

LA TRANSFERENCIA DE LOS
REFERENTES CULTURALES EN EL
FANSUBBING DEL ESPAÑOL AL CHINO

EL CASO DE LA SERIE DE TELEVISIÓN
ESPAÑOLA *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*

GAO Peng

TESIS DOCTORAL UPF / 2021

DIRECTORAS DE LA TESIS

Dra. Jenny Brumme

Dra. Mireia Vargas Urpí (Departamento de Traducción e
Interpretación y de Estudios de Asia Oriental, Universitat Autònoma de
Barcelona)

DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN Y CIENCIAS DEL
LENGUAJE



En memoria de mi mamá.

Un regalo a mi abuela.

Agradecimientos

Antes que nada, querría expresar mi agradecimiento sincero a mis dos directoras de la tesis, la Dra. Jenny Brumme de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y la Dra. Mireia Vargas Urpí de la Universitat Autònoma de Barcelona. Año tras año me han proporcionado toda la orientación y todo el apoyo, tanto académico como personal, que he necesitado para realizar la tesis. Si no hubiera contado con su paciencia, su generosidad y sus comentarios constructivos, no habría terminado el presente trabajo con éxito.

En segundo lugar, mis gracias a la Universitat Pompeu Fabra y al Collège Doctoral de la Université Franco-Allemande por haber organizado coloquios, seminarios y haberme financiado una estancia de cinco meses en la Université Nanterre Paris. Sus ayudas son esenciales para iniciar el aprendizaje de la tercera lengua extranjera, así como para obtener la Mención Internacional del título de doctor. Asimismo, no me olvidaré de todos los amigos en Barcelona como Pedro Ivorra Ordines, Perla Sueiras, Zhifei Zhang, entre muchos otros que no he mencionado aquí. Gracias a su tiempo y su acompañamiento con mucho cariño, he podido centrarme en el presente, mirar hacia el futuro y así, salir de la etapa azul de mi vida poco a poco.

Por último, querría mostrar mi agradecimiento hacia mi familia, sobre todo a mi madre Huang Jing. Además, el reconocimiento especial a mi abuela, Qin Xiulian, cuya ayuda económica y psicológica me mantiene durante años, su esperanza y ánimo me ayudan a convertirme en una persona más fuerte en muchos aspectos.

Resumen

La presente tesis abarca la transferencia de los referentes culturales en el *fansubbing* del español al chino a través de un corpus de la serie de televisión española *El Ministerio del Tiempo* compuesto por las traducciones del grupo Shenying y del grupo YYeTs.

En el análisis cuantitativo no solo atendemos la densidad de los referentes culturales en el corpus, sino que también analizamos el uso de las técnicas de traducción para después centrarnos en las relaciones entre la clasificación de los referentes culturales y la clasificación de las técnicas de traducción. En el análisis cualitativo prestamos atención a la amplificación con las notas en la pantalla para luego hablar de sus formas, situaciones de uso, funciones y problemas observados en el corpus.

Esta tesis es de gran valor en los Estudios de Traducción ya que profundiza en el estudio de las técnicas en una forma de traducción no profesional. Además, su énfasis recae en la transferencia de los referentes culturales del español al chino, tema importante para la formación de los traductores audiovisuales en esta combinación lingüística.

Abstract

This dissertation aims to research the rendering of cultural references in the fansubbing of Spanish into Chinese based on a corpus of translations of the Spanish TV series *The Ministry of Time* by the groups Shenying and YYeTs.

In the quantitative analysis, we not only study the density of cultural references in the corpus, but we also analyze the translation techniques used. Then, we focus on the relations between the classification of cultural references and the classification of translation techniques. In the qualitative analysis, we pay attention to the use of amplification with notes on the screen before summarizing its forms, situations of use, functions and problems that were observed in the corpus.

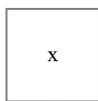
This dissertation has great value for Translation Studies as it delves into the study of the translation techniques in a non-professional translational form. Furthermore, it emphasizes on the rendering of cultural references from Spanish to Chinese, an important issue for audiovisual translators' training of this language combination.

Resum

Aquesta tesi tracta la transferència dels referents culturals en el *fansubbing* de l'espanyol al xinès a partir d'un corpus de la sèrie de televisió espanyola *El Ministerio del Tiempo* construït a partir de les traduccions dels grups Shenying i YYeTs.

En l'anàlisi quantitativa no només ens fixem en la densitat dels referents culturals en el corpus, sinó que també analitzem l'ús de les tècniques de traducció per després centrar-nos en les relacions entre la classificació dels referents culturals i la classificació de les tècniques de traducció. En l'anàlisi qualitativa parem atenció a l'amplificació mitjançant les notes a la pantalla per després parlar de les formes que adopten, situacions d'ús, funcions i problemes observats en el corpus.

Aquesta tesi és de gran valor als Estudis de Traducció ja que aprofundeix en l'estudi de les tècniques en una forma de traducció no professional. A més, el seu èmfasi recau en la transferència dels referents culturals de l'espanyol al xinès, tema important per a la formació dels traductors audiovisuals en aquesta combinació lingüística.



x

Índice

Agradecimientos.....	v
Resumen	vii
Abstract.....	viii
Resum	ix
Lista de figuras	xviii
Lista de tablas	xxiii
1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Motivación personal para investigar este tema	2
1.2. Hipótesis, objetivos y preguntas de investigación.....	4
1.3. Estructura de la tesis	11
2. CONTEXTO DEL ESTUDIO.....	17
2.1. Investigaciones de la traducción audiovisual en China..	18
2.2. <i>Fansubbing</i> en China.....	26
2.2.1. <i>Fansubbing</i> del inglés al chino en China	28
2.2.2. <i>Fansubbing</i> del español al chino en China.....	31
2.3. Investigaciones de la transferencia de los referentes culturales en China.....	35

2.4. Estudios que versan sobre la serie de televisión <i>El Ministerio del Tiempo</i>	39
3. MARCO TEÓRICO	47
3.1. Aspectos semióticos de la subtitulación	48
3.1.1. Naturaleza de los textos audiovisuales	49
3.1.2. Interrelación imagen-palabra.....	52
3.2. Referentes culturales en los Estudios de Traducción	57
3.2.1. Nomenclatura y definición de los referentes culturales	57
3.2.2. Clasificación de los referentes culturales	66
3.2.3. Propuesta utilizada en la presente tesis	75
3.3. Técnicas de traducción	81
3.3.1. Técnicas para la traducción en general.....	82
3.3.2. Técnicas para la transferencia de los referentes culturales en general.....	89
3.3.3. Técnicas para la transferencia de los referentes culturales en la traducción audiovisual	93
3.3.4. Propuesta utilizada en la presente tesis	106
4. METODOLOGÍA	123
4.1. Serie de televisión <i>El Ministerio del Tiempo</i> y su universo ficticio	124

4.2. Distribución de <i>El Ministerio del Tiempo</i> en España y en China.....	128
4.3. Corpus de la presente tesis.....	130
4.4. Métodos para el análisis cuantitativo y cualitativo.....	133
4.4.1. Determinación del nivel de transculturalidad.....	133
4.4.2. Determinación del nivel de centralidad.....	135
4.4.3. Sinopsis de cada episodio del corpus	139
4.4.4. Herramientas y proceso de trabajo	158
4.4.5. Métodos del análisis cuantitativo	162
4.4.6. Métodos de la selección de los ejemplos para el análisis cualitativo	166
5. ESTUDIO DESCRIPTIVO DEL GRUPO DE <i>FANSUBBING</i> SHENYING	171
5.1. Estructura de organización de Shenying.....	173
5.2. Obras traducidas	177
5.3. Proceso de trabajo	180
5.3.1. Obtención de vídeos y subtítulos en español.....	181
5.3.2. Corrección de los subtítulos en español	182
5.3.3. Reclutamiento y división de tareas.....	184
5.3.4. Traducción y sincronización.....	186

5.3.5. Revisión.....	189
5.3.6. Posproducción y publicación.....	196
5.4. Tiempo necesario para el <i>fansubbing</i> de series de televisión en español	199
5.5. Normas para la subtitulación del español al chino de Shenying	203
5.5.1. Normas traductológicas	203
5.5.2. Normas formales	206
6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL CORPUS	211
6.1. Resultados cuantitativos sobre la versión original de <i>El Ministerio del Tiempo</i>.....	212
6.1.1. Densidad de los referentes culturales en el corpus.....	212
6.1.2. Clasificación de los referentes culturales del corpus de acuerdo con los dominios	218
6.1.3. Clasificación de los referentes culturales del corpus de acuerdo con el parámetro de la transculturalidad	230
6.1.4. Clasificación de los referentes culturales del corpus de acuerdo con el parámetro de la centralidad	237
6.2. Resultados cuantitativos sobre el uso de las técnicas de traducción en el corpus	243

6.2.1. Transferencia de los referentes culturales en el canal verbal	244
6.2.2. Transferencia de los referentes culturales en el canal no verbal	264
6.3. Resultados cuantitativos sobre las relaciones entre la clasificación de los referentes culturales y la clasificación de las técnicas de traducción	267
7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS.....	276
7.1. Uso de la amplificación en ambas versiones.....	277
Ejemplo 1: «Velázquez», episodio 1	277
Ejemplo 2: «Altamira», episodio 5.....	280
Ejemplo 3: «el Capitán Alatriste», episodio 1	283
Ejemplo 4: «Maneras de vivir», episodio 2.....	288
Ejemplo 5: «charcutero» y «entremés», episodio 11.....	291
7.2. Uso de la amplificación solo en la versión de Shenying	295
Ejemplo 6: «suflés», episodio 12.....	295
Ejemplo 7: «como ocurrió con San Pablo», episodio 6.....	297
Ejemplo 8: «Maimónides», episodio 13	299
Ejemplo 9: «los tagalos», episodio 15	301
7.3. Uso de la amplificación solo en la versión de YYeTs ...	304

Ejemplo 10: «Lisboa», episodio 2	304
Ejemplo 11: «el Siglo de Oro», episodio 2.....	306
Ejemplo 12: «el Ángelus», episodio 3.....	309
Ejemplo 13: «la Santa Hermandad» y «mangas verdes», episodio 11.....	311
7.4. Amplificación: formas, situaciones de uso, funciones y problemas	315
7.4.1. Formas de la amplificación.....	316
7.4.2. Situaciones de uso de la amplificación.....	316
7.4.3. Funciones de la amplificación	319
7.4.4. Problemas del uso de la amplificación	320
8. CONCLUSIONES	323
Bibliografía	327
Anexos	354
Anexo I: Lista de las series de televisión españolas que han acabado de traducir los grupos Shenying, YYeTs y The Burrow hasta enero de 2021	354
Anexo II: Lista de las obras traducidas por el subgrupo del español del grupo de <i>fansubbing</i> Shenying (2012-2020) de acuerdo en orden cronológico	357

Anexo III: Tiempo requerido para el *fansubbing* de *La Peste: La mano de la Garduña* y la cuarta temporada de *El Ministerio del Tiempo* por parte de Shenying 370

Lista de figuras

Figura 1. Dos ejes de la comunicación audiovisual (Zabalbeascoa, 2008, p. 25).....	51
Figura 2. Objetos de estudio de la tesis doctoral	55
Figura 3. Desarrollo cronológico de las propuestas de técnicas de traducción	105
Figura 4. Propuesta utilizada en la presente tesis	107
Figura 5. Reclutamiento de fansubbers para El Ministerio del Tiempo en un grupo de conversación. Captura 18 de mayo de 2020	129
Figura 6. Nivel de centralidad de doce referentes del episodio 23137	
Figura 7. Proceso de trabajo de la tesis	158
Figura 8. Captura de una parte del Excel creado para el corpus ..	161
Figura 9. Análisis cuantitativo del equivalente oficial. El paso 1-2	163
Figura 10. Análisis cuantitativo del equivalente oficial. El paso 1-4	165
Figura 11. Análisis cuantitativo del equivalente oficial. El paso 1-5	166
Figura 12. Distribución de las obras traducidas por el subgrupo del español de Shenying (2012-2020)	177
Figura 13. Corrección y completación de los subtítulos extraídos de DVD y Blu-ray	183

Figura 14. Subtítulos corregidos de El Príncipe. Trabajo hecho por la autora el 1 de abril de 2018	184
Figura 15. Vídeo y subtítulos de El Ministerio del Tiempo (cuarta temporada) abiertos en el programa Aegisub	187
Figura 16. Parte de los apuntes para hacer las notas en la pantalla en Dentro de El Príncipe (izquierda) y la cuarta temporada de El Ministerio del Tiempo (derecha)	188
Figura 17. Interfaz de TimeMachine. Captura el 22 de octubre de 2020	191
Figura 18. Problemas detectables en TimeMachine. Captura el 22 de octubre de 2020	192
Figura 19. «EN CAPÍTULOS ANTERIORES» después de la revisión y la posproducción. El Ministerio del Tiempo (cuarta temporada).....	194
Figura 20. «La División azul» después de la revisión y de la posproducción. El Ministerio del Tiempo (cuarta temporada).....	195
Figura 21. «Un, dos tres» después de la revisión y la posproducción. El Ministerio del Tiempo (cuarta temporada)	195
Figura 22. Uso de las almohadillas en las letras de una canción. La Peste: La mano de la Garduña	209
Figura 23. Velázquez está leyendo un cómic sobre Goya y él. Episodio 25	225

Figura 24. Niveles de transculturalidad de los referentes verbales del corpus	231
Figura 25. Niveles de transculturalidad de los referentes no verbales del corpus.....	231
Figura 26. Niveles de centralidad de los referentes verbales del corpus	238
Figura 27. Niveles de centralidad de los referentes no verbales del corpus	238
Figura 28. Una tapa de cacahuets. Episodio 5. Shenying.....	265
Figura 29. Nota en la pantalla para la tapa de cacahuets. Episodio 5. Shenying.....	265
Figura 30. Nota en la pantalla de «Velázquez» en el pasillo. Episodio 1. YYeTs.....	278
Figura 31. Nota en la pantalla de «Velázquez» en el despacho. Episodio 1. Shenying.....	279
Figura 32. Nota en la pantalla de «Altamira». Episodio 5. Shenying	281
Figura 33. Nota en la pantalla de «Altamira». Episodio 5. YYeTs	282
Figura 34. Nota en la pantalla de «el Capitán Alatriste». Episodio 1. YYeTs.....	284
Figura 35. Nota en la pantalla de «el Capitán Alatriste». Episodio 1. Shenying.....	285

Figura 36. Nota en la pantalla de El Capitán Alatraste en la librería. Episodio 1. Shenyng.....	286
Figura 37. Nota en la pantalla de El Capitán Alatraste en la librería. Episodio 1. YYeTs	287
Figura 38. Nota en la pantalla de El capitán Alatraste en la época de Alonso. Episodio 1. Shenyng	288
Figura 39. Nota en la pantalla de Maneras de vivir. Episodio 2. Shenyng.....	289
Figura 40. Nota en la pantalla de Maneras de vivir. Episodio 2. YYeTs.....	289
Figura 41. Nota en la pantalla de «Góngora». Episodio 2. YYeTs	291
Figura 42. Nota en la pantalla de «charcutero». Episodio 11. Shenyng.....	293
Figura 43. Nota en la pantalla de «charcutero». Episodio 11. YYeTs	293
Figura 44. Nota en la pantalla de «suflés», episodio 12. Shenyng	296
Figura 45. Nota en la pantalla de «como ocurrió con San Pablo». Episodio 6. Shenyng.....	298
Figura 46. Nota en la pantalla de «Maimónides». Episodio 13. Shenyng.....	300

Figura 47. Nota en la pantalla de «los tagalos». Episodio 15. Shenying.....	302
Figura 48. Nota en la pantalla de «Lisboa», episodio 2. YYeTs..	305
Figura 49. Nota en la pantalla de «el Siglo de Oro». Episodio 2. YYeTs.....	306
Figura 50. Nota en la pantalla de «el Ángelus». Episodio 3. YYeTs	309
Figura 51. Nota en la pantalla de «la Santa Hermandad». Episodio 12. YYeTs.....	311
Figura 52. Nota en la pantalla de «mangas verdes». Episodio 12. YYeTs.....	313
Figura 53. Nota en la pantalla de «cuidado con el futuro». Episodio 8. Shenying.....	318

Lista de tablas

Tabla 1. Importancia de los dominios, la transculturalidad y la centralidad (Gao Peng, 2020b, p. 103)	43
Tabla 2. 27 dominios de los referentes culturales	78
Tabla 3. 16 iconos y su representación en la figura 3.....	101
Tabla 4. Componentes del corpus de la tesis.....	132
Tabla 5. Recuento de los referentes culturales del corpus.....	214
Tabla 6. Relación numérica entre los referentes verbales y los referentes no verbales en el corpus.....	216
Tabla 7. Distribución de los dominios de los referentes culturales en el corpus.....	224
Tabla 8. Distribución de los dominios de los referentes verbales en la primera y segunda temporada.....	229
Tabla 9. Proporción de los referentes transculturales, monoculturales e infraculturales de la primera y segunda temporada en todos los referentes verbales del corpus.....	235
Tabla 10. Proporción de los referentes según el parámetro de centralidad de la primera y segunda temporada	241
Tabla 11. Distribución de técnicas de traducción para la transferencia de los referentes verbales del corpus	245

Tabla 12. Distribución de las técnicas de traducción para la transferencia de los referentes verbales en la primera y segunda temporada. Versión de Shenying.....	248
Tabla 13. Distribución de las técnicas de traducción para la transferencia de los referentes verbales en la primera y segunda temporada. Versión de YYeTs	250
Tabla 14. Combinaciones de cualesquiera dos técnicas de traducción en la versión de Shenying.....	254
Tabla 15. Combinaciones de cualesquiera dos técnicas de traducción en la versión de YYeTs	255
Tabla 16. Combinaciones de tres y de cuatro técnicas de traducción	261
Tabla 17. Traducción de Shenying y YYeTs de «Ava Gardner».	262
Tabla 18. Importancia de los dominios, la transculturalidad y la centralidad en el uso de las técnicas de traducción	269

1. INTRODUCCIÓN

El *fansubbing* consiste en la subtitulación no profesional. Como otras modalidades de la traducción e interpretación no profesionales, ha tenido, y sigue teniendo, un papel importante en el intercambio cultural (Pérez-González y Susam-Saraeva, 2012; Pym, 2000), por lo que merece un mayor interés por parte de la investigación. Si bien este término al principio se limitaba a referirse a los subtitulados *amateur* del anime japonés (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez, 2006, p. 37), en la actualidad se utiliza ampliamente para denominar la subtitulación no profesional de series de televisión, películas, documentales, etc. En torno al núcleo de este término se encuentran dos palabras en inglés: *fansubs*, que se refiere a los subtítulos hechos en el *fansubbing*, y *fansubbers*, el nombre que reciben los voluntarios que participan en el *fansubbing*.

