

El subtulado *amateur* al francés de *Ocho apellidos vascos*: la traducción de los estereotipos, las identidades culturales y el multilingüismo

The French amateur subtitling of *Ocho apellidos vascos* (Spanish Affair): the translation of stereotypes, cultural identities and multilingualism”

FRANCISCA GARCÍA LUQUE
Universidad de Málaga
paquigar@uma.es

Abstract

This article aims to carry out a descriptive analysis of the translation strategies and techniques used in the French amateur subtitles of the film *Ocho apellidos vascos* (Spanish Affair, 2014), strongly characterized by multilingualism and multiculturalism. It is a corpus where concepts such as language, identity and prejudices acquire a special relevance, given that the comedic plot of the film is based in a combination of all of them. Thus, the interest in studying how all these references have been translated into a language that ignores many of them.

Keywords

Identity, Stereotype, Audiovisual Translation, Linguistic Variation, French.

Résumé

Cet article vise à mener à bien une analyse descriptive des stratégies et des techniques de traduction utilisées pour le sous-titrage amateur en français du film *Ocho apellidos vascos* (2014), fortement caractérisé par le multilinguisme et le multiculturalisme. Il s’agit d’un corpus où les concepts de langue, identité et préjugés acquièrent une importance considérable car l’humour du film réside précisément dans une combinaison de ces facteurs; d’où l’intérêt d’analyser comment ils ont été représentés dans une langue qui les ignore.

Mots-clés

Identité, stéréotype, traduction audiovisuelle, variation linguistique, français.

1. Introducción

Si buscamos un texto audiovisual en el que convivan conceptos como identidad cultural, prejuicio, multilingüismo o estereotipo, sin duda *Ocho apellidos vascos* (Martínez Lázaro, 2014) es un ejemplo paradigmático. En esta película aparecen contrapuestas dos realidades culturales y lingüísticas, la de un joven de un barrio sevillano y la de una chica de un pueblo de Euskadi; estas realidades, a veces marcadas lingüísticamente y en un contexto de comedia, son llevadas al límite y a la caricatura, buscando la carcajada del público.

En el TO (texto original) se mezclan dos idiomas, el español y el vasco. Además, hay diferentes variedades del español, el hablado por todos los personajes vascos y el hablado por Merche, una señora de Cáceres. También está presente el dialecto andaluz, en los personajes de Rafa y sus amigos. A partir de ese corpus multilingüe y multicultural, punto de partida de un proceso traductor, vamos a estudiar de qué manera se han transmitido los elementos que forman parte de la identidad cultural de los personajes en la versión subtitulada al francés, proveniente de un *fansub*, que constituye el TM (texto meta) de este estudio.

Es un paradigma comúnmente aceptado que el giro cultural de la traducción ha supuesto, desde su llegada en los años 90, la toma en consideración de factores que van más allá de la confrontación entre dos sistemas lingüísticos. Martín Ruano (2007: 41) lo expresa en los siguientes términos:

El “giro cultural” de la traducción, pues, supone una apuesta por desentrañar las relaciones de poder, la dinámica de fuerzas y la trama de autoridad que condicionan y subyacen a toda traducción de un texto, y que en buena medida explican cómo y por qué se hace dicha traducción.

Así, habremos de considerar los elementos relacionados con la cultura a la hora de identificar e interpretar las decisiones tomadas a lo largo de todo proceso traductor.

2. Objetivos y marco metodológico

El objetivo principal de este estudio es arrojar algo de luz sobre las estrategias, las técnicas y, en general, los recursos utilizados para re-presentar, siguiendo la terminología de Vidal Claramonte (2007: 62), unas identidades culturales que adoptarán una nueva forma en el TM en función de la percepción que los traductores tengan de los valores presentes en el TO y de unas decisiones que, según Díaz Cintas (2012: 282), pueden ser conscientes o inconscientes, deliberadas o fortuitas, pero que dejan huella en el producto traducido porque constituyen una manipulación.

Partiendo pues de una perspectiva descriptiva, pretendemos analizar de qué manera

se han reflejado en la traducción al francés, algunos elementos relacionados con la identidad cultural, el multilingüismo y el multiculturalismo en la película que constituye nuestro corpus. Para ello, recurriremos fundamentalmente a tres conceptos: manipulación, estrategia de traducción y técnica de traducción.

El concepto de *manipulación* llegó a la Traductología procedente de los estudios de traducción literaria, de la mano de autores como Hermans (1985), Lefevère (1992), Bassett y Lefevère (1990, 1998) o Toury (2012). Desde entonces, son muchos los académicos que le han dado cabida en sus investigaciones. No obstante, parece ser que, a pesar de la primera impresión, su definición no siempre está ligada a factores negativos, como nos recuerda Díaz Cintas (*op. cit.*: 285):

From a strict faithfulness to the original, postulated by traditional scholars, TS seem to have moved on, represented by a paradigm in which deviations from the original are regarded as permissible and the typical pre-eminence of the source text can be overturned in favor of the interests of the target culture.

