los estereotipos. Solo en ciertas ocasiones se modifican los elementos (como en el caso del apartamento en Fuengirola por el concierto de Springsteen, Bertín Osborne por Julio Iglesias o cuando la presencia de euskera en el original se traduce al inglés en el subtítulo). La llevada a cabo es, sin duda, la estrategia más adecuada para la traducción de un texto tan marcadamente cultural que, además, basa todo su atractivo y su eficacia comercial en estos referentes. No obstante, tomar la decisión de realizar una traducción literal y extranjerizante puede suponer en ocasiones la pérdida de información contextual para el receptor meta. Es el caso, por ejemplo, de la presencia de una bandera de España con el lema "¿Por qué no te callas?", cuyo mero subtítulo (*Why don't you shut up?*) no puede trasladar el sentido de esta frase a quien no conozca su origen. Es similar la escena en la que Koldo se despierta en casa de Merche y descubre que la decoración incluye un conjunto de objetos pertenecientes a la cultura española (una figura de un Guardia Civil, un tricorno, un cuadro del Rey Juan Carlos I, otro con la inscripción "Forever Cáceres" o una bandera de España con un toro ilustrado sobre ella).

Ciertamente, algunos elementos se pierden en el trasvase, pero para compensar esta pérdida, la traducción añade información complementaria o modulaciones en otros momentos del subtulado. Es destacable el hecho de que se haya sabido respetar la idiosincrasia del original y modificar solo lo indispensable y únicamente con objeto de acercar la película al receptor meta. Se ha preferido arriesgar la comprensión de este en ciertos momentos, al introducir una lengua desconocida o conceptos que quizás no fueran comprendidos en su totalidad. Pero todo ello se ha hecho con objeto de dotar al texto final de unos rasgos similares a los que están presentes en la VO.

En resumen, considero que el resultado es un subtulado adecuado y que recoge los rasgos propios del original. Este es, sin duda, el objetivo último de toda traducción y, en base al análisis realizado, se puede determinar que, a pesar de la dificultad que debe haber supuesto el trasvase, al seguir una estrategia coherente y adaptada a las necesidades del original, se ha podido llevar a cabo con éxito.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Almodóvar, P. (Director/Guionista). (2013). *Los amantes pasajeros* [Película]. España.
- Amenábar, A. (Director/Guionista) y Gil, M. (Guionista). (2009). *Ágora* [Película]. España.
- Bayona, J.J. (Director) y Sánchez, S.G. (Guionista). (2012). *Lo imposible* [Película]. España.
- Botella Tejera, C. (2006). La naturalización del humor en la Traducción Audiovisual (TAV): ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de Gomaespuma: *Ali G Indahouse, Tonos Digital*, 12. Recuperado el 4 de agosto, 2014 de <http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20E-Naturalizacion%20en%20TAV.htm>.
- Chiaro, D. (ed.) (2010). *Translation, Humour and the Media. Translation and Humour*, vol. 2. Londres y Nueva York: Continuum.
- Europa Press. (2014, 27 abril). 'Ocho Apellidos Vascos' ya es la película española más taquillera de la historia. Recuperado el 12 de agosto, 2014 de <http://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-ocho-apellidos-vascos-ya-pelicula-espanola-mas-taquillera-historia-20140427115218.html>.

- Fuentes Luque, A. (2000). *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- Franco Aixelà, J. (1996). *Condicionantes de Traducción y su aplicación a los nombres propios (inglés-español)*. Tesis Doctoral. Departamento de Filología Inglesa. Universidad de Alicante.
- Franco Aixelà, J. (1996b). Culture-specific items in Translation. En R. Álvarez y C. A. Vidal (Eds.), *Translation, Power, Subversion* (pp. 52-78). Clevedon: Multilingual Matters.
- Hopewell, J. (2014, 31 marzo). 'Spanish Affair' Becomes Box Office Phenom in Spain. *Variety. US Edition*. Recuperado el 12 de agosto, 2014 de <http://variety.com/2014/film/news/spanish-affair-becomes-box-office-phenom-in-spain-1201150556/>.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (1995). *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Martínez-Lázaro, E. (Director), Cobeaga, B. y San José, D. (Guionistas). (2014). *Ocho apellidos vascos* [DVD]. España: Universal Pictures.
- Martínez Sierra, J.J. (2008). *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I.
- Monjas, C. L. (2014, julio). La directora general del ICAA analiza los últimos datos del informe del Observatorio Audiovisual Europeo. *Academia. Revista del cine español*, 208, 32-33. Recuperado el 4 de agosto, 2014 de http://www.academiadecine.com/publicaciones/nueva_revista_academia.php?id_s=3&id_ss=35.
- Newmark. P. (1988). *A Textbook of Translation*. Nueva York, Londres, Toronto, Sidney y Tokio: Prentice Hall.
- Pedersen, J. (2007). Cultural Interchangeability: The Effects of Substituting Cultural References in Subtitling. *Perspectives: Studies in Translatology*, 15 (1), 30-48.
- Ramière, N. (2006, julio). Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. *JoSTrans. Journal of Specialized Translation*, 6. Recuperado el 8 de agosto, 2014 de http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php.

Rolfe, P. (2014, 31 marzo). 'Spanish Affair' Breaks Box Office Records in Spain. *The Hollywood Reporter*. Recuperado el 12 de agosto, 2014 de <http://www.hollywoodreporter.com/news/spanish-affair-breaks-box-office-692306>.

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

Zabalbeascoa, P. (2000). La traducción del humor de Woody Allen o el arte de dominar la sutileza y la ironía. En L. Lorenzo García y A.M. Pereira Rodríguez (Eds.), *Traducción subordinada (I). El doblaje (inglés-español/galego)* (pp. 115-125). Vigo: Universidad de Vigo.

Zabalbeascoa, P. (2001). La traducción del humor en textos audiovisuales. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 251-263). Madrid: Cátedra.