A continuación, vamos a presentar en primer lugar, la motivación personal de la que parte esta investigación. Después, expondremos en el subapartado 1.2 tanto los objetivos e hipótesis como las preguntas de investigación de nuestra tesis. En la última subsección de este capítulo se presentarán brevemente el contenido de cada capítulo de la tesis.

1.1. Motivación personal para investigar este tema

La idea de investigar el *fansubbing* del español al chino surge de la experiencia de la autora de la tesis como *fansubber* en el grupo Shenying. Desde 2014 hasta ahora la autora colabora de vez en cuando para este grupo y ha participado en diferentes tareas como pueden ser la traducción de subtítulos, la sincronización y la posproducción. Gracias a esta experiencia, conoce bien el funcionamiento de algunos grupos de *fansubbing* en China.

Como muchos otros, disfruta de los *fansubs* cada día. Las series, películas y documentales le ayudan a ampliar los conocimientos lingüísticos, culturales e interdisciplinarios. Esta experiencia personal es la base de su motivación personal para llevar a cabo este estudio y que, de este modo, la comunidad científica pueda conocer en detalle esta modalidad de traducción fascinante y su papel en la comunicación intercultural y la adquisición de conocimientos.

Aparte de la motivación personal, es necesario señalar que la presente tesis doctoral pretende contribuir a los Estudios de Traducción desde varias dimensiones. En primer lugar, nuestro estudio versa sobre el *fansubbing* del español al chino, por lo que tiene la utilidad de investigar las formas de traducción no profesionales para reflexionar sobre la práctica de traducción de esta combinación lingüística. En segundo lugar, esta tesis puede revelar el uso de las diferentes técnicas de traducción para la transferencia de los referentes culturales en el *fansubbing* del español al chino, un tema que ha sido investigado por relativamente pocos autores.

Partiendo de las regularidades detectadas en el presente estudio, esta tesis doctoral puede contribuir también a la formación de traductores audiovisuales entre el español y el chino tomando en cuenta que los referentes culturales constituyen uno de los temas de gran importancia en cuanto a la adquisición de la competencia traductora.

1.2. Hipótesis, objetivos y preguntas de investigación

En un estudio previo a la tesis, recopilamos los referentes culturales de tres episodios de la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo*. En el análisis de las técnicas de traducción empleadas para la transferencia de los referentes culturales, detectamos que algunos modelos existentes de la clasificación de las técnicas no se adecuaban a nuestro corpus. Partiendo de eso llegamos a la hipótesis general de la que parte nuestra tesis:

En la transferencia de los referentes culturales, las técnicas de los *fansubbers* que traducen al chino son diferentes de las que se describen en la traducción en general o la subtitulación profesional. Las técnicas seleccionadas por los *fansubbers* pueden estar influidas por múltiples factores como el canal de difusión¹ o las restricciones de la subtitulación, además del nivel de familiaridad de los espectadores meta con respecto a los referentes originales, o el hecho de que el *fansubbing* al chino no sufre de tantas limitaciones como la subtitulación profesional.

¹ El canal de difusión se refiere al cine, el vídeo, el DVD o la televisión, etc. (Díaz Cintas, 2001, p. 27). En este estudio el canal de difusión de los *fansubs* es el vídeo descargado de Internet, así los espectadores meta lo pueden parar y rebobinar cuando quieran.

Partiendo de esta hipótesis general se formulan varias hipótesis que se citan a continuación:

Hipótesis 1: en el tratamiento de los referentes culturales los *fansubbers* se guían por el nivel de familiaridad que existe, en su opinión, entre los espectadores meta con respecto a dichos referentes. Un referente que los *fansubbers* juzgan de muy conocido entre los espectadores meta no recibirá tratamiento particular.

Hipótesis 2: la transferencia de los referentes culturales depende del nivel de importancia que los *fansubbers* otorgan a dichos elementos tanto en la escena como en la expresión del humor o en el tema principal. Para los referentes que no poseen ninguna importancia en el contexto, los *fansubbers* recurrirán a técnicas de traducción como la omisión.

Hipótesis 3: en general el *fansubbing* del español al chino prefiere las técnicas orientadas al texto origen (o sea, las técnicas extranjerizantes siguiendo a Venuti, 1995) como el préstamo o el equivalente, entre otros, en detrimento de las técnicas orientadas al texto meta (o sea, las técnicas domesticantes), como la generalización y la condensación.

Hipótesis 4: las categorías a las que los referentes culturales pertenecen pueden influir en la selección de las técnicas de traducción para la transferencia de los mismos referentes.

Hipótesis 5: pese a ser traducidas por diferentes grupos de *fansubbing*, la mayoría de las regularidades observadas en el *fansub*

del grupo Shenying también se pueden contemplar en la versión del grupo YYeTs.

En la presente tesis llevamos a cabo un estudio para entender mejor las técnicas de traducción empleadas en el *fansubbing* del español al chino, así como el tratamiento de los referentes culturales en esta modalidad de la traducción audiovisual de la combinatoria lingüística español-chino.

De este modo, el objetivo general de la tesis consiste en realizar un estudio descriptivo y empírico del *fansubbing* al chino de los referentes culturales aparecidos en una serie de televisión española. En otras palabras, describir las técnicas utilizadas por los *fansubbers* en el proceso de transferencia de los referentes culturales e identificar algunas regularidades y normas posibles en el *fansubbing* del español al chino.

Con el objetivo de verificar la validez de las hipótesis planteadas y avanzar hacia el objetivo general, aunque los capítulos no están redactados según este orden, la tesis se divide en tres partes a grandes rasgos.

En la primera parte de la tesis atendemos a la definición y la clasificación de los referentes culturales. En esta parte se clarifica qué aspecto estudiamos de los referentes culturales antes de indagar las técnicas para la transferencia de los referentes culturales del español a la cultura china. A continuación, se expone el objetivo específico de esta parte (objetivo 1), que a su vez se subdivide en dos objetivos secundarios (objetivos 1.1 y 1.2):

Objetivo 1: identificar y clasificar los referentes culturales del corpus

Objetivo 1.1: revisar críticamente las propuestas de definición y de clasificación de los referentes culturales

Objetivo 1.2: elaborar un modelo de análisis para la clasificación de los referentes culturales del corpus

Después de realizar una revisión crítica sobre las propuestas existentes, elaboramos un modelo de análisis sobre la clasificación de los referentes culturales adaptando diferentes teorías. En la primera parte de la tesis respondemos a estas preguntas: ¿Las propuestas de otros autores se adecúan al objetivo general de la tesis? ¿Se requieren algunas adaptaciones?

Al terminar la identificación y clasificación de los referentes culturales en el corpus, intentamos responder estas preguntas de investigación: ¿Cómo es la distribución de los referentes culturales en el corpus? ¿La cantidad de los referentes verbales de un episodio suele estar vinculada con el número de los referentes no verbales del mismo episodio? ¿Cómo es la evolución de la clasificación de los referentes culturales (según los dominios, la transculturalidad y la centralidad) en diferentes temporadas?

En la segunda parte de la tesis prestamos atención a las técnicas de traducción para la transferencia de los referentes culturales en los subtítulos en chino, y abarcamos específicamente la transferencia de dichos elementos en el *fansubbing*, como queda reflejado en el objetivo 2 y en los objetivos secundarios derivados.

Objetivo 2: identificar y clasificar las técnicas de traducción para la transferencia de la cultura española en el *fansubbing* al chino

Objetivo 2.1: revisar críticamente las clasificaciones de las técnicas de traducción

Objetivo 2.2: elaborar un modelo de análisis para la clasificación de las técnicas de traducción para la transferencia de los referentes culturales en el *fansubbing* del español al chino

A pesar de que las técnicas de traducción en general o las técnicas específicas para solucionar los problemas provocados por los referentes culturales se han investigado ampliamente en estudios previos, las propuestas existentes no pueden describir la transferencia de la cultura española en el *fansubbing* al chino sin ninguna modificación. Por ejemplo, en el estudio piloto se detecta que las técnicas empleadas por los *fansubbers* tienen ciertas particularidades, como el uso abundante de las notas en la pantalla, etc. Por eso, profundizamos en este tema para describir mejor el *fansubbing* del español al chino en el contexto de China.

Después de terminar la identificación y clasificación de las técnicas de traducción en el corpus, respondemos estas preguntas de investigación: ¿Cuáles son las técnicas de traducción que se suelen utilizar individualmente? En cambio, ¿cuáles son las que nunca o raramente se usan por separado? ¿Qué relaciones hay entre las técnicas de traducción? ¿La versión de Shenying y la de YYeTs comparten semejanzas en las dos preguntas anteriores?

Asimismo, también nos centramos en las relaciones potenciales entre la clasificación de los referentes culturales y la clasificación de las técnicas de traducción preguntándonos: entre las tres formas de clasificar los referentes culturales (los dominios, la transculturalidad y la centralidad, que se definirán en el capítulo 3), ¿cuál(es) es(son) más importante(s) en el uso de cada técnica de traducción?

En la parte del análisis cualitativo profundizamos en el uso de las notas en la pantalla (o sea, la amplificación en nuestras palabras) en el corpus contestando esta pregunta: ¿en qué situaciones se emplea la amplificación?

La última parte de la tesis abarca la actualidad del *fansubbing* del español al chino en el contexto de China. En esta parte tomamos como punto de partida el caso del grupo Shenying, e incluimos el objetivo específico 3, los objetivos secundarios y las siguientes preguntas de investigación:

Objetivo 3: realizar un estudio descriptivo del grupo de *fansubbing* Shenying

Objetivo 3.1: describir la estructura de organización de Shenying

Las preguntas de investigación relacionadas con este objetivo son:
¿Cuántos miembros hay en este grupo? ¿En qué año se establece?
¿Se divide en varios subgrupos según diferentes responsabilidades?
¿Cómo se comunican los miembros?

Objetivo 3.2: enumerar las obras traducidas del español al chino por Shenying

A partir de este objetivo, respondemos las preguntas siguientes: ¿Cuántas obras en español han sido traducidas por este grupo? ¿En qué año empieza la subtitulación del español al chino? ¿Estas obras son series de televisión o también hay películas? ¿Cuántas obras en español que traduce Shenying cada año? ¿Hay alguna preferencia en cuanto a la selección de las obras para traducir?

Objetivo 3.3: describir el proceso de trabajo de Shenying

Basándonos en este objetivo, procuramos contestar estas preguntas: ¿Cuántos pasos hay para el *fansubbing* del español al chino? ¿Cómo se dividen las tareas? ¿Qué herramientas están a disposición de los *fansubbers* para su trabajo?

Objetivo 3.4: averiguar el tiempo necesario para el *fansubbing* de las series de televisión en español, para luego compararlo con el *fansubbing* de otros idiomas al chino

Objetivo 3.5: describir las normas internas de Shenying para la subtitulación del español al chino

1.3. Estructura de la tesis

Para alcanzar los objetivos mencionados, así como verificar las hipótesis que acabamos de presentar en el subapartado anterior, dividimos esta tesis en ocho capítulos, cuyo contenido resumimos brevemente a continuación:

- **Primer capítulo: introducción**

En este primer capítulo de la tesis hemos presentado tanto la motivación personal como los objetivos, las hipótesis y las preguntas de investigación de este estudio para al final, exponer la estructura de esta tesis.

- **Segundo capítulo: contexto del estudio**

En este capítulo presentamos el estado de la cuestión de los cuatro aspectos más relacionados con la tesis, que consisten en las investigaciones de la traducción audiovisual en China, el *fansubbing* en China, las investigaciones de los referentes culturales en China y, por último, los estudios que versan sobre la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo*.

- **Tercer capítulo: marco teórico**

En esta sección revisamos críticamente las propuestas más relacionadas con los tres pilares teóricos de la tesis, a saber: la subtitulación, los referentes culturales y las técnicas de traducción para la transferencia de este tipo de elementos. Después, exponemos

un modelo de análisis que hemos elaborado para la tesis basándonos en las propuestas revisadas anteriormente.

- **Cuarto capítulo: metodología**

En la primera parte de este capítulo se van a explicar los métodos utilizados para la recogida de datos, más concretamente, nos centraremos primero en la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo* y su distribución en China para describir luego, el corpus de nuestra tesis. En la segunda parte de este capítulo vamos a presentar los métodos para el análisis cuantitativo y cualitativo. En primer lugar, vamos a atender la determinación del nivel de transculturalidad y de centralidad de los referentes culturales, para luego exponer las herramientas utilizadas y el proceso de trabajo de nuestro estudio. Después, no solo mostraremos cómo se lleva a cabo el análisis cuantitativo paso a paso, sino que también explicamos los criterios de cómo se seleccionan los ejemplos que se comentan en diferentes partes de la tesis.

- **Quinto capítulo: estudio descriptivo del grupo de *fansubbing* Shenying**

En este capítulo realizamos un estudio descriptivo del grupo de *fansubbing* Shenying, de gran importancia en el *fansubbing* del español al chino en China. La descripción se lleva a cabo partiendo de cinco aspectos: la estructura de organización, las obras en español que han sido traducidas al chino, el proceso de trabajo, el tiempo necesario para el *fansubbing* de series de televisión en español y, por

último, las normas de este grupo para la subtitulación del español al chino.

- **Sexto capítulo: resultados del análisis cuantitativo del corpus**

Este capítulo se compone de tres partes: la primera parte versa sobre los resultados cuantitativos obtenidos en la versión original de los episodios seleccionados para el corpus. En la segunda parte se presentan los resultados sobre el uso de las técnicas de traducción en el corpus. En la última parte nos centramos en las relaciones entre la clasificación de los referentes culturales y la clasificación de las técnicas de traducción.

- **Séptimo capítulo: análisis cualitativo del uso de la ampliación en el corpus**

Este capítulo se centra en primer lugar, en el uso de esta técnica en ambos *fansubs*, para luego analizar por separado su uso en solo la versión de Shenying o en la de YYeTs.

- **Octavo capítulo: conclusiones**

Basándonos en el análisis cuantitativo y cualitativo, exponemos nuestras conclusiones sobre el uso de las técnicas de traducción para la transferencia de los referentes culturales en el *fansubbing* del español al chino. Asimismo, ofrecemos algunas sugerencias orientadas tanto a la subtitulación profesional como a los *fansubbers*

con el objetivo de mejorar la transferencia de los referentes culturales del español al chino.

Antes de terminar el primer capítulo, es esencial explicar brevemente las formalidades. En todos los capítulos de la tesis, utilizamos el pinyin sin tono para citar textos en chino siguiendo las propuestas de la *Guía de estilo para el uso de palabras de origen chino* (Casas-Tost et al., 2015). Además, para mostrar las retraduccionen al español de las traducciones de ambos *fansubs*, utilizamos esta forma: palabras en chino (pinyin destonalizado, retraducción al español). Con el objetivo de facilitar nuestro trabajo solo ponemos el pinyin en las palabras, no cuando aparecen frases enteras. Tomando en consideración la abundancia de la homonimia en chino, se adapta la Guía que acabamos de mencionar a las normas APA (la séptima edición) y así, citamos el nombre y apellido completo de los autores de origen chino en esta tesis.



[Página en blanco]

[Página en blanco]

2. CONTEXTO DEL ESTUDIO

Por la abundancia de los estudios cuyos temas versan sobre el *fansubbing* y la transferencia de los referentes culturales tanto en la traducción en general como en la subtitulación, en lugar de realizar una revisión bibliográfica de manera exhaustiva en este capítulo, nos centraremos en los cuatro temas más relacionados con el objeto de estudio de nuestra tesis. Estos temas consisten en: 1) investigaciones de la traducción audiovisual en China; 2) *fansubbing* en China; 3) investigaciones de los referentes culturales en China y, por último, 4) los estudios que versan sobre la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo*.

2.1. Investigaciones de la traducción audiovisual en China

Aunque en este subapartado nos centramos en las investigaciones de la traducción audiovisual en China, se procede a continuación a dar una visión histórica y general del desarrollo de la traducción audiovisual en este país.

Como es sabido, la traducción de cine consiste en una parte muy importante en la traducción audiovisual («la TAV» en adelante). La industria filmica de China tiene una historia muy larga: un año después del espectáculo montado por parte de los hermanos Lumière en el París de 1895, el cine se presentó por primera vez en el jardín Xuyuan de Shanghai con el espectáculo de la Ópera de Pekín *Ding Jun Shan*. En 1905 se estrenó la primera película china con el mismo título. Pocos años después, en 1909, el comerciante estadounidense Benjamin Brasky fundó en Shanghai la Compañía Cinematográfica Yaxiya, el primer taller de cine en China (Li Duoyu, 2005). Según un artículo sin autor identificado en la revista china *New Films*, la Compañía Kongque de Shanghai comenzó a utilizar los «subtítulos imprimidos» del inglés al chino para las películas extranjeras en 1922, así que, marcó el inicio de la TAV en China («第一部译制片 — 《一舞难忘》, *Di yi bu yizhi pian: Yi Wu Nanwang*, la primera película traducida: Un baile inolvidable», 1994, p. 62).