Según apunta este autor, la manipulación, entendida como una desviación con respecto al original, puede entenderse de dos formas. Bien como una manipulación técnica, es decir, como producto de la necesidad de adaptar el mensaje del texto traducido a las restricciones impuestas por el medio o por la modalidad escogida, bien como una manipulación ideológica, que encuentra sus raíces en el deseo de modificar o alterar algún aspecto presente en el original.

Tradicionalmente el concepto de manipulación ideológica se ha relacionado con la censura, y ha tenido una especial incidencia en el ámbito de la TAV (traducción audiovisual). En ese contexto, la palabra manipulación siempre se ha revestido de connotaciones muy negativas porque estaba relacionada con un deseo consciente de eliminar todos aquellos elementos procedentes de películas extranjeras que pudieran suponer una contaminación. Este deseo se materializó en unos instrumentos de control, encargados de realizar las modificaciones necesarias para mantener unos estándares considerados aceptables, cumpliéndose en estos casos la máxima de la orientación a la cultura meta y de la íntima relación existente entre la forma final que adopta la traducción y las estrategias utilizadas durante el proceso, tal y como lo explica Toury (*op. cit.*: 18).

No obstante, la manipulación no siempre se ha descrito como algo intrínsecamente negativo; algunas modificaciones presentes en la traducción de un texto audiovisual se manifiestan a menudo en elementos como las referencias culturales, el humor, el lenguaje tabú, es decir, en aspectos de la lengua que están íntimamente relacionados con percepciones culturales y que necesitan de una adaptación al destinatario de la traducción, una adaptación tanto más visible cuanto mayor es la lejanía entre las culturas que entran en contacto. En resumen, estamos de acuerdo con Longa (2012: 316) cuando afirma que “toda reescritura, provocada

por razones muchas veces ideológicas y de poder (en sentidos muy variados y amplios) supone una manipulación.”

Por tanto, y en la línea de lo propuesto por Díaz Cintas (*op. cit.*: 285), la labor que haremos de desarrollar los investigadores para describir cómo se han vertido conceptos como la identidad, la multiculturalidad o el multilingüismo, pasa necesariamente por identificar los eventuales cambios sobrevenidos en el proceso de traducción, las razones que los explican y los beneficiarios de dichos cambios.

En segundo lugar, este estudio está basado en el concepto de estrategia de traducción, ampliamente tratado en Traductología. Para los fines de este estudio, tomaremos la definición de Hurtado Albir (2001: 276):

Los procedimientos individuales, conscientes y no conscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficacia [...].

Si asumimos que las referencias culturales, el multilingüismo y los estereotipos son potenciales problemas de traducción porque reflejan valores y percepciones de la cultura original que se han de verter a la cultura meta, es necesario recurrir a otros dos conceptos, los de domesticación y extranjerización, cuyo máximo exponente es Venuti (1995). La primera esconde el origen foráneo del texto neutralizando los elementos que resultan ajenos al lector del TM, mientras que la segunda mantiene las referencias originales obligando al lector del TM a alejarse de los patrones de su propia cultura¹.

Por último, es necesario hacer alusión a las denominadas técnicas de traducción, concepto para el cual nos basaremos en la aportación de Martí Ferriol (2013: 119-122), que propone una clasificación adaptada al ámbito de la TAV.

3. La subtitulación *amateur*

Como han mencionado varios autores (Díaz, 2005 o Kayahara, 2005), la llegada de la imagen digital, de los nuevos formatos audiovisuales —más fácilmente manejables y distribuibles a través de Internet—, junto con la facilidad de acceso al software de subtitulación, han supuesto cambios de hondo calado en el mundo de la traducción audiovisual. Uno de estos cambios es sin duda el fenómeno de la subtitulación *amateur*, que Díaz y Muñoz (2006: 37) califican como “a mass social phenomenon on Internet.”

A pesar de las habituales críticas de las que el subtitulado *amateur* es objeto por

1 De esta manera, la estrategia de la domesticación opta siempre por reemplazar aquellos elementos de la cultura origen que puedan resultar oscuros o lejanos para el destinatario de la traducción por elementos propios de la cultura meta, que le serán más familiares y reconocibles. De manera inversa, la extranjerización elige sistemáticamente mantener los referentes de la cultura origen en la traducción aunque puedan resultar extraños al destinatario final de esta.

parte del mundo profesional de la TAV, el interés que despierta desde el punto de vista de la investigación es innegable. Al fin y al cabo se trata de una actividad traductora ampliamente extendida, que se desarrolla en paralelo a la traducción profesional y que refleja el modo en que la tecnología está transformando nuestra forma de vivir, de trabajar y de acceder a la información y al ocio. Aunque hasta fechas muy recientes, esta actividad traductora había recibido poca atención académica (Martínez García, 2010: sp.), lo cierto es que poco a poco asistimos a una proliferación de publicaciones y trabajos, que ya no son tan escasos, y que muestran cómo la comunidad investigadora empieza a poner el foco en las prácticas traductorales llevadas a cabo por personas que no actúan siguiendo los mismos parámetros que la traducción profesional. Este interés está plenamente justificado, ya que se trata de dos actividades traductorales que ocurren en paralelo, que no pretenden competir entre sí, aunque se pueden establecer ciertas interferencias entre ellas.