A partir de 1939, otra forma de traducción llamada 译意风 (*yi yi feng*) comenzó a ganar el interés de los espectadores chinos: en los cines los espectadores escuchaban la traducción de los diálogos y la

explicación sobre el argumento de una traductora a través de los auriculares. Si bien las dos formas mencionadas eran comunes en el principio de la TAV en China, el doblaje entró en este país asiático con el estreno de 《一舞难忘》 (*Yi Wu Nanwang*, Un baile inolvidable) en noviembre de 1948 en Shanghai. Esta película italiana, cuyo título original ha sido imposible identificar, fue doblada por un grupo de inmigrantes de origen chino que vivían en Italia.

La primera película doblada por profesionales chinos surgió un año después: en mayo de 1949 el Estudio de Cinema de Changchun terminó el doblaje de la película soviética *Рядовой Александр Матросов* (*Private Aleksandr Matrosov* en inglés) (Deng Weibo, 2016, p. 80). Durante los 17 años de 1949 a 1965 (un año antes de la Revolución Cultural), 775 películas fueron traducidas (casi todas dobladas), por lo que el promedio fue de 40 películas por año (Ma Zhengqi, 2005, p. 280).

Desde principios del siglo XXI, China se está convirtiendo en uno de los mercados más prometedores para la industria cinematográfica. El doblaje y la subtitulación coexisten en el mercado y consisten en las dos modalidades más utilizadas de la TAV en China (Yu Haikuo, 2015, p. 493).

Como dicen Xiao Weiqing y Peng Wenqing (2019, p. 262), estos datos históricos indican que China no se quedó atrás en la etapa inicial del desarrollo cinematográfico. La prosperidad y la popularidad de las películas y series de televisión extranjeras en China supone que este país tenga un buen ambiente para los estudios

de la TAV, pero la verdad es que este campo académico ha estado en la sombra de la traducción literaria durante un periodo largo hasta las últimas dos décadas. Una prueba evidente consiste en el hecho de que en la comunidad científica china todavía se utiliza con más frecuencia el término 影视翻译 (*yingshi fanyi*, traducción de cine y televisión) que 视听翻译 (*shiting fanyi*, traducción audiovisual), término más aceptado por los estudiosos de otros países².

A continuación, vamos a presentar brevemente las investigaciones de la TAV en China durante las últimas décadas y luego, terminaremos esta subsección con los problemas encontrados en estos estudios.

La investigación de la TAV comenzó aproximadamente a finales del siglo XX en China (Liu Dayan et al., 2011, p. 104). Uno de los estudios pioneros fue el de Ma Zhengqi (1997), en el que se propone cinco principios para la TAV del inglés al chino. Un año después, Zhang Chunbai (1998) profundiza en las características de los textos audiovisuales y las diferencias entre la TAV y la traducción literaria. Dos años después, Qian Shaochang (2000) indica en un estudio con su experiencia como traductor audiovisual profesional que la TAV se

² Hicimos la búsqueda bibliográfica con el tema de *yingshi fanyi* y *shiting fanyi* sucesivamente en la plataforma académica de China www.cnki.net. Con el término *yingshi fanyi* encontramos 1.991 resultados mientras que solo situamos 514 resultados con el otro término (fecha de la búsqueda: el 26 de enero de 2021).

va convirtiéndose en una rama cada vez más importante de los Estudios de la Traducción, por lo que merece más atención académica.

Además de hablar de las particularidades de la TAV como Zhang Chunbai (1998), Qian Shaochang también menciona ciertos problemas a los que cualquier traductor profesional se enfrenta, como los referentes culturales y los juegos de palabras. Junto con las contribuciones de otros autores, Ma Zhengqi (1997), Zhang Chunbai (1998) y Qian Shaochang (2000) marcan el principio de la investigación de la TAV en China.

De acuerdo con Liu Dayan et al. (2011, p. 104), solo se encuentran 111 artículos sobre la TAV en la plataforma CNKI durante 1995 y 2004. A partir del año 2005, la investigación de este ámbito vivió un boom en la academia china. No obstante, esta tendencia cambió en el año 2014. Después de llegar al auge en ese año, ha disminuido el interés por la TAV entre los estudiosos chinos (Xiao Weiqing y Peng Wenqing, 2019, p. 265).

Tras revisar detalladamente la bibliografía en la plataforma CNKI, podemos clasificar las investigaciones de la TAV en varios tipos según sus temas. En primer lugar, los estudios que presentan la TAV en conjunto: algunos presentan la historia de la TAV en China (Zhou Tiedong, 2002; Deng Weibo, 2016), mientras que otros hablan de las particularidades del lenguaje de la TAV (Bi Wencheng, 2003) y los conflictos que los traductores deben resolver en la traducción (Zhao Chunmei, 2002).

En segundo lugar, los estudios que versan sobre las estrategias y las técnicas de la TAV, como Ma Zhengqi (2012), en el que se comentan las traducciones de varias películas y series de televisión desde la perspectiva prescriptiva y a grandes rasgos. Además de Ma Zhengqi, múltiples autores se centran en temáticas muy específicas: las técnicas de traducción en la subtitulación interlingüística (Li Yunxing, 2001); las técnicas en la transferencia de los referentes culturales (de los que hablaremos en el subapartado 2.3); las técnicas para la transferencia del humor (Dong Haiya, 2007), así como las técnicas de traducción de los títulos de películas y series de televisión (He Ying, 2001; Long Qianhong, 2003).

Aparte de los estudios mencionados, también encontramos investigaciones que atribuyen importancia especial al papel de la TAV en la enseñanza de las lenguas extranjeras (Xiao Weiqing, 2010); las investigaciones que atienden la ética profesional de la TAV como Jin Bei (2019), así como los estudios de casos que se centran en un género determinado de los textos audiovisuales como los documentales (Cheng Wei, 2014).

Tomando en consideración que nuestra tesis doctoral aborda la TAV del español al chino, antes de terminar el presente subapartado, queremos destacar los siguientes estudios, ya que están relacionados con esta combinación lingüística.

En este sentido, sirva de ejemplo Shao Wei (2009), en el que aplica la «equivalencia dinámica» de Nida (1964) en la subtitulación al español de algunos referentes culturales en chino como, por ejemplo,

el eufemismo 鸳鸯浴 (*yuanyang yu*, baño de enamorados)³ y el nombre propio 猪八戒 (*Zhu Bajie*)⁴. Centrándose en la enseñanza, Gao Yu (2017) destaca el papel de la subtitulación tanto en la mejora de las destrezas orales como en el perfeccionamiento de las competencias de lectura y de traducción de los estudiantes del Grado en Filología Española de China. En cuanto a la transferencia del humor, Shih (2006) abarca la transferencia del humor relacionado con elementos dialectales, nombres propios y culturemas, entre otros en chino y en español partiendo de sus propias traducciones.

A diferencia de estos tres autores, Han Xu (2020) atiende el fracaso de *Las aventuras de Tadeo Jones* y el éxito sin precedente de *Coco* en China. La autora piensa que el fracaso de *Las aventuras a Tadeo Jones* se debe a la falta del «núcleo cultural de Inca» y la lejanía entre la civilización inca y China. En cambio, *Coco* hace hincapié en el optimismo con el que los mexicanos se enfrentan a la muerte, por lo que impresiona a los espectadores chinos. Al final, la autora reclama más formación profesional para traductores del español al chino para mejorar la calidad tanto del doblaje como de la subtitulación de las películas en español.

³ Literalmente, «baño de patos», se utiliza para referirse al baño que hacen juntos dos enamorados.

⁴ Zhu Bajie es un personaje con cara de cerdo, creado por Wu Cheng'en para la novela clásica china *Viaje al oeste* (《西游记》, *Xi You Ji*).

A modo de resumen de la subsección 2.1, la TAV en China nació al principio del siglo XX gracias a los subtítulos impresos en papel y la interpretación. A finales de los años cuarenta del siglo pasado surgieron las primeras obras del doblaje en sentido estricto. Desde los comienzos del siglo XXI, la TAV se ha desarrollado rápidamente y actualmente desempeña un papel insustituible en la comunicación intercultural. Sin embargo, la investigación de este ámbito no ha recibido la atención que merece en China. Aunque los estudios citados muestran que actualmente, la TAV en China tiene más visibilidad que antes en la comunidad científica y se han abordado temas muy variados como las características intrínsecas de los textos audiovisuales, la enseñanza de lenguas extranjeras, la ética profesional y las técnicas de traducción en la transferencia de elementos determinados como los referentes culturales, la investigación de la TAV en China tiene carencias que se deben resolver en el futuro:

- 1) falta de un marco teórico claramente expuesto. La mayoría de los estudios mencionados anteriormente dependen demasiado de los estudios de caso y el análisis de ejemplos sin contexto;
- 2) dependencia de las teorías de la escuela de la manipulación, la «equivalencia formal» y la «equivalencia dinámica» de Nida sin adaptaciones o renovaciones para sus estudios;
- 3) falta de una metodología claramente definida y un corpus bien explicado. La mayoría de los estudios encontrados en chino se llevan a cabo sin explicar la metodología y el corpus del estudio;

4) dependencia del análisis cualitativo. Salvo las tesis doctorales y TFM, la gran cantidad de los estudios de este tema en China dependen del análisis de pocos ejemplos cuyos criterios de selección no se explicitan en ninguna parte;

5) abundancia de los estudios prescriptivos. Los autores prefieren la perspectiva prescriptiva ante la descriptiva, así pues, evalúan las «malas traducciones» y «buenas traducciones».

Estos cinco problemas se deben, en algunos casos, a la perspectiva que adoptan sus autores, mientras que en otros casos son resultado de las restricciones que imponen las revistas (la mayoría de los artículos disponen de menos de 6 páginas). Con el propósito de evitar estos problemas, intentamos establecer un marco teórico bien perfilado en el capítulo 3 y una metodología claramente establecida en el capítulo 4. Además, realizaremos el análisis cualitativo en el capítulo 7 partiendo de la perspectiva descriptiva, es decir, no evaluamos la calidad de los *fansubs* después de excluir los errores muy evidentes de entendimiento, de ortografía y de reexpresión.

2.2. *Fansubbing* en China

Al principio de la tesis hemos mencionado que consideramos el *fansubbing* la subtitulación no profesional. Además de este término, que es usado en nuestro estudio, no debemos olvidarnos de numerosas propuestas terminológicas relacionadas con este concepto, entre las que destacamos «non-professional subtitling» (Orrego-Carmona, 2015), que se puede considerar como sinónimo de «fansubbing» en el contexto de nuestro estudio. Asimismo, existen varios términos genéricos que pueden incluir el *fansubbing* en una de sus categorías: «user-generated translation» (O'Hagan, 2009), «community translation» (O'Hagan, 2012) y «volunteer translation» (Olohan, 2012, 2014; Pym, 2011).

El *fansubbing* derivó de los clubs del anime del siglo XX (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez, 2006, p. 37). A pesar de las diferencias entre grupos de *fansubbers*, el *fansubbing* de diferentes países normalmente comparte tres características: 1) los subtítulos se producen y ofrecen de manera gratuita; 2) los *fansubbers* poseen recursos tecnológicos para la producción y la distribución de los subtítulos por internet y, por último, 3) los *fansubbers* también son usuarios de los subtítulos (Lee, 2018, p. 567).

El *fansubbing* en China se remonta al año 2001 (Tian Yuan, 2011) e, igual que en otros países como los Estados Unidos, surge de la traducción del anime o los videojuegos japoneses; la mayoría de los *fansubbers* de esa época trabajaban a título individual. Aproximadamente en 2002 se formaron los primeros grupos de *fansubbing* del anime como, por ejemplo, KTKJ, DMHY y POPGO

(YYeTs, 2009). En 2003 se estableció F6 (Lee, 2018; YYeTs, 2009), el primer foro en línea de la serie de televisión estadounidense *Friends* y el primer grupo de *fansubbing* de series estadounidenses en China (Gao Peng, 2020b, p. 90; YYeTs, 2009).

Aunque es difícil contar con precisión los grupos de *fansubbing* en China (Cui Jinyang, 2017, p. 18), Hsiao Chi-hua calcula que hasta 2014 había aproximadamente 80 grupos de *fansubbing* que traducían programas de televisión de varios géneros y de diferentes países. El número de los *fansubbers* es muy variado entre los grupos: un grupo pequeño solo tiene 10 miembros, mientras que uno grande dispone de más de 100 *fansubbers* en total (Hsiao Chi-hua, 2014, pp. 223-224). A modo de ejemplo, el grupo Shenying tiene un centenar de *fansubbers* (ShenYing, s. f.) y el grupo YYeTs aún más, ya que en 2013 llegaba a los mil miembros (Zhang Xiaochun, 2013, p. 30).

Según Cui Jinyang (2017, p. 19), los tres grupos de *fansubbing* más grandes en China son YYeTs⁵, YTET y Shenying. Habían subtulado hasta el año 2017 un total de 19.230 productos de 10 lenguas distintas como el inglés, el japonés, el coreano, el español, el

⁵ El 3 de febrero de 2021 la policía de Shanghái informó de que 14 personas relacionadas con YYeTs fueron detenidas, acusadas de la violación de los derechos de propiedad intelectual. Estos detenidos solo estaban relacionados con los servidores y una aplicación de YYeTs, los traductores no fueron detenidos en esta acción policial, por lo que la funcionalidad de subtítulos del grupo está a salvo en el momento de la redacción de la tesis.

tailandés, etc. Además de estos tres grupos más grandes, también hay grupos que o bien se centran en un sector muy específico, como ACI Chinese Fansub Group, que es célebre entre los aficionados de aviación gracias a su traducción de calidad del documental *Air Crash Investigation*; o bien se caracterizan por obras relacionadas con alguna subcultura, como YWTRZM (亿万同人字幕组 en chino), que es famoso en el *fansubbing* de las series de televisión y películas versan sobre homosexuales.

2.2.1. *Fansubbing* del inglés al chino en China

El *fansubbing* del inglés al chino es una comunidad enorme, por lo que observamos múltiples estudios sobre este tema, entre los que destacamos los que se enumeran a continuación:

En primer lugar, los estudios que presentan el *fansubbing* en China como un fenómeno en general, como Zhang Xiaochun (2013). En este estudio la autora indica que el *fansubbing* en China va más allá de la subtitulación del anime incluyendo diferentes tipos de materiales audiovisuales de varios idiomas, entre los cuales el inglés, el japonés y el coreano son los más comunes (Zhang Xiaochun, 2013, p. 31). Lo que llama más atención es que la autora ofrece un perfil de los *fansubbers* chinos partiendo del *fansubbing* del inglés al chino: su mayoría son estudiantes de grado o de posgrado de todas las disciplinas de universidades chinas o de otros países. Sobre los *fansubbers* del grupo YYeTs, cuya proporción de género es bastante equilibrada; la autora comenta que residen en China continental o en el extranjero y la mayoría de ellos tiene entre 23 y 28 años (Zhang

Xiaochun, 2013, p. 30). Parecido a este perfil, Hsiao (2014) piensa que la mayoría de los miembros de los grupos de *fansubbing* son estudiantes aficionados a los programas de televisión extranjeros. Añade que, la mayor parte de los *fansubbers* no han recibido formación profesional para ser traductores, ni cursan carreras relacionadas con lenguas (Hsiao, 2014, p. 224).

Además de los estudios que presentan de manera general el *fansubbing* en China, situamos en segundo lugar, los estudios que versan sobre uno o varios grupos de *fansubbing* del inglés al chino en China. Por ejemplo, Wang Dingkun (2017) describe la organización, la distribución de tareas y la creatividad de los *fansubs* del grupo YYeTs; Li Dang (2015) investiga el grupo The Last Fantasy y su rol en la cultura participativa en China con la perspectiva netnográfica y, por último, Du Pan (2019) proporciona información preciosa para conocer el *fansubbing* de la serie *Game of Thrones* en China: describe tanto el proceso de trabajo como el tiempo necesario del grupo Yi Gui Jun Tuan para terminar un *fansub* (que corresponde a un episodio) de esta serie.

En tercer lugar, siguen los estudios sobre los aspectos lingüísticos de los *fansubs*, siendo la mayoría de ellos estudios de casos o estudios comparativos. Por ejemplo, después de la comparación entre el subtítulo oficial y el *fansub* en chino de la película *Men in Black 3*, Xu Huiru (2012) llega a la conclusión de que el *fansub* tiene mejor calidad y es preferible para los espectadores chinos, por lo que en su opinión, el sistema oficial de subtitulación de China debería aprender del *fansubbing*.

Asimismo, encontramos a continuación los estudios que se centran en un tema específico de los *fansubs*. En este sentido, sirva de ejemplo el de Cai Xiu-xing (2015). A través del análisis de los *fansubs* de *The Big Bang Theory* y *How I Met Your Mother* traducidos por parte de YYeTs, la autora concluye que la transferencia del humor en el *fansubbing* del inglés al chino se basa en la reescritura y la recreación a través de expresiones culturales, memes de internet, palabras dialectales y, notas en la pantalla o «anotaciones», en sus palabras.

Por último, cabe señalar los estudios que abordan los aspectos económicos, sociales, legales e ideológicos del *fansubbing* del inglés al chino. Sobre el aspecto económico, Hu Kelly (2014) habla de la competición y colaboración entre las plataformas de vídeos en línea, los grupos de *fansubbing* y las regulaciones estatales. En cuanto al aspecto social, cabría mencionar Wang Dingkun y Zhang Xiaochun (2017), que describen la tensión social y política a las que se enfrenta el *fansubbing* del inglés al chino en China. Con respecto al aspecto legal, Gong Lin (2011) realiza un análisis de los derechos de autor en el *fansubbing* de China y sugiere emplear el «uso razonable» (*fair use* en inglés) para solucionar los conflictos entre los grupos de *fansubbing* y los propietarios de derechos de autor. A propósito del aspecto ideológico, He Zhengguo (2017) muestra que, si bien persiguen la precisión (*translation accuracy*) en las subtítulos, los *fansubbers* chinos practican inconscientemente la autocensura debido a la influencia tanto de los códigos morales como de la ideología.

2.2.2. *Fansubbing* del español al chino en China

En comparación con el *fansubbing* de la combinatoria lingüística inglés-chino, la comunidad del *fansubbing* del español al chino es relativamente pequeña en China. YYeTs, Shenying y The Burrow son los tres grupos de *fansubbing* más importantes en este ámbito, han terminado la subtitulación completa o parcial de 21 series de televisión españolas hasta enero de 2021, entre las que se encuentran algunas que han generado un gran interés entre los espectadores chinos, como son *Física o química* y *La peste* (véase en el anexo I la lista de las series de televisión que han terminado de traducir estos tres grupos de *fansubbing*). Asimismo, hay tres series de televisión que disponen de dos versiones traducidas por diferentes grupos de *fansubbing*: 1) *El Tiempo entre costuras*, por Shenying y YYeTs; 2) *El barco*, por Shenying y The Burrow y, 3) *El Ministerio del Tiempo*, por Shenying y YYeTs.

Debido a que la lengua y cultura españolas no disfrutaban del mismo nivel de difusión en China como otras lenguas y culturas, como la inglesa, aparte de las características compartidas con el *fansubbing* en general, que hemos mencionado anteriormente citando a Lee (2018, p. 567), el *fansubbing* del español al chino también tiene varias particularidades en el contexto chino, de las que vamos a hablar a continuación.

En primer lugar, el *fansubbing* del español al chino sigue manteniendo un perfil bajo tanto en el público como en la prensa en comparación con el *fansubbing* del inglés al chino. En 2006 el

fansubbing del inglés al chino ya atraía mucha atención de la prensa, hasta llegar incluso a The New York Times, donde se publicó un reportaje (French, 2006) en el que se describe el *fansubbing* al chino de las series estadounidenses en China a través de la entrevista con un *fansubber* del grupo Fengruan. Asimismo, también tenemos que recordar el hecho de que, al principio de 2021, 14 sospechosos relacionados con YYeTs fueron detenidos por la policía de Shanghai (Chinanews.com, 2021).

En cambio, el *fansubbing* del español al chino es desconocido para el público chino y la prensa en general. Puesto que la legislación vigente en China tolera la traducción de los productos audiovisuales sin propósitos comerciales y, además, existen respectivamente pocas películas y series de televisión en español que estén comercializadas oficialmente en China, los *fansubbers* del español al chino siguen en este juego peligroso de robo y caza (盗猎的游戏, *daolie de youxi*) (Liu Xiaojing, 2011). Así pues, ofrecen discretamente (en comparación con el *fansubbing* del inglés al chino) su traducción voluntaria a los espectadores meta evitando en gran medida las obras que ya son comercializadas por canales oficiales.

En segundo lugar, los espectadores meta, o sea, los usuarios del *fansubbing* del español al chino son aún más específicos que los del *fansubbing* del inglés al chino. En el subapartado 4.4.1 de la tesis se proporcionará un breve perfil sobre los espectadores meta de la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo* en China, desde el cual podemos conjeturar el perfil de los espectadores meta de la mayoría de los *fansubs* en español en China.

Por último, el proceso de trabajo para producir un *fansub* (vídeo original con subtítulos bilingües en chino y en español) va mucho más lento. Al final de la subsección 5.4 de la tesis, deducimos las posibles razones de este fenómeno partiendo de la descripción del tiempo necesario en el grupo Shenying para el *fansubbing* de series de televisión en español.

En comparación con la abundancia de los estudios del *fansubbing* del inglés al chino, todavía faltan estudios sobre el *fansubbing* del español al chino. Entre los pocos estudios de este ámbito destacamos, en primer lugar, los que se centran en un grupo de *fansubbing* determinado como, por ejemplo, Zhang Leticia Tian y Cassany (2016a; 2016b). En estos dos estudios los autores investigan la estructura de organización, la cadena de trabajo y los roles de los *fansubbers* en el grupo de *fansubbing* The Burrow desde la perspectiva netnográfica (Kozinets, 2010). Asimismo, cabría mencionar los estudios comparativos de los *fansubs* y los subtítulos profesionales. En este sentido sirva de ejemplo Casas-Tost y Cui Jinyang (2019), en el que se presentan las similitudes y diferencias tanto formales como traductológicas en dos subtítulos de la serie de televisión española *El tiempo entre costuras*. Una versión ha sido emitida oficialmente en el canal nacional CCTV y la otra versión es del grupo de *fansubbing* YYeTs.

Como una parte importante del corpus de nuestra tesis se compone de los *fansubs* del grupo Shenying, y como hemos mencionado anteriormente los estudios previos sobre YYeTs, a continuación, nos centramos en los muy pocos estudios en los que o bien se utilizan los

fansubs de Shenying como una parte de su corpus, o bien se comentan algunos ejemplos de traducción de este grupo de *fansubbing*.

En la combinatoria lingüística inglés-chino se encuentra Zhao Hanyang y Li Ying (2017), que comparan los subtítulos oficiales y el *fansub* de Shenying de *Avengers: Age of Ultron* y llegan a la conclusión de que el subtítulo oficial tiene problemas como la falta de traducción, la traducción errónea y el lenguaje innatural. En la misma línea, se sitúa el TFM de Wang Cuiying (2018), que investiga los errores pragmatolingüísticos (como el mal entendimiento del vocabulario) y sociopragmáticos (como el mal entendimiento sobre el contexto) en la versión de Shenying de la serie *Game of Thrones*.

En la combinación español-chino cabe mencionar Zhang Leticia Tian y Cassany (2019a; 2019b): aunque no lo especifican, al menos una parte del corpus de estos dos artículos se compone de los *fansubs* del grupo Shenying de la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo*. Como este artículo está relacionado con la serie de televisión estudiada en esta tesis, lo comentaremos más adelante en el subapartado 2.4. Asimismo, también sirva de ejemplo Gao Peng (2020a), que analiza las técnicas de Shenying y YYeTs en la traducción de las unidades fraseológicas de la serie *El Ministerio del Tiempo*. En cuanto a otras combinaciones lingüísticas, se sitúa Zuccheri (2019), que estudia el lenguaje soez en el *fansubbing* del italiano al chino partiendo de los *fansubs* de Shenying de la primera temporada de la serie de televisión italiana *Gomorra*.

Para resumir el subapartado 2.2, un buen número de estudios previos ha investigado en profundidad el *fansubbing* de China en

general, así como el *fansubbing* del inglés al chino desde distintas perspectivas y con diferentes metodologías. En cambio, se observa una relativa escasez en los estudios del *fansubbing* del español al chino y, un vacío aún más considerable en las investigaciones que o bien describen sistemáticamente el funcionamiento de Shenying, o bien estudian en detalle los *fansubs* de este grupo. Por consiguiente, además de los análisis realizados en el capítulo 6 y 7, esta tesis pretende llenar este vacío investigador con el estudio descriptivo de Shenying en el capítulo 5 y, de este modo, contribuir a los estudios sobre *fansubbing* y por extensión, TAV, en China.

2.3. Investigaciones de la transferencia de los referentes culturales en China

Empezamos esta parte revisando brevemente la bibliografía en chino en cuestión de la traducción de los referentes culturales en la traducción en general para luego centrarnos en la transferencia de estos elementos en la traducción audiovisual. Al final, terminamos este subapartado resumiendo los problemas observados en la revisión bibliográfica de este tema.

Liu Miqing es uno de los primeros estudiosos chinos que subraya la importancia de la transferencia de los referentes culturales en los Estudios de Traducción. En su monografía (1999) propone cinco métodos para la transferencia de la «información cultural» en la traducción en general: 1) la descripción de la imagen mostrada en la información cultural; 2) la traducción palabra por palabra; 3) el uso de los sinónimos; 4) la explicitación y, por último, 5) la omisión

parcial de la información cultural⁶. En el mismo ámbito, Tian Chuanmao y Wang Feng (2017, p. 9) retoman la propuesta de Liu Miqing añadiendo que, para evitar el etnocentrismo, en la traducción de culturas el traductor debe tener una actitud abierta y comprensiva siguiendo el *Nalai Zhuyi*⁷ de Lu Xun⁸.

Sin duda alguna, Zhang Chunbai (1998) es uno de los primeros autores chinos que hablan de la transferencia de los referentes culturales en la traducción audiovisual. En su estudio (Zhang Chunbai, 1998, p. 52), recomienda utilizar la traducción comunicativa eliminando la información cultural conservada en los referentes que son difíciles de entender a simple vista. Más adelante, Chai Meiping (2001) profundiza en este tema, así que divide la transferencia de las «imágenes culturales» en el doblaje y la

⁶ El concepto de «información cultural» de Liu Miqing es más amplio que el de «referentes culturales» utilizado en esta tesis ya que incluye refranes y frases hechas. Los métodos originales han sido traducidos por la autora de esta tesis: «图像、模仿、替代、阐释、淡化» (Liu Miqing, 1999).

⁷ Por *Nalai Zhuyi* (拿来主义) se entiende la adaptación de las culturas y las ideologías extranjeras a China según las necesidades de la realidad.

⁸ El texto original ha sido traducido por la autora de esta tesis: «在文化翻译中，译者应摒弃民族中心主义的狭隘思想，保持鲁迅“拿来主义”的开放与兼容心态» (Tian Chuanmao y Wang Feng, 2017, p. 9).

subtitulación de películas en tres tipos: 1) la reconstrucción; 2) la modificación y 3) la falta de equivalencia.

Basándose en teorías funcionalistas como la de Nord (1997), Yin Ling (2008, pp. 22-24) cataloga las técnicas para la transferencia de los referentes culturales en la subtitulación del inglés al chino en el eje de la extranjerización y el de la domesticación de acuerdo con Venuti (1995, p. 20). Según la autora la extranjerización consiste en la traducción fonética y se usa normalmente para los nombres propios, mientras que el eje de la domesticación se compone de cuatro técnicas de traducción: 1) sustitución, 2) condensación, 3) omisión y 4), reescritura. Después, Ji Ke y Dai Bing (2009) añaden otra técnica de traducción, que consiste en el «uso de las anotaciones» y comentan que esta técnica aumenta la longitud del subtítulo, por lo que se debe usar con mucho cuidado en la subtitulación.

En la última década se han llevado a cabo estudios que investigan la transferencia de los referentes culturales en la traducción audiovisual del chino a otros idiomas a fin de promover la cultura china entre los espectadores de otros países. En la combinatoria lingüística chino-español, uno de los estudios representativos consiste en Gao Yu (2016). La autora estudia la transferencia de los «culturemas»⁹ en la subtitulación del chino al español a partir de los subtitulados profesionales de 31 capítulos de la serie de televisión china 《神医

⁹ El concepto que utiliza Gao Yu (2016) incluye refranes y frases hechas.

喜来乐》 (*Shen Yi Xi Laile*, Xi Laile el médico divino) y 37 capítulos de la serie de televisión 《大明宫词》 (*Da Ming Gong Ci*, Palacio del poder).

Adaptando las propuestas de Vinay y Darbelnet (1958), Vázquez-Ayora (1977), Margot (1979) y Molina y Hurtado (2002), Gao Yu (2016, pp. 102-104) presenta una propuesta de doce «procedimientos técnicos de traducción» para la transferencia de los culturemas en la subtitulación del chino al español. Estas once técnicas consisten en: 1) la transcripción literal; 2) el equivalente acuñado; 3) el equivalente cultural; 4) la transposición; 5) la modulación; 6) la particularización; 7) la generalización; 8) la condensación/concentración; 9) la omisión; 10) la compensación; 11) la sustitución lingüística y paralingüística y, por último, 12) el préstamo más nota. Según la autora, además de estas doce técnicas de traducción, los subtitulados profesionales del chino al español siguen también estrategias como, por ejemplo, «realizar la condensación del contenido traducido» y «domesticar el texto sin apoyos explicativos». Estas estrategias privilegian la lengua y cultura española «con el fin de facilitar la recepción del mensaje y la emoción original de este producto televisivo chino» (Gao Yu, 2016, p. 99).

Aparte de Gao Yu (2016), también queremos destacar el TFM de Chen Yuejiao (2018), en el que la autora hace hincapié en que los referentes culturales subordinan el humor a la subtitulación del humor relacionado con referentes culturales (2018, p. 23). Propone en el trabajo cuatro técnicas para la transferencia del humor relacionado con referentes culturales en la subtitulación del español

al chino. Estas cuatro técnicas consisten en: 1) la explicitación dentro del texto; 2) las notas fuera del texto; 3) la sustitución por término cultural y, por último, 4) la sustitución por término no cultural (Chen Yuejiao, 2018, pp. 25-35).

Para concluir la subsección 2.3, pese a que las investigaciones de los referentes culturales surgieron en las décadas de los 90 del siglo XX en China, este ámbito todavía tiene problemas parecidos a lo que hemos mencionado en el subapartado 2.1. En primer lugar, se observa una gran cantidad de estudios acerca de la traducción de la publicidad, la propaganda estatal, así como la expansión de la cultura china en otros países. En segundo lugar, la mayoría de los estudios carecen de un corpus detallado y una metodología clara. Por último, muchos autores prefieren investigaciones prescriptivas que descriptivas.

2.4. Estudios que versan sobre la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo*

Con respecto a este tema, los estudios que consideramos imprescindible destacar en primer lugar son los que investigan esta serie a partir de las narrativas transmedia¹⁰ y *fandom*. Por ejemplo,

¹⁰ Las narrativas transmedia son «un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión» (Scolari, 2013, p. 46).

en *Dentro de El Ministerio del Tiempo*, libro especializado en los estudios de la serie, Establés (2015) analiza los fanes de esta serie, llamados «mistéricos» en las redes sociales como Facebook y WhatsApp. Más adelante, Scolari y Establés (2017) se centran en dos aspectos de *El Ministerio del Tiempo* que pueden generar narrativas transmedia:

[P]or un lado, las tensiones que se han producido por las bajas audiencias televisivas de la serie [...] y la enorme actividad de sus fans en internet, [...]. Y por otro, el fenómeno emergente en contexto español a partir de *El Ministerio del Tiempo*: la profesionalización de los fans [...] (Scolari y Establés, 2017, p. 1008).

Recientemente, Establés (2020) retoma esta perspectiva en su tesis doctoral centrándose en la profesionalización de los fanes castellanoparlantes tanto de la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo* como de otra serie británica, *Doctor Who*.

Además de estudiar *El Ministerio del Tiempo* a partir de la narrativa transmedia y los grupos de fanes, múltiples autores consideran esta serie de televisión material óptimo para la enseñanza. En este sentido, podemos citar el estudio de Gómez-Trigueros et al. (2018), en el que hablan de las posibilidades didácticas de *El Ministerio del Tiempo* para implementar las competencias tanto en Ciencias Sociales como en Literatura del alumnado del Máster en Profesorado de Educación Secundaria.

Asimismo, la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo* también sirve como corpus en estudios cuyo objetivo es comprender el fenómeno *danmu*, los comentarios emergentes que en los países asiáticos como Japón y China los espectadores comparten sobre los vídeos durante la visualización. Zhang Leticia Tian y Cassany (2019a, p. 20) definen primero los *danmu* como comentarios de los espectadores sobre fotogramas determinados y que recorren de derecha a izquierda la pantalla para luego clasificar y analizar los usos del *danmu* de los espectadores chinos en un *fansub* de *El Ministerio del Tiempo*. Una de las conclusiones más interesantes consiste en que a los «místicos» chinos les interesan más 1) las dudas o incomprensiones sobre la serie; 2) las diferencias interculturales y sociolingüísticas entre España y China y, por último, 3) las cuestiones tabú en China como el sexo (Zhang Leticia Tian y Cassany, 2019a, p. 26).

Después, Zhang Leticia Tian (2020) profundiza en este género discursivo innovador en su tesis doctoral utilizando un corpus compuesto de diferentes recursos multimodales, entre los que se sitúan varios episodios de esta serie de televisión española. Los resultados muestran «el potencial del *danmu* como un espacio para el aprendizaje informal, la creatividad semiótica y la interacción (para)social, además de motivar futuras investigaciones sobre las prácticas de compartir vídeos más allá de YouTube» (Zhang Leticia Tian, 2020, p. vi).

Dentro de los Estudios de Traducción, la tesis doctoral de He Siyu de la Universitat Autònoma de Barcelona (en curso) pretende estudiar la

traducción del lenguaje coloquial y soez, así como la transferencia de los referentes culturales de la misma serie a través de los *fansubs* del grupo Shenying y del grupo YYeTs. Partiendo de la fraseología, Gao Peng (2020a) describe las técnicas utilizadas por los *fansubbers* tanto de Shenying como de YYeTs en la traducción al chino de las locuciones y paremias de esta serie. Según la autora, la omisión es raramente usada; no se ve frecuentemente la sustitución de una unidad fraseológica en español por otra unidad fraseológica en chino; y los *fansubbers* suelen recurrir a las técnicas del equivalente acuñado y la explicitación para reemplazar una unidad fraseológica en español por una unidad no fraseológica en chino (Gao, 2020a, pp. 9-10).