Martínez García (*op. cit.*: sp.) sitúa el origen del fenómeno *fansub* en Estados Unidos, a mediados de los años 80, cuando algunos grupos de aficionados empezaron a subtítular de manera desinteresada y gratuita las series de *anime* japonesas. Pero según indican Díaz y Muñoz (*op. cit.*: 44), el boom de esta actividad traductora se produce ya entrados los años 90, con la extensión masiva de Internet y las posibilidades que la red ofrece de cara a la creación y sobre todo a la distribución de productos audiovisuales. Con el paso de los años, y tal como mencionan otros autores (Mateusz, 2013: sp.), esta actividad se ha extendido igualmente a la traducción de otros tipos de productos, fundamentalmente series de televisión y en algunos casos incluso películas. La diversificación que se ha producido a partir de esa etapa inicial en la que el fenómeno de la traducción *amateur* se circunscribía al *anime* japonés es tal que esta autora se replantea incluso sustituir el término *fansubber*, utilizado en inglés, por el de *funsubber* o *fun translator*, que serviría para designar más bien a quien traduce por placer, con independencia del género.

Desde el punto de vista del funcionamiento de estos grupos organizados de traductores aficionados, según explica Martínez García (*op. cit.*: sp.), la piedra angular de todo el proceso es la traducción. El mundo académico ha insistido ampliamente en la calidad que separa a los subtítulos profesionales de los *amateur*, influida por muchos factores. La siguiente tabla combina los aspectos más reseñables mencionados en la comparación realizada por Martínez García (*ibid.*) y Ferrer Simó (2005) entre los subtítulos profesionales y los subtítulos realizados por aficionados.

Características	Traducción de fansubs	Traducción profesional
Tipografía	Variable, con distintos tipos de letra y colores para cada personaje.	Estándar, con las fuentes habituales (Arial o Times New Roman)
Número de caracteres	Flexible	Fijo
Número de líneas	Variable (hasta cuatro líneas)	Fijo (máximo de dos líneas)
Notas explicativas	Sí, en la parte superior de la pantalla	No
Adición y omisión de subtítulos	Sí	No
Errores de transcripción, traducción y calcos	Es más habitual	No deberían existir
Accesibilidad a lista de diálogos	No	Sí
Revisión o corrección lingüística	No siempre	Debería haberla

Tabla 1. Combinación de las comparaciones entre subtítulos profesionales y subtítulos *amateur* de Martínez García (2010) y Ferrer Simó (2005).

No reconocer que estas diferencias existen y que influyen seriamente en el resultado final del proceso traslativo sería negar la evidencia. No obstante, estamos de acuerdo con Martínez García (*op. cit.*: sp) cuando afirma que “con el paso de los años, algunos fansubs han evolucionado en busca de una calidad que ofrecer a sus seguidores”.

4. Análisis del corpus, *Ocho apellidos vascos*

4.1. Sinopsis y datos relevantes

Ocho apellidos vascos (2014), es una comedia dirigida por Emilio Martínez Lázaro y protagonizada por Dani Rovira (Rafa) y Clara Lago (Amaia), Carmen Machi (Merche) y Karra Elejalde (Koldo). Se trata básicamente de una historia de enredos en la que los dos personajes principales, un sevillano y una vasca, se conocen por casualidad en un bar de Sevilla, a donde la chica ha ido con unas amigas para olvidar que su novio la ha dejado justo antes de la boda. Él queda prendado de la joven y decide ir a buscarla a su pueblo. A partir de ahí, el personaje de Rafa se ve abocado por las circunstancias a hacerse pasar por vasco ante el padre de la chica. Aunque los principales personajes vascos hablan siempre en español, a veces introducen algunas palabras en euskera. Por su parte, Rafa habla en dialecto andaluz con sus amigos y con Amaia, pero adopta un español con forzado acento vasco cuando está ante Koldo, padre de la joven, a quien quiere convencer de que es en realidad Antxon, el novio de su hija.

Para contextualizar un poco esta película dentro de la cinematografía española, es necesario mencionar que se trata de la cinta más taquillera de la historia de nuestro cine, con una recaudación que sobrepasó los 70 millones de euros, a partir de tan solo 3 millones de presupuesto, y que fue vista en las salas españolas en el año de su estreno, 2014, por más de 6 millones de espectadores. Posteriormente, la película fue estrenada en algunos países europeos, además de en numerosos países de América Latina. Cabe mencionar igualmente que la película recibió numerosos galardones y nominaciones a las categorías principales en festivales de cine y certámenes. A tenor de estos datos, podemos deducir que el éxito rotundo que obtuvo dentro de nuestras fronteras no fue suficiente para garantizar un recorrido a nivel internacional en las grandes cinematografías, como Estados Unidos, Inglaterra o Francia, donde no se ha llegado a estrenar, aunque sí que se ha presentado en festivales de cine.