El último estudio que queremos comentar en esta subsección es Gao Peng (2020b), que se considera un estudio piloto de la presente tesis doctoral. En este estudio la autora comprueba la viabilidad y la eficacia tanto del marco teórico como de la metodología que hemos planeado para la tesis mediante un corpus más limitado (las versiones de Shenying y de YYeTs de 10 episodios de la serie). En el análisis de la transferencia de los referentes culturales verbales, la autora elabora la siguiente tabla para evaluar la importancia de tres parámetros (los dominios, la transculturalidad y la centralidad de los referentes culturales) en la selección de cada técnica de traducción:

2. CONTEXTO DEL ESTUDIO

Técnicas de traducción		Dominios	Transculturalidad	Centralidad
1) Equivalente oficial		++	++	x
2) Préstamo normalizado		++	+	++
3) Traducción literal		-	++	+
4) Préstamo no normalizado		++	+	x
5) Equivalente acuñado		+	++	+
6) Amplificación	SY	+	++	++
	YY	++	++	-
7) Término genérico		+	+	++
8) Adición		+	++	++
9) Formulación completa		++	x	+
10) Creación discursiva		++	++	-
11) Omisión		x	+	++
12) Condensación		++	++	+
13) Sustitución cultural		++	++	+
14) Paráfrasis		-	+	++
15) Abreviación		++	++	x
16) Sustitución situacional	SY	++	++	-
	YY	-	++	++
17) Préstamo completo		++	(Faltan datos)	
18) Compensación		(Faltan datos)		

Tabla 1. Importancia de los dominios, la transculturalidad y la centralidad (Gao Peng, 2020b, p. 103)

Para concluir el capítulo 2, la novedad de la presente tesis doctoral radica en combinar dos ramas de los Estudios de Traducción, que consisten en el *fansubbing* del español al chino y la transferencia de los referentes culturales en la misma combinación lingüística. Estas dos ramas no se han estudiado suficientemente de manera separada hasta este momento en los Estudios de Traducción, y todavía menos en conjunto.

Asimismo, la selección del corpus también indica la creatividad y la novedad de la presente tesis. *El Ministerio del Tiempo* no ha sido profundamente analizado desde la perspectiva de los Estudios de Traducción pese a ser una serie de televisión ampliamente distribuida por diferentes países gracias a las plataformas de servicios de transmisión libre, además de ser una de las series de televisión españolas que gozan de más popularidad entre los espectadores chinos.

En este sentido, la presente tesis doctoral persigue llenar este vacío de investigación aplicando el modelo de análisis testado en Gao Peng (2020b) con el apoyo de un corpus definitivamente más amplio y representativo (véase el subapartado 4.3 para conocer el corpus de esta tesis) con el objetivo de describir la transferencia de los referentes culturales en el *fansubbing* del español al chino. En el capítulo 6, presentaremos una tabla parecida a la Tabla 1 y procederemos al análisis cuantitativo y cualitativo de los datos obtenidos para ver si las conclusiones de Gao Peng (2020b) son válidas después de la ampliación del objeto de estudio.

[Página en blanco]

[Página en blanco]

3. MARCO TEÓRICO

Partiendo del objetivo general de esta tesis doctoral, se constituyen tres pilares teóricos: la subtitulación, los referentes culturales y las técnicas de traducción para la transferencia de este tipo de elementos. En el marco teórico, vamos a repasar las propuestas más relacionadas con estos tres enfoques teóricos.

3.1. Aspectos semióticos de la subtitulación

Antes de examinar los aspectos semióticos de la subtitulación, hablamos primero de la definición de la subtitulación de Díaz Cintas (2003, p. 32), la cual es una de las definiciones más clásicas sobre esta modalidad de la TAV:

La subtitulación se puede definir como una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas, etc.) o de la pista sonora (canciones, voces en *off*, etc.)

Además de la definición, el autor hace hincapié en que:

[La subtitulación] se articula, pues, en torno a tres componentes: la palabra oral, la imagen y los subtítulos. La interacción de estos tres componentes, junto con la capacidad de lectura del espectador y las dimensiones de la pantalla, determinan las características básicas del medio. Los subtítulos han de estar sincronizados con la imagen y los diálogos, deben ofrecer un recuento semántico adecuado de los mismos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que los espectadores puedan leerlos (Díaz Cintas, 2003, p. 32).

En cuanto a la clasificación de los subtítulos, disponemos de los subtítulos intralingüísticos, interlingüísticos y bilingües de acuerdo

con el parámetro lingüístico (Díaz Cintas y Remael, 2007/2014, p. 14); por otra parte, los subtítulos son abiertos o bien, cerrados si los clasificamos según el parámetro tecnológico (Díaz Cintas y Remael, 2007/2014, p. 21).

En relación con nuestro corpus, todos los subtítulos que estudiamos en la tesis son bilingües, puesto que en la pantalla los espectadores contemplan dos líneas de subtítulos: el subtítulo en chino está arriba mientras que el subtítulo en español se sitúa debajo. Asimismo, los subtítulos obtenidos de ambos *fansubs* están insertados en las imágenes, por lo que son subtítulos «abiertos» (Díaz Cintas, 2003, p. 41). Estas características de nuestro corpus influyen tanto en la transferencia de los referentes culturales, como en nuestro proceso de trabajo. En la sección de la metodología, explicaremos en detalle su influencia sobre el proceso de extracción de datos para el análisis.

En el siguiente subapartado, revisamos primero las propuestas teóricas más destacadas acerca de la naturaleza de todos los textos audiovisuales, para centrarnos luego en las particularidades de la subtitulación, sobre todo en la interrelación imagen-palabra de dicha modalidad.

3.1.1. Naturaleza de los textos audiovisuales

Igual que otras modalidades de la TAV como, por ejemplo, el doblaje y el *voice-over*, la subtitulación comparte determinadas características con los textos audiovisuales, en general. En un trabajo pionero de la traducción audiovisual, Delabastita (1989, p. 199) establece cuatro categorías del sistema de signos de los textos

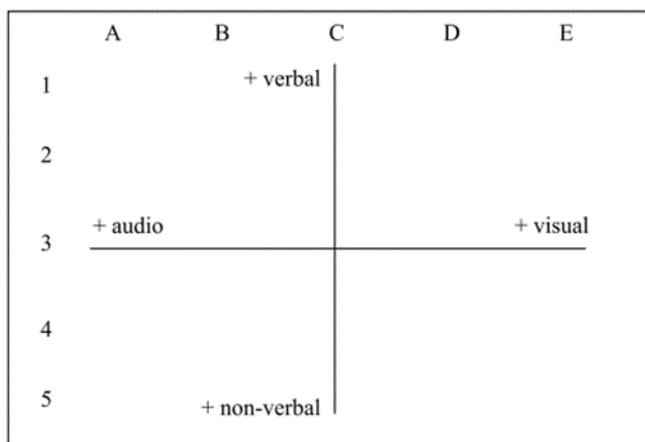
filmicos: 1) presentación visual – signos verbales; 2) presentación visual – signos no verbales; 3) presentación acústica – signos verbales y, por último, 4) presentación acústica – signos no verbales.

Más adelante, Zabalbeascoa (2001, p. 113) investiga profundamente la naturaleza de los textos audiovisuales y lo define como:

El típico texto audiovisual se caracteriza por la presencia simultánea y combinada de los códigos de signos, el verbal y el no verbal, y dos canales de comunicación, el acústico y el óptico (*audio* y *visual*, desde la perspectiva perceptiva).

Además, propone dos ejes del texto audiovisual: el eje vertical mide los elementos verbales y no verbales, mientras que el eje horizontal mide la importancia relativa de los elementos acústicos (*audio*) respecto de los ópticos (*visual*). De acuerdo con el nivel diferente de los elementos acústicos y los elementos verbales, disponemos de diferentes tipos de textos audiovisuales (Zabalbeascoa, 2001, p. 114).

El año 2008, Zabalbeascoa perfecciona estos dos ejes y añade más componentes (véase la Figura 1). Como se ve en la figura, la categoría 3 representa los elementos tanto verbales como no verbales. Según la importancia del canal acústico (*audio* en la figura) y del canal *visual*, la categoría 3 dispone de cinco combinatorias distintas (A a E). Aquí cabe mencionar que la subcategoría 3c es donde se sitúan los textos de nuestro corpus: «prototypical audiovisual feature film», ya que «[i]n this type of text, or part of text, both the audio and visual channels are exploited to the full to send verbal and non-verbal signs and messages» (Zabalbeascoa, 2008, p. 26).



- | | |
|---------------------------|-------------------------------------|
| A: only audio | 1: basically verbal |
| B: more audio than visual | 2: more verbal than non-verbal |
| C: audio and visual alike | 3: both verbal and non-verbal alike |
| D: less audio than visual | 4: less verbal than non-verbal |
| E: only visual | 5: only non-verbal |

Figura 1. Dos ejes de la comunicación audiovisual (Zabalbeascoa, 2008, p. 25)

La complejidad de la traducción audiovisual resulta de la coexistencia de diferentes canales de comunicación en el mismo texto audiovisual y la combinación estrecha de los códigos acústicos y visuales (Chiari, 2009, p. 155). Al estudiar la semiótica de la subtitulación, Díaz Cintas y Remael (2007/2014, p. 46) hacen hincapié en la información proporcionada por diferentes canales y por el canal visual en particular:

Visually rendered information must be taken into account because it is part of the message, but also because all cultures have different visual as well as oral and linguistic traditions, especially cultures that are geographically further apart. From a translational viewpoint, the most difficult situation therefore

arises when a linguistic sign, a phrase, refers metaphorically to an iconographic sign or image that the source and target culture do not share.

3.1.2. Interrelación imagen-palabra

Como la subtitulación es una práctica lingüística que ofrece un texto escrito de los diálogos de los personajes (Díaz Cintas, 2003, p. 32), una característica destacada de la subtitulación es el cambio del canal oral al canal escrito (Bartoll, 2015, p. 113). Influida por esta particularidad, el subtítulador debe tener en cuenta las dimensiones técnicas (incluyen las temporales y las espaciales), es decir, los subtítulos han de aparecer adecuadamente (tanto en espacio como en tiempo), de modo que se permita la lectura cómoda del espectador (Díaz Cintas, 2003, p. 154).

Aparte del cambio del canal oral al canal escrito, la relación entre imágenes y subtítulos, o sea, la interrelación imagen-palabra también es un rasgo definitorio de esta modalidad de la TAV (Díaz Cintas, 2003, pp. 193-198). Asimismo, es un factor considerable en la transferencia de los referentes culturales en la subtitulación interlingüística, por lo que merece más atención nuestra a continuación.

En primer lugar, las imágenes son referentes culturales en sí mismo y siempre pertenecen al marco ideológico (Díaz Cintas y Remael, 2007/2014, p. 46), por lo que hace falta tomar en consideración los referentes culturales del canal visual y las connotaciones culturales que posiblemente poseen las imágenes.

En segundo lugar, en algunas ocasiones el canal verbal contiene mucha información verbal y el canal visual introduce casi la misma información simultáneamente. Por ejemplo, en el diálogo un personaje histórico muy famoso está diciendo su propio nombre y apellidos, mientras tanto, se ve claramente dicho personaje en la pantalla y cualquier espectador le puede identificar. El fenómeno del que el diálogo (y el subtítulo, por supuesto) y la imagen procesan más o menos la misma información es denominado «función de redundancia» de los subtítulos por Marleau (1982, p. 274); «redundancia intersemiótica» por Pedersen (2011, p. 81) o sencillamente «redundancia» por algunos estudiosos (Díaz Cintas y Remael, 2007/2014, p. 50; Ranzato, 2013, p. 111).

Para evitar la redundancia de información de diferentes canales de comunicación, los subtituladores profesionales y *amateurs* (o sea, *fansubbers*), pueden recurrir a ciertas técnicas como la omisión (Ranzato, 2013, p. 111) y la sustitución en la transferencia de los referentes culturales. Mediante la observación de los *fansubs* del corpus, nos damos cuenta de que, cuando un personaje aparece repetidamente tanto en la pantalla, así como en el diálogo, los *fansubbers* lo sustituyen probablemente por un pronombre. Sirva de ejemplo la traducción de «Lázaro» por 他 (*ta*, él) para evitar la redundancia y, de este modo, alcanzar «la cohesión semiótica» (Chaume, 2004, p. 235).

Por último, como en el subtitulado los espectadores pueden comparar las imágenes que ven en la pantalla con lo que leen en los subtítulos (Chiaro, 2009, p. 155), pueden surgir dudas, e incluso críticas entre

el espectador con respecto a la selección de las técnicas de traducción. Si el referente traducido en el subtítulo es completamente distinto al que aparece en la pantalla, se disminuye la credibilidad de los subtítulos y se viola, por tanto, la «suspensión de incredulidad» (Coleridge y Hegewicz, 1975, p. 52) o «el contrato de ilusiones» (Pedersen, 2007, p. 40) establecido entre los subtituladores y los espectadores.

Díaz Cintas (2003, p. 44) llama la subtitulación «traducción vulnerable», porque en esta actividad no solo existen limitaciones espacio-temporales, sino que también hay la interrelación imagen-palabra, así pues, cuando los referentes culturales están traducidos de manera diferente al referente del texto origen, los espectadores que están familiarizados con ambas lenguas pueden jugar a «la búsqueda del error».

En resumen, hemos hablado en esta parte de los canales de comunicación de los textos audiovisuales y las dos particularidades de la subtitulación. Después, nos hemos centrado en la interrelación imagen-palabra de la subtitulación y su influencia potencial en la transferencia de los referentes culturales.

Dichos aspectos semióticos de la subtitulación están relacionados en los siguientes dos sentidos con el propósito de nuestra tesis. Por una parte, clasificamos claramente nuestro objeto de estudio gracias a la propuesta de Zabalbeascoa (2001, 2008) (véase la Figura 2).

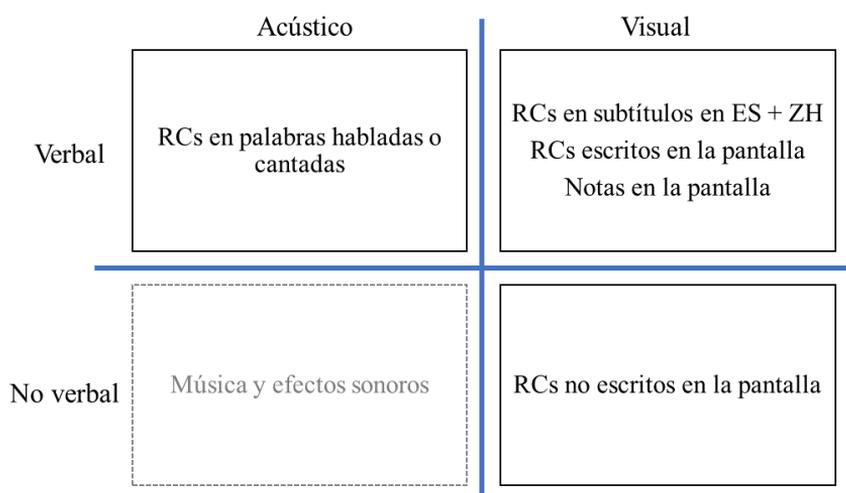


Figura 2. Objetos de estudio de la tesis doctoral

Como muestra la figura 2, los referentes culturales (RCs en la figura) que estudiamos en la tesis se sitúan en tres canales de comunicación. Debido a que los subtítulos están posiblemente condensados, recopilamos los referentes escritos en la pantalla y las notas en chino del canal visual verbal, además de los referentes que se encuentran en los subtítulos; los referentes en palabras habladas o cantadas del canal acústico verbal y, por último, los referentes no escritos que aparecen en el canal visual no verbal. Por la carencia de los efectos sonoros o música sin letras que poseen connotaciones culturales, excluimos los referentes del canal acústico no verbal de nuestro análisis.

Por otra parte, debido a la interrelación imagen-palabra, consideramos de suma importancia la información que recibe los espectadores a partir de las imágenes y la posibilidad de completar la información ofrecida por los subtítulos. Por eso, en la tesis se apunta

la información complementaria en la pantalla a través de las descripciones escritas y las capturas de pantalla cuando se estima necesario. Como sugiere Gambier (2006, p. 7), «[i]s it not a contradiction to set up a database or a corpus of film dialogues and their subtitles, with no pictures, and still pretend to study screen translation?».

3.2. Referentes culturales en los Estudios de Traducción

Como comenta Mangiron (2006, p. 51), desde el giro cultural de los Estudios de Traducción, los problemas derivados de los elementos culturales se han atendido ampliamente. En este apartado se revisan las propuestas más importantes sobre la nomenclatura, la definición y la clasificación de estos elementos. Asimismo, se justifica tanto la terminología aplicada como la propuesta utilizada en la clasificación de los referentes culturales en la presente tesis.

3.2.1. Nomenclatura y definición de los referentes culturales

En la revisión bibliográfica, se observan discrepancias entre los investigadores sobre esta cuestión. La nomenclatura y definición de los elementos culturales dependen de la perspectiva y el interés de cada autor. A modo de ejemplo, unos estudian los referentes culturales como un problema de traducción mientras que otros los investigan en general. Además, algunos estudiosos incluyen los elementos intralingüísticos en sus modelos de análisis, aunque otros solo investigan los referentes extralingüísticos.

A partir del siglo xx, muchos teóricos exponen su propia denominación: desde las más amplias, como «elementos culturales», «referencias culturales» o «Realia», hasta las más específicas, como «Extralinguistic Cultural References» y «Culture-Specific References». La lista ofrecida por Martínez Garrido (2013, pp. 71-

72) cuenta con más de una veintena de términos acerca del mismo concepto. No obstante, pese a tantas denominaciones existentes, relativamente pocos autores proporcionan definiciones sistemáticas y explícitas de sus propios términos (Martínez Garrido, 2013, p. 70; Ranzato, 2013, p. 67).

Como una multitud de tesis doctorales han explicado y comparado a fondo las propuestas existentes y el objetivo de esta tesis no consiste en intensificar el debate terminológico, a continuación, revisamos solamente dos propuestas en la traducción en general (referencia cultural y culturema), y luego nos vamos a centrar en las denominaciones y definiciones en la TAV.

- ***Referencia cultural***

Este término es muy genérico y es empleado por muchos académicos. Mayoral Asensio (1994, p. 76) propone este término y lo define como:

[L]os elementos del discurso que por hacer referencias a particularidades de la cultura de origen no son entendidos en absoluto o son entendidos en forma parcial o son entendidos de forma diferente por los miembros de la cultura de término; ofrecen las referencias culturales una gran expresividad, similar a la de las figuras e idiomatismos en otros niveles del discurso.

Las referencias culturales parten de la relación entre el autor y el receptor, pero no comporten necesariamente problemas de traducción (Mangiron, 2006, p. 54).

- *Culturema*

Este término es comúnmente utilizado por los teóricos funcionalistas (como Vermeer y Nord). Según Nord (1997, p. 34), Vermeer (1983) lo define como «a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by the members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X». Molina (2006, p. 66) comenta que, la definición de Nord sobre culturema es más amplia que la de Vermeer, porque incluye los elementos paraverbales, como los saludos o la distancia que guardan dos personas mientras están hablando.

Siguiendo la propuesta de Nord y la corriente funcionalista, Molina (2006, p. 79) utiliza el término culturema y lo define como:

[U]n elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta.

Igual que en la traducción en general, el tratamiento de los referentes culturales ha atraído mucho interés en la TAV y se han realizado varios estudios, como pueden ser los de Santamaria Guinot (2001a), Pedersen (2005, 2011), Nedergaard-Larsen (1993), Díaz Cintas y Remael (2007/2014), y Chiaro (2009). Por la abundancia de las propuestas existentes, a continuación, solo vamos a repasar

brevemente las denominaciones que pueden ser más relevantes para nuestra tesis.

- *Referente cultural*

En la subtitulación se encuentra la propuesta de Santamaria Guinot (2001a), que parte de la función de las referencias culturales en la caracterización de los personajes dentro de los textos audiovisuales de ficción. Con este fin, define el término «referente cultural» como:

[L]os objetos y eventos creados dentro de una cultura determinada con un capital cultural distintivo, intrínseco en el conjunto de la sociedad, capaz de modificar el valor expresivo que se otorga a los individuos que están relacionados con el mismo (Santamaria Guinot, 2001a, p. 237).

Desde nuestro punto de vista, la propuesta terminológica de Santamaria Guinot (2001a) tiene dos ventajas fundamentales. Por una parte, «sirve para incluir y analizar los elementos culturales de una manera más amplia» (Wu Sian-Huang, 2013, p. 51) aunque se centra en la recepción de las referencias culturales en la cultura de llegada. Por otra parte, como la autora pone más atención en la función específica de los referentes culturales en los textos de ficción, «los referentes culturales» en su propuesta «proporcionan información sobre los personajes de las obras de ficción o de películas y permiten a los receptores atribuirles a una personalidad específica y relacionarlos con un grupo social determinado» (Mangiron, 2006, p. 60).

Gracias a estas dos ventajas y las demás que no se hablan aquí, este término disfruta de gran popularidad y ha sido empleado por numerosos investigadores (Alousque, 2010; Díaz Cintas, 2003; Wu Sian-Huang, 2013, por mencionar algunos) en la actualidad.

- ***Extralinguistic Cultural References***

Otra propuesta ofrecida desde el ámbito de la subtitulación es la de Pedersen (2005, 2011), que investiga los referentes culturales como uno de los problemas de traducción basándose en un corpus de subtítulos compilados en base de 100 películas y programas de televisión anglófonas en las lenguas escandinavas. Utiliza «Extralinguistic Cultural References» (ECRs en abreviatura) para definir los referentes culturales, para los que propone la siguiente definición:

Extralinguistic Cultural Reference (ECR) is defined as reference that is attempted by means of any cultural linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process. The referent of the said expression may prototypically be assumed to be identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopaedic knowledge of this audience (Pedersen, 2011, p. 43).

Pedersen (2005, 2011) trata el concepto de «cultura» desde una perspectiva amplia y, así pues, incluye, por ejemplo, los nombres geográficos y los ECRs ficticios en su modelo. En este sentido, no importa la categoría gramatical, la función sintáctica y tamaño de la expresión lingüística de un ECR.

Su propuesta enfoca las referencias extralingüísticas como, por ejemplo, sitios, personas, instituciones, comidas, costumbres, etc. excluyendo las referencias intralingüísticas, puesto que sus funciones están dentro del sistema de la lengua como pueden ser refranes, frases hechas y jergas (Pedersen, 2011, pp. 48-49). Como hace hincapié en que «even if ECRs are extralinguistic they are still expressed verbally», podríamos exponer la conclusión de que también excluye los referentes situados en el canal no verbal de un texto audiovisual, aunque no lo indica claramente (cf. Pedersen, 2011, pp. 45-48).

- ***Culture-bound terms***

Pese a no ser explícitamente indicado en el término, Díaz Cintas y Remael (2007/2014, p. 200) llaman «culture-bound terms» los «extralinguistic references to items that are tied up with a country's culture, history, or geography, and tend therefore to pose serious translation challenges» siguiendo a otras propuestas como la de Pedersen (2005, 2011) que acabamos de citar. Además de este término, una de las denominaciones más parecidas que se utilizan en la subtitulación es «culture-bound problems» que utiliza Nedergaard-Larsen (1993).

- ***Culture-specific references***

Varios autores utilizan, además, la denominación de «culture-specific references» y sus variantes como, por ejemplo, «culture-specific items» (Franco Aixelá, 1996; Gambier, 2001, por mencionar algunos) y «culture-specific materials» (Ramière, 2006).

Entre las propuestas definitorias, cabe mencionar Chiaro (2009), quien establece la siguiente definición del término «culture-specific references» (CSRs en abreviatura) específicamente para la subtitulación y el doblaje:

CSRs are entities that are typical of one particular culture, and that culture alone, and they can be either exclusively or predominantly visual (an image of a local or national figure, a local dance, pet funerals, baby showers), exclusively verbal or else both visual and verbal in nature.

Por una parte, esta autora, y sin mencionar otras obras como, por ejemplo, la tesis doctoral de Ramière (2007) y la de Ranzato (2013), menciona claramente que los referentes culturales pueden ser no verbales y, así pues, toma en consideración la función que tiene la interrelación entre diferentes canales en la transferencia de los referentes culturales. Por otra parte, «culture-specific» de dicho término y «typical of one particular culture» de la definición citada se centran excesivamente en una cultura particular sin tener en cuenta los referentes de una tercera cultura o los compartidos por más de una cultura.

En resumen, hemos visto que no existe unanimidad hasta ahora entre los traductólogos en relación con la denominación y la definición de los elementos culturales. A pesar de la gran cantidad de los términos existentes, diferentes investigadores se inclinan a presentar su propia terminología y se complica, pues, el dilema al que nos enfrentamos. Dado que no es el fin de esta tesis discutir qué propuesta es la

perfecta, se aplicará en la medida de lo posible la terminología más comúnmente utilizada y por supuesto, más idónea para nuestros objetivos.

De este modo, se va a usar el término «referentes culturales» para los elementos culturales que probablemente provocan problemas de traducción en el *fansubbing* del español al chino. Para evitar la redundancia, usamos «referencias culturales» como sinónimo y tiene el mismo significado que «referentes culturales» en el contexto de la tesis. Gracias a que estos dos vocablos son ampliamente conocidos y usados tanto en español como en inglés, pensamos que no es necesario extendernos en la explicación de esta noción.

Pese a la transparencia de los dos términos, consideramos indispensable añadir algunas líneas para aclarar hasta qué punto estudiamos sobre los referentes culturales. En primer lugar, se integran los «referentes culturales» en esta tesis obviando la parte de «una cultura determinada» de la definición de Santamaria Guinot (2001a) o la parte de «culture-specific» de otras denominaciones y definiciones. La razón se sitúa en que algunas veces es difícil afirmar que un referente cultural pertenece cien por cien a la cultura X y no existe en la cultura Y. De modo parecido, Gottlieb (2009, p. 27) reconoce que, en la práctica «it may be difficult to determine whether a certain element is specific to that culture».

En segundo lugar, excluimos los elementos estrictamente intralingüísticos o, más concretamente, las locuciones, pemiias, dialectos, etc. de esta tesis por limitaciones de espacio, aunque reflejan en gran medida la cultura española. Aun así, no usamos

«referentes extralingüísticos» como Pedersen (2005, 2011), dado que en nuestro corpus se encuentran algunas citas a obras literarias o a canciones. Además, este término «would in fact exclude not only the linguistic features mentioned by the author but also expressions relative to concepts and customs» (Ranzato, 2013, p. 71).

Por último, es probable que una tradición que se consideraba como símbolo destacado de una o varias culturas exóticas se convierta en una costumbre arraigada en la cultura china, de modo que pierda su colorido exótico y deje de representar una cultura diferente, por lo que en este caso tampoco provoca ningún problema de traducción.

En este sentido, citamos a título de ejemplo «fiestas de cumpleaños». En el siglo pasado, en China, las fiestas de cumpleaños se consideraron un símbolo de la cultura occidental durante mucho tiempo y se asociaban a un pastel de nata, velas y otras cosas. En China, en cambio, tradicionalmente se comían de costumbre 长寿面 (*changshou mian*, fideos de larga vida) y huevos teñidos de color rojo. Con la mejora del nivel de vida y la apertura de China al mundo, lo que ha llevado a un mayor contacto y comunicación con el resto de países del resto de continentes, hoy día, al hablar de fiestas de cumpleaños, la mayoría de la gente y sobre todo, la generación joven las asocia rápidamente con un pastel, velas, etc. sin considerar estos elementos parte de las culturas extranjeras.

Tomando el último punto en consideración, si las fiestas de cumpleaños u otras costumbres como, por ejemplo, beber vino, no implican connotaciones culturales en el contexto y son puramente

una indicación de dicha costumbre, se van a excluir de nuestro modelo de análisis.

3.2.2. Clasificación de los referentes culturales

En los Estudios de Traducción encontramos numerosas propuestas de clasificación de los referentes culturales. Entre todas las propuestas existentes, la de Newmark (1988) es muy conocida y es citada con frecuencia. Sin embargo, su propuesta es criticada por algunos autores por la rigidez y la falta de contextualización (Ranzato, 2013, p. 74).

En el proceso de la revisión bibliográfica, se observan dos aproximaciones distintas en cuanto a esta temática. Una aproximación consiste en clasificar los referentes culturales de acuerdo con sus ámbitos culturales o los «dominios» (Pedersen, 2011, p. 58) en que se sitúan. Esta aproximación es aceptada por una multitud de autores como, por ejemplo, Newmark (1988), Nedergaard-Larsen (1993), Santamaria Guinot (2001b), Molina (2006) y Pedersen (2011).

Además de esta aproximación, algunos estudiosos prefieren métodos distintos obviando los dominios en los que se sitúan los referentes culturales y, más concretamente, optan por clasificar los referentes culturales según ciertos parámetros que inciden en su transferencia en la subtitulación. Como ejemplo, cabría citar Leppihalme (1997) y Pedersen (2011), quienes clasifican los referentes según la alta o baja incidencia de la transculturalidad. El ejemplo más reciente es Ranzato (2013), quien cataloga los referentes en referentes de la

cultura origen, referentes intertextuales y referentes de la cultura meta dependiendo de la relación entre el TO y el TM.

A continuación, hacemos primero una revisión de las propuestas más relacionadas con la presente tesis para después exponer la propuesta utilizada en este estudio con respecto con la clasificación de los referentes culturales en el *fansubbing* del español al chino.

- **La propuesta de Nedergaard-Larsen (1993)**

Para la subtitulación del francés al danés, Nedergaard-Larsen (1993, p. 211) presenta cuatro categorías de «extralinguistic culture-bound problem types»:

- 1) Geografía. Esta categoría incluye la geografía, meteorología, biología y geografía cultural.
- 2) Historia. Incluye edificios, eventos y personas.
- 3) Sociedad. Esta categoría se refiere al nivel industrial (economía), la organización social, política, las condiciones sociales, formas de vida y costumbres.
- 4) Cultura. Se divide en: la religión, la educación, los medios de comunicación, la cultura y las actividades de ocio.

La propuesta de Nedergaard-Larsen (1993) es muy clara y práctica, puesto que no hay demasiadas subcategorías que dificultan la clasificación. Sin embargo, las denominaciones que coinciden parcialmente podrían causar malentendidos.

- **La propuesta de Leppihalme (1997)**

En la investigación sobre la traducción de las alusiones, Leppihalme (1997, p. 4) clasifica las alusiones en «key-phrase allusions» y «proper-name allusions», el último tipo de alusiones son una parte importante de la presente tesis.

Según la familiaridad entre diferentes culturas y, más concretamente, la distancia de la cultura inglesa y la cultura finlandesa, Leppihalme (1997, p. 81) divide los «allusive names» en tres tipos:

- 1) Nombres de alusiones en inglés (nombres desconocidos [para la cultura finlandesa]).
- 2) Nombres de alusiones que existen tanto en la cultura inglesa como en la cultura finlandesa (nombres transculturales).
- 3) Nombres de alusiones en finlandés.

La propuesta de esta autora influye mucho en otros estudios. Zilberdik (2004) utiliza una aproximación similar a la hora de comentar los errores en el tratamiento de «culture-specific phenomena» en la subtitulación indirecta del danés al hebreo a partir del inglés. Los ejemplos de su estudio son resumidos por Gottlieb (2009, pp. 29-30) en tres tipos: «strictly Danish entities», «international phenomena also found in Denmark» y, por último, «references to cultures well-known in Denmark but more exotic to the (Israeli) target audience». Además, Pedersen (2005, 2011) propone el parámetro de la transculturalidad desarrollando el concepto de la distancia cultural de Leppihalme (1997).

- **La propuesta de Santamaria Guinot (2001b)**

Basándose en ciertas categorías propuestas por Nedergaard-Larsen (1993), Santamaria Guinot (2001b, p. 288) presenta una taxonomía muy detallada de seis categorías de los referentes culturales en su tesis doctoral sobre el tratamiento de los referentes culturales en la subtitulación:

- 1) Ecología. Incluye geografía / topografía, meteorología, biología y el ser humano.
- 2) Historia. Se refiere a los edificios, acontecimientos y personajes históricos.
- 3) Estructura social. Esta categoría incluye el trabajo, la organización social y la política.
- 4) Instituciones culturales. Incluye las bellas artes, artes, la religión, la educación y los medios de comunicación.
- 5) Universo social. Incluye las condiciones sociales, la geografía cultural y el transporte.
- 6) Cultura material. En esta categoría se encuentran la alimentación, la indumentaria, la cosmética y peluquería, el ocio, los objetos materiales y la tecnología.

La taxonomía de Santamaria Guinot (2001b) es muy clara, pero hay demasiadas subcategorías, por lo cual se van a adaptar algunas de ellas para la presente tesis.

- **La propuesta de Pedersen (2011)**

Este autor ofrece, por una parte, una lista de los dominios de los ECRs siguiendo la aproximación de clasificar los referentes según los ámbitos culturales en que se sitúan. Por otra parte, al hablar de los siete parámetros que influyen las decisiones de los subtituladores en cuanto a la transferencia de ECRs, presenta la clasificación según tres parámetros: la transculturalidad, la extratextualidad y la centralidad. A continuación, se presenta en detalle la propuesta de Pedersen (2011) debido a su gran importancia en la presente tesis.

En cuanto a los dominios de ECRs, Pedersen (2011, p. 58) explica que el término «dominio» se refiere al campo semántico o la red a que el ECR pertenece. Los dominios dependen de las características intrínsecas de cada ECR, por eso son diferentes de los parámetros de influencia. En base al corpus de los subtítulos escandinavos, este autor ofrece doce categorías de dominios: 1) pesos y medidas; 2) nombres propios, que incluyen los antropónimos, topónimos, nombres institucionales y las marcas comerciales; 3) títulos profesionales; 4) comidas y bebidas; 5) literatura; 6) gobierno; 7) entretenimiento; 8) educación; 9) deportes; 10) moneda; 11) material técnico y, por último, 12) otros.

Esta lista no es exhaustiva ni una taxonomía de dominios, sino que es una lista de los dominios más comunes y extraídos a partir de los datos del corpus (Pedersen, 2011, p. 60). La lista hace hincapié en las particularidades de los nombres propios y su influencia en la traducción. Además, es fácil de aplicar a la presente tesis después de algunas modificaciones.

Con respecto a los parámetros de influencia, Pedersen (2011, pp. 105-120) resume siete parámetros que tienen influencia en la transferencia de ECRs en la subtitulación, los cuales se denominan: 1) transculturalidad; 2) extratextualidad; 3) centralidad; 4) polisemiótica; 5) limitaciones específicas del medio; 6) co-texto y 7), situación de subtitulación. Estos parámetros son generalizados de los datos de su corpus, se interrelacionan altamente y pueden explicar por qué un ECR se ha transferido en cierta manera.

Entre estos siete parámetros de influencia, los tres primeros están relacionados con los mismos ECRs, es decir, pertenecen al ámbito de la clasificación de los elementos culturales. La transculturalidad evalúa el nivel de familiaridad de los espectadores originales y meta sobre los ECRs, la extratextualidad nos muestra si el ECR existe en el mundo real, mientras que la centralidad mide la importancia de un referente.