4.2. La representación de las identidades y los estereotipos

La representación de la identidad cultural y de los estereotipos andaluz y vasco se produce a diversos niveles. Por razones obvias, el que más nos interesa es el nivel lingüístico, puesto que es el que atañe principalmente a la traducción, pero como recuerda Díaz Cintas:

[...] translating solely the linguistic component of any audiovisual material, without fully considering the rest of the information transmitted by the audio and visual channels would spell disaster (*op. cit.*: 281).

Se puede considerar que las identidades en TAV, un elemento sobre el que llama la atención Chaume (2013), están compuestas por una diversidad de elementos, a menudo estereotipados; algunos de ellos resultan fácilmente reproducibles en una película, como escenarios, paisajes, vestimentas, imágenes o formas de hablar. Por motivos de espacio, no podemos detenernos a analizarlos pero sí cabe mencionar que la conjunción de todos esos elementos es lo que finalmente hace que el público reconozca la cultura como propia o ajena, además de percibir el contraste de dos realidades diferentes, elemento fundamental en la trama de nuestro corpus.

4.2.1. Los elementos lingüísticos

Dentro del ámbito lingüístico, podemos realizar una clasificación de los elementos que denotan la pertenencia a una u otra comunidad y estudiar cómo se han reflejado en la traducción al francés.

4.2.2.1. Palabras en euskera y expresiones típicas del País Vasco

Para describir lo que sucede en la película habría que hacer una primera distinción entre los personajes principales y los que aparecen de manera puntual. Mientras los primeros

hablan sistemáticamente en español e introducen alguna palabra suelta o expresión en euskera, hay algún personaje que habla en euskera porque interviene una sola vez. También tenemos pintadas y pancartas en euskera en la escena de la manifestación proindependentista. ¿Cuál ha sido la estrategia de traducción adoptada? En el caso de las intervenciones puntuales, estas se han traducido al francés, indicando entre paréntesis que el personaje hablaba en vasco. De este modo, se ha optado por una traducción tendente a la domesticación, en el sentido de Venuti (*op. cit.*), para que el público francés pueda entender bien la escena, aunque sin perder la alusión al euskera. No obstante los personajes principales, Amaia y Koldo, siempre hablan en español, aunque su procedencia vasca se hace visible mediante varios procedimientos. Por un lado, la inserción de palabras en euskera y, por otro, el uso de expresiones propias o estereotipadas como vascas. La siguiente tabla refleja las estrategias y técnicas de traducción utilizadas en la película.

Palabras en euskera	Se traduce al francés	No se traduce al francés y se mantiene la V.O.	Desaparece en la traducción	Estrategia de traducción	Técnica de traducción
kalimotxo, gora Euskadi, aita, ama, aupa, agur, erentxu, txapela, osendo, perfektoak, oso ondo, ixo, bai, txiquitxu, abertzale, eskerrik asko		x		Extranjerización	Préstamo puro
kale borroka (casseurs), txirimiri (bruine), barkatu (pardon), bat (un), bi (deux) eta hiru (et trois), arrantzale (pêcheur)	x	x		Extranjerización parcial	Amplificación / Equivalente acuñado
boletua→ bolets, txiqui→ ma puce, independentzia →indépendance, agur→ adieu, txalupas→ chaloupes, txipirón→ chipiron, bihotza→ ma puce, etorri→ viens	x			Domesticación	Equivalente acuñado
txakoli →vin	x			Domesticación	Generalización
txupito, ospa			x	Domesticación	Omisión

Tabla 2. Estrategias y técnicas de traducción de palabras en euskera.

En esta tabla podemos comprobar que hay diversidad de estrategias y técnicas a la hora de reflejar el multilingüismo del original. Con algunas palabras, se ha optado por dejarlas en euskera en el subtítulo francés. Probablemente muchas de ellas son deducibles por el contexto, como indica Jiménez Carra (2015: sp.) en su análisis del subtítulo de esta película al inglés. Podría ser el caso de *ama* (mamá), *agur* (adiós), *eskerrik asko* (muchas gracias) o *bai* (sí). La palabra *bai*, a veces va seguida de *sí* en la versión original y, por tanto, de *oui* en la versión francesa, en una especie de autotraducción, como ocurre también con *eskerrik asko*. El significado de *aita* lo explica uno de los personajes casi al inicio de la película, por lo que su comprensión por parte de la audiencia francesa está asegurada. En este primer grupo de palabras se ha optado por una estrategia extranjerizante, siguiendo la terminología de Venuti (*op. cit.*), haciendo visible en el TM el multilingüismo y la multiculturalidad del TO.