Aparte de los primeros tres parámetros, el cuarto consiste en la característica compartida por diferentes tipos de textos audiovisuales y el quinto es específico de la subtitulación. Los últimos dos son más generales y se relacionan con el diálogo o la actualidad de cada país y región (Pedersen, 2011, p. 106). Por las limitaciones de espacio, solamente se presentan en los siguientes párrafos los primeros tres parámetros, porque los otros no tienen mucho que ver con el tema de este trabajo.

La transculturalidad es el parámetro básico y fundamental de la propuesta de Pedersen. La familiaridad de los espectadores originales

y meta con respecto al ECR del TO decide el nivel de transculturalidad del ECR. Según el grado de incidencia de este parámetro, Pedersen (2011, pp. 106-109) propone tres tipos de ECRs: el primero son los ECRs transculturales, que son conocidos tanto en la cultura origen como en la cultura meta. Se pueden identificar con el conocimiento enciclopédico de los espectadores del TO y del TM.

En segundo lugar, se sitúan los ECRs monoculturales, que son menos identificables para los espectadores meta que para los espectadores de la versión original por las diferencias que tienen en el conocimiento enciclopédico.

Por último, se encuentran los ECRs infraculturales, que se refieren a los elementos específicos de la cultura origen. Los ECRs infraculturales están fuera del conocimiento enciclopédico de los espectadores originales y meta, por lo cual deducimos que los espectadores no pueden comprender a qué se refieren este tipo de ECRs.

En cuanto a la extratextualidad, este parámetro marca la relación de un ECR con el mundo real, porque indica si existe fuera del texto o no. Si un ECR no solo existe en el texto a mano, sino también en una o varias culturas, es un ECR externo del texto. En cambio, los ECRs internos del texto se construyen para un texto o una serie de textos. Como la presente tesis versa sobre la transferencia de la cultura española a la pantalla china, todos los referentes encontrados en el corpus existen en la cultura española o varias culturas, por lo que no clasificamos los referentes culturales según este parámetro en la tesis.

Finalmente, la centralidad evalúa la importancia de un ECR para el argumento, así pues, es uno de los parámetros más importantes en la propuesta de Pedersen (2011). Según el grado de incidencia de este parámetro, los ECRs se subdividen en: 1) central a nivel macrotextual si es un tema principal de un programa; 2) secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual si está relacionado con el diálogo o el humor y, por último, 3) secundario a nivel macro- y nivel microtextual si el ECR no tiene importancia para el argumento.

Este parámetro es muy útil para la presente tesis, porque en varios casos explica muy bien por qué el mismo referente se traduce de diferentes maneras en la misma serie. Más adelante, en la metodología se va a explicar cómo se determinan el nivel de la centralidad (y de la transculturalidad, por supuesto) en nuestro corpus.

- **La propuesta de Ranzato (2013)**

Ranzato sigue la aproximación de Pedersen (2005, 2011) y propone una clasificación para la transferencia de los «culture-specific references» en el doblaje del inglés al italiano. Su propuesta dispone de cuatro categorías principales: los referentes objetivos, los referentes intertextuales, los referentes verbales o no verbales y los referentes sincrónicos o asincrónicos.

En primer lugar, los referentes objetivos consisten en los referentes que hacen referencia a los objetos, eventos y las personas no ficticias y se subdividen en: los referentes de la cultura origen, los referentes interculturales, los referentes de la tercera cultura y los referentes de

la cultura meta. En segundo lugar, Ranzato utiliza «los referentes intertextuales» (2013, p. 85) para las alusiones que se refieren a otros textos u obras ficticias, como obras de arte, literatura, canciones, cómics, telenovelas, entre otras. Esta categoría se subdivide en las alusiones explícitas, implícitas y las macroalusiones intertextuales si un episodio o un programa entero es una alusión de otros textos ficticios.

Aparte de las dos categorías mencionadas, todos los referentes se clasifican como verbales o no verbales, sincrónicos o asincrónicos. Ranzato (2013, p. 90) hace énfasis en el potencial de los referentes no verbales, puesto que algunas veces forman parte de la comunicación compleja verbal y no verbal. Asimismo, menciona que las técnicas de traducción de los referentes no verbales son la eliminación, la adición de una nota en la pantalla o la retención.

Por último, se sitúan los referentes asincrónicos, que corresponden a los referentes infraculturales de Pedersen (2011, p. 108). De acuerdo con Ranzato (2013, pp. 91-92), los referentes asincrónicos consisten en los referentes que tienen alguna limitación de tiempo. Están arraigados no solo en una cultura específica, sino también en un periodo específico. Valgan de ejemplos las danzas, comidas o la ropa de un periodo histórico, que son difíciles de comprender y apreciar por la mayoría de los espectadores de hoy día si no hay ninguna nota explicativa.

Para resumir, por una parte, no vamos a distinguir los referentes ficticios de los no ficticios en la presente tesis, ya que dicha distinción no influye notablemente en la selección de técnicas de traducción.

Por otra parte, la propuesta de Ranzato (2013) sobre las alusiones nos sirve para una identificación precisa y exhaustiva de los referentes ficticios. Asimismo, también resulta útil la concepción de los referentes asincrónicos para nuestro análisis, ya que el objeto de estudio de la tesis estriba en *El Ministerio del Tiempo*, serie sobre viajes en el tiempo a otras épocas de España, como la Guerra Civil o la dictadura de Franco, entre otras.

3.2.3. Propuesta utilizada en la presente tesis

En esta tesis la clasificación de los referentes culturales se realiza de tres maneras. La primera radica en clasificar los referentes de acuerdo con los dominios en los que se sitúan siguiendo la taxonomía aceptada por la mayoría de los estudios en este ámbito. La segunda manera consiste en catalogar los referentes según los parámetros de influencia de la transculturalidad y la centralidad que propone Pedersen (2005, 2011). Excluimos el parámetro de la extratextualidad en este trabajo, debido a que todos los referentes culturales del corpus son no ficticios. La última manera es clasificar los referentes culturales en verbales o no verbales de acuerdo con los canales de textos audiovisuales (Zabalbeascoa, 2001; Ranzato, 2013).

- **Los dominios**

Basándonos en las propuestas de otros investigadores (Nedergaard-Larsen, 1993; Pedersen, 2011; Santamaria Guinot, 2001b), se elabora en primer lugar una lista de 27 dominios (consúltese la Tabla 2) para

contemplar las características intrínsecas de los referentes culturales en el *fansubbing* del español al chino.

Categorías	Ejemplos
1. Antropónimos	(Nombres propios)
2. Topónimos	
3. Nombres institucionales	
4. Marcas comerciales	
5. Apodos	
6. Títulos profesionales	
7. Títulos nobiliarios	
8. Ecología	Flora, fauna, ríos, montañas, islas
9. Gentilicios	Adjetivos o sustantivos que denotan relación con un lugar geográfico ¹¹

¹¹ Usamos la definición de la DRAE (<https://dle.rae.es/gentilicio>) en este caso.

10. Historia	Personajes, instituciones, hechos y periodos históricos
11. Religión	Clero, sitios religiosos, personajes de los libros sagrados
12. Literatura	Personajes, referencia directa e indirecta a una obra o un autor
13. Bellas artes	Pintura, arquitectura
14. Acontecimientos contemporáneos	Eventos importantes a partir de la transición española
15. Gobierno	Funcionarios, instituciones, elementos del sistema administrativo
16. Entretenimiento	Personajes, programas, series, películas
17. Música	Personajes, obras, instituciones
18. Deportes	Clubs, personajes, competiciones
19. Derecho	Leyes distintas al derecho chino
20. Alimentación	Comidas, bebidas, costumbres alimentarias
21. Educación	Sistema educativo, universidades
22. Festividades	Festividades que no se celebran en China

23. Costumbres	Bailes tradicionales, actividades relacionadas con algunas festividades determinadas
24. Economía	Monedas, bolsas
25. Ciencia y tecnología	Personajes, premios
26. Objetos materiales	Carnets administrativos que son diferentes a los que hay en China, condecoraciones, objetos relativos a costumbres
27. Medios de comunicación	Periódicos, canales, presentadores de programas de televisión, aplicaciones de la comunicación instantánea

Tabla 2. 27 dominios de los referentes culturales

En vez de ser una lista exhaustiva, la tabla 2 se elabora a partir de los referentes que encontramos en el corpus. En comparación con las propuestas anteriormente comentadas, esta lista no dispone de subcategorías (por ello figuran 27 dominios) y cada dominio funciona como una etiqueta que resume la característica fundamental de un referente y, así pues, acelera el proceso de la clasificación de los referentes culturales.

Además, como podemos ver en los ejemplos de diferentes dominios, es posible que un referente cultural pertenezca a varios dominios al mismo tiempo. Valga de ejemplo «Rodamonte», que es un

antropónimo, pero como es un personaje de *Orlando furioso*, poema épico de Ariosto, también pertenece al dominio de la literatura.

A diferencia de la historiografía española, entendemos «contemporáneos» (el punto 14 de la tabla 2) desde la perspectiva de la traducción y lo definimos como periodo a partir de la transición española. La razón fundamental de esta decisión se sitúa en que los acontecimientos a partir de la transición son más conocidos tanto por los *fansubbers*, como por los espectadores meta gracias a la cercanía a la época donde vivimos. Sirven de ejemplos el 11-M de Madrid y los Juegos Olímpicos de Barcelona.

- **Los parámetros de la transculturalidad y de la centralidad**

En segundo lugar, clasificamos los referentes culturales de acuerdo con la transculturalidad y la centralidad siguiendo a Pedersen (2011, 2005).

Por una parte, según la alta o baja incidencia del parámetro de transculturalidad, los referentes culturales se subdividen en los referentes transculturales, monoculturales e infraculturales. Por otra parte, los referentes culturales se dividen en central a nivel macrotextual; secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual y, por último, secundario a nivel macro- y nivel microtextual de acuerdo con su nivel alto a bajo de la centralidad. Como los dos parámetros de influencia, o bien dependen de la familiaridad de los espectadores originales y meta con el referente del TO (la transculturalidad); o bien se determinan por el texto

audiovisual a mano (la centralidad), se presentarán reglas concretas en la metodología para determinar tanto el nivel de la transculturalidad como el de la centralidad.

- **El canal verbal y no verbal**

El último elemento de nuestra clasificación lo constituyen los canales de comunicación de los textos audiovisuales. Según el canal verbal y no verbal, clasificamos los referentes culturales como referentes verbales y referentes no verbales. Los referentes no verbales pueden ser visuales y/o acústicos (Ranzato, 2013, p. 89). En la tesis se analizan los referentes culturales de tres canales de comunicación: el canal audio verbal, el canal visual verbal y el canal visual no verbal (véase la Figura 2 de la sección 3.1).

3.3. Técnicas de traducción

Para empezar, hace falta justificar brevemente los términos que usamos. Como nuestro objetivo consiste en realizar un estudio descriptivo y nos centramos en los resultados de la traducción, o sea, los *fansubs*, preferimos utilizar «técnica» en vez de «estrategia» en la tesis siguiendo a Hurtado Albir (2001, p. 249) en su concepción de dichos términos:

Las técnicas de traducción es la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas menores del texto. [...]. La estrategia es de carácter individual y procesual, y consiste en los mecanismos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor en función de sus necesidades específicas.

Asimismo, en algunos casos se utiliza «técnica para la transferencia de los referentes culturales» en vez de usar siempre «técnica de traducción» en aras de evitar la repetición, y debido a que no todas las técnicas implican la traducción en el sentido estricto como, por ejemplo, el equivalente oficial y la omisión (Pedersen, 2005, p. 3).

De acuerdo con Molina y Hurtado Albir (2002, p. 499), la obra pionera de Vinay y Darbelnet *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (SCFA) (1958) ofrece la primera clasificación de las técnicas de traducción que tiene un propósito metodológico claro. Desde entonces, aparecen una multitud de tipologías de técnicas de traducción en general. A título de ejemplo, podríamos citar a los traductólogos bíblicos (cuyo representante puede ser Nida),

Newmark (1988), Molina y Hurtado Albir (2002) y Molina (2006). En el ámbito de la traducción audiovisual, también hay diversas catalogaciones. Muchas de ellas se centran en la transferencia de los referentes, como pueden ser Santamaria Guinot (2001b), Díaz Cintas y Remael (2007/2014) y Pedersen (2007, 2011, 2005).

A continuación, se van a introducir, en primer lugar, tres propuestas clasificatorias en la traducción en general para luego presentar más detalladamente las técnicas de traducción de los referentes culturales. Por último, nos vamos a centrar en las taxonomías sobre la transferencia de las referencias culturales en la traducción audiovisual, especialmente, en la subtitulación.

Como veremos posteriormente, existen discrepancias en la terminología, por lo que se contemplan numerosos términos, valgan de ejemplos «método», «técnica», «procedimiento», «estrategia», entre otros. Para ser leal a la citación original, mantenemos los términos elegidos por los autores, aunque normalmente son (cuasi)sinónimos de «técnica» en los análisis.

3.3.1. Técnicas para la traducción en general

Vinay y Darbelnet (1958/1972, pp. 46-55) proponen siete «procédés techniques de la traduction» y los ponen en dos categorías principales: la traducción directa (o literal) y la traducción oblicua. Estos procedimientos técnicos consisten en:

1) El préstamo. Integrar una palabra o expresión de otra lengua como tal. Se usa en tecnologías nuevas o conceptos desconocidos. De vez

en cuando se selecciona a propósito para crear un efecto estilístico, introducir un color local, por ejemplo.

2) El calco. Los autores consideran el calco un tipo especial del préstamo y lo subdividen en el calco de expresión y el calco de estructura.

3) La traducción literal. La definición de este procedimiento es muy parecida a la del calco, pero según los ejemplos propuestos, la traducción literal se emplea en frases en lugar de una sola palabra. Además, los autores creen que esta técnica se utiliza más frecuentemente en la traducción entre lenguas o culturas cercanas.

De acuerdo con estos autores (1958, 1972, p. 49), mediante los tres primeros procedimientos se pueden realizar la traducción sin recurrir a los procedimientos estilísticos especiales, por lo que pertenecen a la categoría de la traducción directa (o literal). Sin embargo, si la traducción literal es inaceptable para el traductor como, por ejemplo, en las circunstancias en las que la expresión traducida no tiene sentido o cambia de sentido, el traductor puede recurrir a los cuatro procedimientos de la categoría de la traducción oblicua:

4) La transposición. Cambiar la categoría gramatical de una parte del discurso sin modificar su significado. Existen la transposición obligatoria y la transposición opcional.

5) La modulación. Cambiar del punto de vista, de la perspectiva (*éclairage*) y, así, hacer variaciones en un mensaje. Igual que la transposición, hay la modulación obligatoria y la modulación opcional. La modulación obligatoria consiste en los cambios

aceptados por las personas que dominan ambos idiomas gracias al uso frecuente y el reconocimiento por los diccionarios. Mientras tanto, la modulación opcional se refiere a los cambios no fijos.

6) La equivalencia. Reemplazar la expresión origen por otra que cumple la misma función, pero aplica diferentes métodos estilísticos y estructurales. Este procedimiento se emplea en refranes, proverbios o fórmulas rutinarias, como es el caso de «like a bull a in china shop : comme un chien dans un jeu de quilles» (Vinay y Darbelnet, 1958/1972, p. 52).

7) La adaptación. Los estudiosos consideran la adaptación el límite de traducción y lo denominan «equivalencia de situaciones». Un ejemplo de este procedimiento es traducir «he kissed his daughter on the mouth» por «il serra tendrement sa fille dans ses bras» (Vinay y Darbelnet, 1958/1972, p. 53) y otro ejemplo consiste en traducir «cricket» por «Tour en France» para expresar la popularidad de un deporte dentro de un país determinado.

Siguiendo la terminología de Vinay y Darbelnet (1958/1972), Newmark (1988, pp. 68-80; 81-93) propone en el *Manual de traducción* 19 procedimientos para la traducción en general, haciendo énfasis en los nombres propios con los ejemplos. La lista de estos procedimientos se presenta a continuación:

1) La traducción literal. Aunque no ofrece una definición explícita, el autor lo considera el procedimiento más importante, por eso, lo introduce detalladamente en un capítulo entero (1988, pp. 68-80).

- 2) La transferencia. Consiste en el préstamo a través de la transliteración.
- 3) La naturalización. Este procedimiento se refiere a la transferencia modificando la pronunciación y la morfología de la palabra siguiendo las normas de la lengua meta.
- 4) El equivalente cultural. Radica en el reemplazo de la palabra cultural de la lengua origen por un equivalente cultural de la lengua meta.
- 5) El equivalente funcional. Consiste en la sustitución de una palabra cultural por otra palabra no cultural o un término específico nuevo. Este procedimiento neutraliza o generaliza la palabra de la lengua origen, «sometimes adds a particular thus» (1988, p. 83).
- 6) El equivalente descriptivo. Mediante este procedimiento de traducción, se describe qué es y para qué sirve un objeto.
- 7) La sinonimia. Se refiere al uso de un equivalente de la lengua meta que es similar a la palabra origen en el contexto. Se emplea este procedimiento si no existen otros tipos de equivalentes y la palabra origen no tiene importancia en el contexto como, por ejemplo, adjetivos o adverbios de cantidad.

8) La traducción directa¹². Se refiere a la traducción literal de colocaciones, nombres institucionales, los componentes de palabras compuestas y frases. El autor piensa que este término es más transparente que «calco» o «calco semántico».

9) Las transposiciones. Coincide con la categoría de la transposición de Vinay y Darbelnet (1958/1972).

10) La modulación. Coincide con la categoría propuesta por Vinay y Darbelnet (1958/1972).