El segundo bloque de palabras está compuesto por unos vocablos que permanecen en euskera en el subtítulo francés pero se ha optado por añadir la traducción en francés entre paréntesis. Se ha empleado una mezcla entre la amplificación y el equivalente acuñado, (Martí Ferriol, *op. cit.*: 121), en la que se proporciona una explicación o paráfrasis explicativa que no aparece en el original. Encontramos en este apartado palabras como *kale borroka* (lucha callejera), *txirimiri* (chirimiri), *barkatu* (perdón) o *arrantzale* (pescador). Se trata de palabras o expresiones en las que el traductor quizás ha considerado que no son suficientes el contexto ni el elemento visual para deducir su significado y ha optado por una solución en la que mantiene el carácter multilingüe y multicultural de la versión original, al mismo tiempo que se asegura la comprensión por parte del público meta de elementos importantes para la escena en la que cada uno de ellos se encuadra.

El tercer bloque contiene aquellas palabras que aparecen en la versión original en euskera, mientras que en el TM se ha optado por traducirlas directamente al francés, adoptando una estrategia de domesticación. Es el caso de *txiqui* y *bihotza*, vocativos cariñosos, traducidos al francés como *ma puce*, o las palabras *boletua* (boletus), *independentzia* (independencia), *txalupa* (chalupa) y *txipiron* (chipirón), traducidas respectivamente por sus equivalentes acuñados como *bolets*, *independance*, *chaloupe* et *chipiron*.

Aunque los dos últimos apartados apenas contienen un par de ejemplos, no quisiéramos dejar de comentar otras soluciones por las que el traductor ha optado, como son la “generalización”, siempre siguiendo la clasificación propuesta por Martí Ferriol (*ibid.*: 121), en el caso de *txakoli*, traducido al francés como *vin*, o la sustitución de las palabras en euskera por deícticos que aluden a los elementos del diálogo original mediante pronombres.

Además de la presencia de palabras en euskera, hallamos también determinadas expresiones y elementos léxicos que, si bien están en español, se asocian con el estereotipo del español hablado en el País Vasco y en Navarra. Nos referimos concretamente a “me cago en sos” y su variante “mecagüen” o a “la hostia” y su variante “ahí va la hostia”. En el primer caso, las soluciones de traducción adoptadas no han sido uniformes, ya que la primera vez

que se oye se ha optado por un equivalente acuñado, “Je vous chie dessus”, mientras que en otros momentos se ha traducido por *putain de...*, e incluso en un caso ni siquiera se ha traducido. En el segundo caso, el traductor ha sido sistemático en el empleo de *bordel*, ya que siempre se usa como una muletilla con valor expresivo. Podríamos resumir diciendo que se ha mantenido una estrategia de domesticación en lo que a todos estos elementos se refiere, recurriendo a la técnica del equivalente acuñado, que varía en función de cada frase y a cada escena.

4.2.2.2. *Estereotipos vascos*

Además de los elementos lingüísticos, hallamos en la película alusiones constantes a conceptos y elementos propios de la realidad vasca interpretados en clave humorística. Quizás el ejemplo paradigmático es todo lo que tiene que ver con el terrorismo y con ETA. En un par de ocasiones Rafa pronuncia sendas frases por las que rápidamente se justifica al darse cuenta de que contienen palabras que podrían molestar a Amaia. Es el caso de “Pa* mí esto no ha sido un ‘aquí te pillo, aquí te mato’; entiéndeme el ‘aquí te pillo, aquí te mato’ como una expresión”. Y también de “A ver, que he dicho secuestrar en plan manera de hablar ¿eh?, no en plan zulo, que yo sé que si vosotros os ponéis...”. La presencia del sustantivo *zulo* y de los verbos *matar* y *secuestrar* remite inequívocamente al terrorismo, aunque siempre en clave de humor.

En la versión subtitulada al francés, la primera de las expresiones queda totalmente neutralizada al optar por una generalización, en la taxonomía de Martí Ferriol (*ibid.*: 121), y decir “ce n’était pas juste un coup”. En esta nueva formulación, Rafa incide en el hecho de que lo suyo no ha sido algo puntual, pero al no mencionar la idea de matar, no necesita luego justificarse. Por eso, desaparece de la traducción la explicación “entiéndeme [...] como una expresión” y se limita a preguntar “Tu comprends?”. En la segunda frase, la presencia de la palabra *secuestrar* es lo que incomoda a Rafa, que siente la necesidad de explicar que no está pensando en un zulo sino que es solo una frase hecha. En la versión subtitulada en francés se omite la explicación relativa al zulo pero sí que se dice en un subtítulo posterior que no es ninguna cuestión política. El resultado en ambos casos es cierta suavización de las alusiones más o menos veladas al terrorismo y cierta pérdida también de humor, ya que los diálogos de la película buscan jugar con esos estereotipos y esos clichés para hacer reír al público. En la línea de lo que menciona Díaz Cintas (*op. cit.*) queremos llamar la atención sobre la traducción de estos elementos, aunque no sabríamos dilucidar si se trata de una manipulación de tipo técnico o más bien ideológico. En el primer caso, al tratarse de una expresión hecha para la que no hay un equivalente acuñado, podría ser una cuestión fundamentalmente lingüística. En el caso de la omisión de la palabra *zulo*, al mantenerse la idea de secuestrar y la aclaración de que no está pensando en política sino que es una forma de hablar, tampoco resulta evidente un deseo de desdibujar o esconder ciertos términos y alusiones. Todo esto, unido a la

velocidad de dicción del personaje de Rafa, podría explicar que la traducción haya reducido determinados elementos al considerarlos accesorios.

También aparece mencionada en varios momentos la palabra *comando*, traducida como *groupe*, empleando una generalización que desdibuja un poco el significado del original, ya que también existe la palabra *commando* en francés con un significado muy similar al que tiene en español. Y la expresión “piso franco”, en una conversación que incluye un juego de palabras con el apellido del general Franco. En español la comicidad de la escena se basa en la confusión entre “piso piloto” y “piso franco”, junto con la idea de que si un etarra oye la palabra “franco” la va a identificar con el dictador y se va a poner muy nervioso, o quizás violento, lo que Joaquín teme. Este juego basado en la fonética no se puede reproducir en francés manteniendo la alusión al dictador pero la versión subtitulada en francés sí que reproduce un juego de palabras basado en la similitud fonética entre *cage* y *cache*, que remite a campo semántico de lo oculto o escondido.

Podemos mencionar otras palabras presentes en la cinta que remiten a estereotipos o realidades culturales vascas. Entre ellas se encuentra *caserío*, traducida mediante una generalización como *ferme*; Ertzaintza, que se ha dejado en euskera, añadiéndole una traducción al francés entre paréntesis; y finalmente *frontón*, traducida mediante un equivalente acuñado *fronton*. Mención especial merece la palabra *cuadrilla*, asociada más bien al norte de España y que no tiene ninguna connotación negativa porque hace referencia a un grupo de amigos. Sin embargo, en la traducción al francés se opta por *gang*, que designa a un grupo de malhechores, adoptando una estrategia de compensación al sugerir que los jóvenes que se reúnen en ese bar se mueven en el filo de la delincuencia.

Ya para terminar con este apartado, cabría también mencionar las palabras *kiskurriña**, “calera borroka” o *escayola*, que son palabras en euskera o, más bien, pretenden serlo, pero que son fruto de una confusión. Así, la primera corresponde a *ikurrina*, la segunda a “kale borroka” y la tercera a *ikastola*. Estas tres palabras claramente buscan despertar la risa del público y pretenden reflejar la ignorancia de los personajes andaluces con respecto a la cultura y la realidad vascas. En los dos primeros casos, en la traducción al francés se opta por reproducirlas en euskera con los errores que contienen, manteniendo una estrategia extranjerizante en el texto traducido, mientras que en el tercero se opta por la domesticación, mediante el empleo de generalización con la palabra *école*. Otra palabra que se carga de connotaciones en la película es *Vascongadas*, topónimo que utilizan los personajes andaluces para referirse a lo que actualmente se denomina País Vasco o Euskadi, pero que, en tiempo de la dictadura recibía esa denominación. En este último caso, en la traducción al francés se prefiere la domesticación eliminando cualquier connotación política o ideológica.

4.2.2.3. Elementos propios del dialecto andaluz

En los personajes de Rafa y sus amigos, Currito, Joaquín y Pedrito podemos oír algunos de los rasgos propios de este dialecto, como la elisión de partes de las palabras. Este fenómeno puede tomar forma de apócope (*para* →pa*, *cerrada* →cerra*, o *nada* →na*) o de aféresis (*chiquillo* →*illo). Además, observamos en su forma de hablar la caída de la <d> intervocálica de los participios pasados, en palabras como *dejado*, *escapado*, *liado*. Otro rasgo propio de este dialecto es el seseo, que consiste en pronunciar las <c> y las <z> con el sonido /s/, y que en nuestro corpus es perceptible en palabras como *veces*, *hacen* o *cerrada*. Cabe mencionar también la pronunciación africada de la grafía <ch>, que afecta a palabras como *muchacha* o *chico*. También oímos la aspiración o pérdida de la <s> en posición final de palabra, o la caída de las consonantes finales, como ocurre, con la palabra *verdad*. Por último, debemos mencionar la neutralización de las consonantes <l> y <r> en palabras como *falta* o *salpicaíto* y en grupos nominales, como “el pelo” o “el tema”.

Las características mencionadas con anterioridad afectan al nivel fonético, aunque también podemos decir que hay presentes en la película elementos léxicos asociados con Andalucía. Nos referimos a palabras como *criatura*, empleada como vocativo o como sinónimo de *persona*, *chicha* como sinónimo de *gracia*, o *nota* como sinónimo de *tío* en el registro coloquial. Mención especial merece la muletilla típica de Sevilla que Rafa utiliza constantemente y que tanto irrita a Amaia, “mi alma”, con la correspondiente neutralización del sonido /l/, que se convierte en el fonema /r/ y que se traduce como “mon amour”, con la consiguiente e inevitable pérdida connotativa.

A diferencia de lo que ocurre con el caso del euskera, en el que las soluciones de traducción no son uniformes pero reflejan la presencia de una segunda lengua, los rasgos propios del andaluz de estos personajes pasan totalmente desapercibidos. Se ha producido un proceso de domesticación, al desaparecer todos los rasgos culturalmente marcados. Ahora bien, esta constatación no se debe entender como una crítica sino más bien como el reflejo de una limitación inherente al subtulado como modalidad de traducción audiovisual. Los vocativos, los elementos redundantes o superfluos son lo primero que se elimina ante la presión del espacio y se tiende a la generalización.

4.2.2.4. Estereotipos andaluces

Al igual que sucede con los personajes vascos, los andaluces tampoco escapan a la caricatura y al cliché en aquellos aspectos más claramente identificables o asociados con la cultura de Andalucía. Así, encontramos la palabra *pucherito* —nótese el uso intencionado del diminutivo—, en boca de uno de los amigos de Rafa. La traducción al francés opta por la palabra *ragout*, utilizando la técnica de la adaptación y una estrategia que tiende a la domesticación. Del mismo modo que los personajes andaluces se equivocan al pronunciar algunas palabras en euskera, también los vascos cometen errores cuando hablan de cosas

propias de Andalucía, como es el caso de rebujete*, en realidad *rebujito*. El francés mantiene ese mismo error dejando la palabra tal cual, recurriendo al uso de un préstamo puro y de nuevo con una estrategia extranjerizante. La alusión a que Amaia está *vestida de faralaes* es traducida al francés como “portait une robe Sévillane”, haciendo uso de la descripción como técnica de traducción. Por último, cabe mencionar la alusión que hace Rafa a que Amaia va a estar “tocando las palmas” en Sevilla, se traduce al francés como “danser flamenco”, en una especie de creación discursiva que utiliza un elemento genérico, como el flamenco, que probablemente el público francés puede entender mejor. En estos dos últimos ejemplos, no podemos decir que la estrategia sea totalmente domesticante porque mantiene la alusión a referencias culturales españolas, pero se observa cierta neutralización al eliminar detalles y matices en dichas referencias.

5. Conclusión

Tras la contextualización teórica y el análisis llevado a cabo, podemos establecer las siguientes conclusiones:

- 1) Se observa una clara estrategia extranjerizante en las soluciones de traducción y un esfuerzo por mantener el multilingüismo y la multiculturalidad en la V.S.F. en lo que se refiere al euskera, ya que se mantiene un gran porcentaje de las palabras en esta lengua, bien mediante la no traducción, bien mediante la adición de la traducción francesa a la expresión en vasco.
- 2) Las técnicas de traducción más utilizadas son el equivalente acuñado, la amplificación y la generalización, a las que se añaden la no traducción y el uso de extranjerismos. Además, hallamos también ejemplos de descripción, creación discursiva y compensación. Los ocho apellidos que inspiran el título y que podemos identificar como parte de los símbolos de la identidad cultural vasca se mantienen tal cual en la traducción.
- 3) La estrategia de traducción utilizada con el andaluz es la domesticación, ya que queda sistemáticamente neutralizado en la V.S.F. La explicación a este hecho puede hallarse en la facilidad para mantener una L3 en la versión traducida frente a la dificultad de reflejar una variante dialectal. Un caso similar, aunque en la situación inversa, se planteó con la traducción al español de la película *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008), con el dialecto picardo o chtimi.
- 4) Con respecto a la desviación de la que hablaba Díaz Cintas (*op. cit.*: 275), y a los factores ideológicos que pueden llevar a una manipulación en el proceso traslativo, podemos concluir que en el corpus analizado no hallamos evidencias de una intención de subrayar ni tampoco de esconder ningún elemento, valor o prejuicio presente en el original. Más bien estaríamos ante un caso en el

que la estrategia global de traducción ayuda a perpetuar unos estereotipos que ya están presentes en la sociedad de la que emana el TO y en cierta medida en la que recibe el TM. Esta opción traductora está probablemente influenciada por el género, una comedia, basada casi de manera exclusiva en los estereotipos y en el choque de culturas. Un enfoque de la traducción de corte funcionalista, como el que a menudo requiere el mercado audiovisual, facilita que para mantener el humor, el TM juegue con los mismos estereotipos culturales que el TO.

- 5) Por último, querríamos mencionar que la inexistencia de un subtítulo profesional en francés de esta película refleja la posición del cine español fuera de nuestras fronteras, y, especialmente, en nuestro país vecino. A pesar de la presencia de nombres cada vez más conocidos allende nuestras fronteras y con un prestigio que crece año tras año, las películas que no están avaladas por la presencia de directores o actores de renombre hallan dificultades para encontrar hueco en las carteleras francesas y, por ende, para ser comercializadas más tarde para su consumo doméstico. Siguiendo los postulados de los EDT y un enfoque polisistémico, no es más que el reflejo de las relaciones que se establecen entre la cultura del país de partida y la del país de llegada. No obstante, sería muy interesante poder comprobar si las estrategias de traducción en lo que se refiere al multilingüismo y a la multiculturalidad difieren con respecto a un subtítulo profesional. Es más que probable, por ejemplo, que en un subtítulo comercial no apareciesen las traducciones entre paréntesis o las explicaciones de ciertas referencias culturales que sí aparecen en algunos momentos del subtítulo que hemos analizado, como ocurre con la *Ertzaintza* u *Hortatu*².

De todo lo anterior se desprende que habrá que seguir investigando con corpus más amplios y variados que nos permitan dibujar un mapa más preciso y completo del tratamiento de la multiculturalidad, el multilingüismo y los estereotipos culturales en TAV.

Referencias bibliográficas

- AZCUE, María Resurrección (De). 1984. *Diccionario vasco-español-francés*. Bilbo, Euskaltzaindia.
- BASSNETT, Susan & André LEFÈVERE (eds.). 1990. *Translation, History & Culture*. London, Pinter Publishers.
- BASSNETT, Susan & André LEFÈVERE. 1998. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon, Multilingual Matters.

² Según se desprende del análisis realizado por Jiménez Carra (2015), en el subtítulo inglés del DVD comercializado en España, no hay explicación alguna de términos culturales, como la *Ertzaintza*.

- CHAUME VARELA, Frederic. 2013. “Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje” in *Trans* 17, 13-14.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2005. “El subtítulo y los avances tecnológicos.” in MERINO ÁLVAREZ et al. (coords.). *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción*. 4. Universidad del País Vasco, 155-175.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2012. “Clearing the Smoke to see the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation.” In *Meta: Journal des Traducteurs* 57, n.º 2, 279-293. Versión electrónica <<http://id.erudit.org/iderudit/1013945ar>> [12/09/2018].
- DÍAZ CINTAS, Jorge & Pablo MUÑOZ SÁNCHEZ. 2006 “Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment” in *The Journal of Specialised Translation* 6, 37-52.
- FERRER SIMO, María Rosario. 2005 “Fansubs y scanlation: la influencia del aficionado en los criterios profesionales.” In *Puentes* 6, 27-43.
- HERMANS, Theo (ed.). 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London, Croom Helm.
- HERMANS, Theo. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- HURTADO ALBIR, Amparo. 2001. *Traducción y Traductología*. Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ CARRA, Nieves. 2015. “Cultura, estereotipos, lengua y traducción. El subtítulo al inglés de la película *Ocho apellidos vascos*” in *Revista Tonos Digital: revista electrónica de estudios filológicos* 18, s/p Versión electrónica: <<http://hdl.handle.net/10201/42933>> [09/09/2018].
- KAYAHARA, Matthew. 2005. “The digital revolution: DVD technology and the possibilities for Audiovisual Translation” in *The Journal of Specialised Translation* 3, 64-74.
- LEFEVÈRE, André. 1992. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London/New York: Routledge. Cit. por la traducción española de M^a Carmen África VIDAL CLARAMONTE y Román ÁLVAREZ. 1999. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca, Colegio de España.
- LONGA, Víctor M. 2012. “Cuando el traductor es demasiado visible: reescritura y manipulación en la traducción del título de un libro” in *Verba* 39, 315-322.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis. 2013. *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MARTÍN RUANO, Rosario. 2007. “El giro cultural de la traducción: perspectiva histórica, conflictos latentes y futuros retos.” in ORTEGA ARJONILLA, Emilio (ed.). *El giro cultural de la traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 39-59.
- MARTÍN GARCÍA, Eva María. 2010. “Los fansubs: el caso de traducciones (no tan) amateur” in *Revista electrónica de estudios filológicos* 20, s/p Versión electrónica: <https://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/monotonos-los_fansubs.htm> [22/08/2018].
- MATEUSZ, Sajna. 2013. “Amateur subtitling – selected problems and solutions” in *T21N* 3, Versión electrónica: <<http://www.t21n.com/homepage/articles/T21N-2013-03-Sajna.pdf>> [21/09/2018].
- Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014) (V.O.)
- Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014) (V.S.F.) Subtítulos disponibles en el enlace <<http://www.vostfr.club/films/2014-ocho-apellidos-vascos.html>> [21/09/2018].
- Revista Cinemania. Disponible en el enlace <<http://www.cinemania.es/noticias/es-exportable-ocho-apellidos-vascos/>> [21/09/2018].
- TOURY, Gideon. 2012. *Descriptive Translation Studies and Beyond. Revised Edition (2)*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.
- VARIOS AUTORES Agrega. Repositorio educativo de la comunidad educativa española. Rasgos de la modalidad lingüística andaluza. <<http://agrega.juntadeandalucia.es/repo>>

sitorio/12022013/e4/es-an_2013021213_9101930/ODE-2357ea80-3aa4-3245-a61a-442e9f1ad36c/31_rasgos_de_la_modalidad_lingstica_andaluza.html> [13/09/2018].
VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África. 2007. “Después del giro cultural de la traducción” in ORTEGA ARJONILLA, Emilio (ed.). *El giro cultural de la traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 61-68.