11) La traducción reconocida. Se refiere a la traducción oficial o la traducción ampliamente aceptada de cualquier término institucional. Asimismo, el autor añade que el traductor puede mostrar indirectamente su desacuerdo con la versión oficial usando una nota.

12) La etiqueta de traducción. La traducción provisional, normalmente para términos nuevos. Se puede realizar mediante la traducción literal.

13) La compensación. Expresar en una parte de la frase un sentido, una metáfora o un efecto pragmático perdido en otra parte de la misma frase.

14) El análisis componencial. Este procedimiento consiste en dividir una unidad léxica en sus componentes de sentido.

¹² El término original es «through-translation» (Newmark, 1988, p. 84).

15) La reducción y la expansión. Son dos procedimientos imprecisos según Newmark (1988, p. 90).

16) La paráfrasis. Este procedimiento consiste en la amplificación o la explicación del significado de un fragmento del texto y se utiliza cuando el texto es «anónimo», mal escrito o tiene omisiones e implicaciones importantes que pueden influir la comprensión.

17) Otros procedimientos. Newmark (1988, p. 91) piensa que los dos procedimientos (equivalencia y adaptación) de Vinay y Darbelnet (1958/1972, p. 52) no son procedimientos utilizables, ya que solo ilustran lo que sucede a veces en el proceso de traducción.

18) Los dobles. Los dobles, tripletes y cuatripletas combinan respectivamente dos, tres o cuatro de los procedimientos antes mencionados para resolver un solo problema. Se usa, en especial, en la traducción de las palabras culturales.

19) Las notas, adiciones y glosas. Dependiendo del lector meta, es probable que el traductor añada alguna información cultural, técnica o lingüística.

Molina (2006, pp. 101-104) adapta las propuestas existentes sobre la clasificación de las técnicas de traducción en general como, por ejemplo, las dos propuestas que mencionamos, y propone 18 técnicas según su corpus paralelo del español al árabe. Las técnicas más relacionadas con la presente tesis consisten en:

1) La amplificación. Introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas. Las notas a pie de página son un tipo de amplificación.

2) La creación discursiva. Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. Corresponde al procedimiento de etiqueta de traducción de Newmark (1988).

3) El equivalente acuñado. Utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta.

4) El préstamo. Integrar una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser: «puro» (sin ningún cambio) o «naturalizado» (normalizado a la grafía de la lengua meta).

5) La traducción literal. Traducir palabra por palabra un sintagma o expresión, pero no una sola palabra.

En resumen, las tres propuestas mencionadas se orientan a la traducción en general, especialmente a la traducción literaria, por lo que no tienen en cuenta la polisemiótica, es decir, los aspectos semióticos de los textos audiovisuales. Además, algunas técnicas se desarrollan en torno a la comparación de las lenguas, como pueden ser la transposición y la modulación. Se sabe que el español y el chino son dos lenguas muy distintas, por lo que, al transferir los referentes culturales, los cambios lingüísticos como el cambio de la categoría gramatical son inevitables. Por último, parece que coincidan en parte algunas categorías que proponen los estudiosos, como es el caso de la semejanza entre el calco y la traducción literal. Según las

definiciones, la única diferencia entre estas dos técnicas es el número de sintagmas implicados en la traducción. Por ello, sería mejor combinar estas dos categorías para simplificar la tipología.

En las siguientes secciones, nos centramos en las técnicas para la transferencia de los referentes culturales. Vamos a ver primero las propuestas en la traducción en general para luego enfocar las clasificaciones en la TAV.

3.3.2. Técnicas para la transferencia de los referentes culturales en general

La propuesta de Ivir (1987, p. 38) es una de las primeras que habla sobre este tema, propone siete estrategias de traducción para la transferencia de los referentes culturales: 1) el préstamo, 2) la definición, 3) la traducción literal, 4) la sustitución, 5) la creación léxica, 6) la adición y 7), la omisión.

En su taxonomía, el préstamo y la traducción literal coinciden con la propuesta de Vinay y Darbelnet (1958/1972) para la traducción en general. Según Ivir (1987) la definición, consiste en definir y explicar en detalle un término o concepto nuevo. Esta forma de explicitación puede estar en el mismo texto o en una nota a pie de página. Ivir (1987) entiende la sustitución por reemplazar un elemento cultural desconocido del texto origen para el receptor por otro referente más conocido que posee la función similar. En cuanto a la creación léxica se refiere al neologismo, mientras que la adición consiste en añadir información cultural, y se combina con la creación léxica, el préstamo o la sustitución para traducir los elementos implícitos de

una cultura. La omisión es la última estrategia de su clasificación y es necesaria en algunas situaciones comunicativas.

Más adelante, Hermans (1988, pp. 13-14) presenta cuatro formas principales para la transferencia de los nombres propios: las primeras dos formas consisten en «copiar» y «transcribir», y corresponden al préstamo de Ivir (1987). La tercera forma consiste en «sustituir» un nombre que no tiene importancia en el contexto por cualquier otro nombre del texto origen. Si el nombre propio tiene algún significado, es necesario «traducir», que es la última de las cuatro formas. Sin embargo, el autor no especifica cómo «traducir» el nombre propio, en cambio, presenta cuatro «alternativas»: «no traducir», «reemplazar el nombre propio por un nombre común», «insertar un nombre propio» cuando no lo hay en el TO y, «permutar un nombre común por un nombre propio».

En el ámbito de la traducción de las alusiones, Leppihalme (1997) propone diferentes estrategias para dos tipos de alusiones por separado. Para las «proper-name allusions», presenta tres estrategias (Leppihalme, 1997, p. 79):

- 1) La retención, que se subdivide en: usar el nombre como tal y usar el nombre añadiendo alguna información para orientar el receptor, o más concretamente, añadiendo explicaciones en detalle como una nota a pie de página.
- 2) La sustitución, que se refiere a reemplazar el nombre por otro nombre de la lengua origen o meta.

3) La omisión, esta estrategia implica omitir el nombre transfiriendo su significado, u omitir el nombre y su significado enteramente.

A diferencia de las «proper-name allusions», su propuesta dispone de nueve opciones para traducir las «key-phrase allusions»:

- 1) standard translation.
- 2) literal translation.
- 3) extra-allusive guidance added in the text, where the translator follows his/her assessment of the needs of TT readers by adding information.
- 4) footnotes, endnotes, translator's prefaces and other explicit explanations overtly given as additional information.
- 5) addition of intra-allusive allusion-signalling features (marked wording or syntax) that depart from the style of the context.
- 6) replacement by a preformed TL item.
- 7) reduction of the allusion to sense by rephrasal, making its meaning overt and dispensing with the allusive key-phrase itself.
- 8) re-creation, using a fusion of techniques: creative construction of a passage which hints at the connotations of the allusion or other special effects created by it.
- 9) omission (Leppihalme, 1997, p. 84).

De acuerdo con esta taxonomía, Leppihalme (2001, 2011) desarrolla una propuesta de siete estrategias para la traducción de «realia», las cuales son: 1) la transferencia directa, 2) el calco, 3) la adaptación cultural, 4) el término genérico, 5) la explicitación, 6) la adición y, por último, 7) la omisión.

Según la autora (2011, p. 129), el punto 5), la explicitación consiste en hacer explícitos los elementos implícitos de las realia en el mismo texto, mientras que el punto 6), la adición radica en añadir una explicación externa del mismo texto, o sea, paratextual, en una nota a pie de página o en el glosario. Las dos propuestas de esta autora, especialmente, las estrategias de traducción de las realia (Leppihalme, 2001, 2011) tienen mucha influencia en otros estudiosos del mismo ámbito.

Antes de terminar esta subsección, vamos a ver brevemente una propuesta totalmente diferente. Katan (2004) integra el término «chunking» de la informática en la traducción, el cual significa el cambio de tamaño de una unidad determinada. Después, propone tres formas de «chunking» para la traducción de los referentes culturales o «culture-bound lexis, behaviour and orientation» en sus palabras.

Estas tres formas consisten en: «chunking up» en primer lugar, que significa la generalización; «chunking down» en segundo lugar, que representa la especificación y «lateral chunking», o sea, «chunking sideways», que radica en reemplazar el referente por otro equivalente del mismo nivel (Katan, 2004, pp. 199-203). La propuesta de este autor simplifica la traducción de los referentes culturales en solamente tres técnicas, pero su modelo de análisis no puede describir

por completo las tendencias observadas en el *fansubbing* del español al chino.

3.3.3. Técnicas para la transferencia de los referentes culturales en la traducción audiovisual

- **La propuesta de Nedergaard-Larsen (1993)**

Adaptando las estrategias de traducción propuestas por otros autores como Vinay y Darbelnet (1958/1972), Nedergaard-Larsen (1993, p. 219) presenta seis estrategias de traducción para los «culture-bound problems» en la subtitulación. Estas seis estrategias consisten en: 1) la transferencia / el préstamo, 2) la traducción directa, 3) la explicitación, 4) la paráfrasis, 5) la adaptación a la lengua y cultura meta y, por último, 6) la omisión.

En términos de las subcategorías, el punto 1) se subdivide en dos categorías: la identidad, o sea, el exotismo y la imitación; el punto 5) incluye la adaptación situacional y la adaptación cultural.

La propuesta de esta autora está muy relacionada con la presente tesis e influye en gran medida en otros estudios acerca de la transferencia de los referentes culturales en la subtitulación. Sirva de ejemplo la propuesta de Pedersen (2005, 2011) que vamos a mencionar a continuación.

- **La propuesta de Pedersen (2005, 2011)**

Pedersen (2005, pp. 3-9, 2011, pp. 75-100) propone una taxonomía de siete estrategias para la transferencia de los ECRs en la

subtitulación. A pesar de concentrarse en la subtitulación del inglés a las lenguas escandinavas, su clasificación es fácil de adaptar a otros estudios, por lo que es adecuada para la presente tesis. A continuación, vamos a presentar en detalle su propuesta más actualizada, correspondiente al año 2011.

1) La retención. Esta técnica corresponde al préstamo de Molina (2006).

2) La especificación. El ECR sigue siendo no traducido en el TM, pero se añade información en el TM. Se realiza de dos maneras: la formulación completa y la adición. La formulación completa consiste en completar abreviaciones, nombres oficiales o añadir el nombre de alguien; la adición significa añadir más contenido semántico a través de merónimos, palabras polisémicas o hipónimos. Desde el punto de vista de Pedersen (2011, p. 81), la especificación se puede considerar una desambiguación.

3) La traducción directa. Con esta estrategia, el único cambio es la lengua y no hay modificaciones semánticas. Se usa en los nombres contruidos por sustantivos comunes. Esta estrategia se subdivide en el calco y la traducción directa modificada¹³. El calco significa que cada morfema del ECR origen es traducido completamente a la lengua meta o se hacen únicamente los cambios obligatorios requeridos por la diferencia de la lengua origen y la lengua meta.

¹³ El término original es «Shifted Direct Translation» (Pedersen, 2011, p. 83).

Mientras tanto, la traducción directa modificada indica que el traductor hace algunos cambios opcionales en el ECR del TM para que no sea muy raro para los espectadores meta.

4) La generalización. El ECR es alterado por algún elemento más general. Existen dos maneras para la generalización: primero, se puede realizar mediante la hiponimia o la meronimia, es decir, permutar el ECR del TO por un término genérico; segundo, se puede hacer con la paráfrasis: el ECR del TO es cambiado por una frase más larga y general, pero con sentido similar.

5) La sustitución. Se subdivide en la sustitución cultural y la sustitución situacional. Hay dos maneras de realizar la sustitución cultural, las cuales son la sustitución cultural con el ECR transcultural y la sustitución cultural con el ECR de la cultura meta (Pedersen, 2011, p. 90).

En la sustitución cultural con el ECR transcultural, existen dos posibilidades: una es sustituir el ECR del TO por otro ECR más conocido en la cultura origen para la audiencia; otra es reemplazar el ECR origen por otro ECR de una tercera cultura. En cuanto a la sustitución cultural con el ECR de la cultura meta, el autor la considera la estrategia más orientada al TM, ya que se suprime totalmente el elemento exótico y se sustituye por otro doméstico.

Por otra parte, la sustitución situacional consiste en eliminar el sentido del ECR y sustituirlo por algún elemento que se corresponda con la situación, así pues, se pierde el sentido del ECR

completamente. Esta estrategia se ve como «a quasi-omission strategy» (Pedersen, 2011, p. 95).

6) La omisión. El ECR origen no es reproducido de ninguna manera en el TM. Pedersen afirma que es más utilizada en la subtitulación debido a las limitaciones específicas del medio (2011, p. 76).

7) El equivalente oficial. Pedersen piensa que esta estrategia es distinta a otras, puesto que el proceso implicado es más administrativo que lingüístico, por lo que lo propone al final.

- **La propuesta de Díaz Cintas y Remael (2007/2014)**

Basándose en las propuestas de Díaz Cintas (2003) y Santamaria Guinot (2001b), Díaz Cintas y Remael (2007/2014, pp. 202-207) proponen una tipología de nueve estrategias para los «culture-bound terms» en la subtitulación: 1) el préstamo, 2) el calco o la traducción literal, 3) la explicitación, 4) la sustitución, 5) la transposición, 6) la recreación léxica, 7) la compensación, 8) la omisión y, por último, 9) la adición.

Además de los puntos 1), 2) y 8), Díaz Cintas y Remael (2007/2014) entienden otras estrategias de traducción de manera diferente en comparación con otros autores. Desde su punto de vista, en primer lugar, la explicitación consiste en «make the source text more accessible» a través de la especificación con hipónimos o la generalización con términos genéricos, así pues, corresponde a la especificación y la generalización de la propuesta de Pedersen (2005, 2011).

En segundo lugar, pese al mismo término, los estudiosos consideran la sustitución como una variedad de la explicitación (2007/2014, p. 204). Con el ejemplo de traducir «sauce hollandaise [salsa holandesa]» por «botersaus [salsa de mantequilla]», podemos deducir que la definición de la sustitución en esta propuesta se parece a la paráfrasis en la categoría de la generalización de Pedersen (2005, 2011).

En tercer lugar, la transposición consiste en alterar un concepto cultural del TO por otro concepto del TM, por lo que coincide con la adaptación cultural de otras propuestas como, por ejemplo, Nedergaard-Larsen (1993) y Leppihalme (2001, 2011) y la sustitución cultural con un ECR de la cultura meta de Pedersen (2005, 2011).

Asimismo, la recreación léxica se refiere al neologismo de acuerdo con los autores, de modo que se corresponde con la creación léxica de Ivir (1987) y es más específica que la creación discursiva de Molina (2006). Siguiendo a Newmark (1988), la compensación en esta propuesta radica en «making up for a translational loss in one exchange by overtranslating or adding something in another» (Díaz Cintas y Remael, 2007/2014, p. 206). Por último, los autores consideran la adición como una forma de la explicitación en la que se añade información, por lo tanto, corresponde a la especificación de Pedersen (2005 y 2011).

En resumen, por un lado, la compensación que proponen Díaz Cintas y Remael (2007/2014) forma una parte inseparable en nuestro

modelo de análisis. Por otro lado, la explicitación, la sustitución y la adición de esta propuesta coinciden parcialmente y las definiciones de estas estrategias son ambiguas.

- **La propuesta de Gottlieb (2009)**

La siguiente propuesta que vamos a mencionar es la de Gottlieb (2009, p. 31), quien propone seis estrategias para la traducción de los ECRs en la subtitulación del danés al inglés adaptando otras tipologías como, por ejemplo, Nedergaard-Larsen (1993) y Leppihalme (1997). Según una gradación de la fidelidad al ECR origen, cataloga las seis estrategias en cuatro tipos: la retención pertenece a la categoría de la fidelidad máxima; la traducción literal se sitúa en la categoría de la fidelidad alta; la especificación, la generalización y la sustitución son las estrategias de la fidelidad baja y, por último, en la categoría de la fidelidad mínima se encuentra la omisión.

Sobre la sustitución, el autor propone subdividirla en tres tipos: en primer lugar, remudar el ECR con un elemento extranjero conocido para los espectadores meta; permutar por un elemento internacional, es decir, un elemento compartido por varias culturas como, por ejemplo, McDonald's en segundo lugar y, por último, sustituir por un elemento doméstico, uno que tiene algún rasgo similar al elemento original en especial.

- **La propuesta de Ranzato (2013)**

Con base a las taxonomías de Díaz Cintas y Remael (2007/2014) y de Pedersen (2005, 2011), Ranzato (2013, p. 102) propone once

estrategias para la transferencia de los CSRs en el doblaje del inglés al italiano: 1) el préstamo, 2) la traducción oficial, 3) el calco, 4) la explicitación, 5) la generalización con hiperónimos, 6) la concreción con hipónimos, 7) la sustitución, 8) la recreación léxica, 9) la compensación, 10) la eliminación y, por último, 11) la adición creativa.

En esta propuesta, los puntos 4), 7), 10) y 11) son diferentes en comparación con las clasificaciones mencionadas. Ranzato (2013, p. 105) entiende la explicitación como «una explicación o adición de información», por lo que es similar a la adición de Pedersen (2005, 2011) y distinta a Díaz Cintas y Remael (2007/2014), quienes consideran esta técnica como un conjunto de la especificación y la generalización.

En segundo lugar, Ranzato (2013, p. 112) prefiere el término «eliminación». Desde su punto de vista, ya es una eliminación si un referente cultural del TO no aparece en el TM, porque cree que esta técnica coincide con la paráfrasis de Newmark (1988) y de Pedersen (2005, 2011). Por último, la autora (2013, pp.113-114) denomina «adición creativa» cuando se inserta un referente nuevo en el TM, así pues, es diferente de la explicitación, pero es parecido a una de las «alternativas» que propone Herman (1988, p. 14).

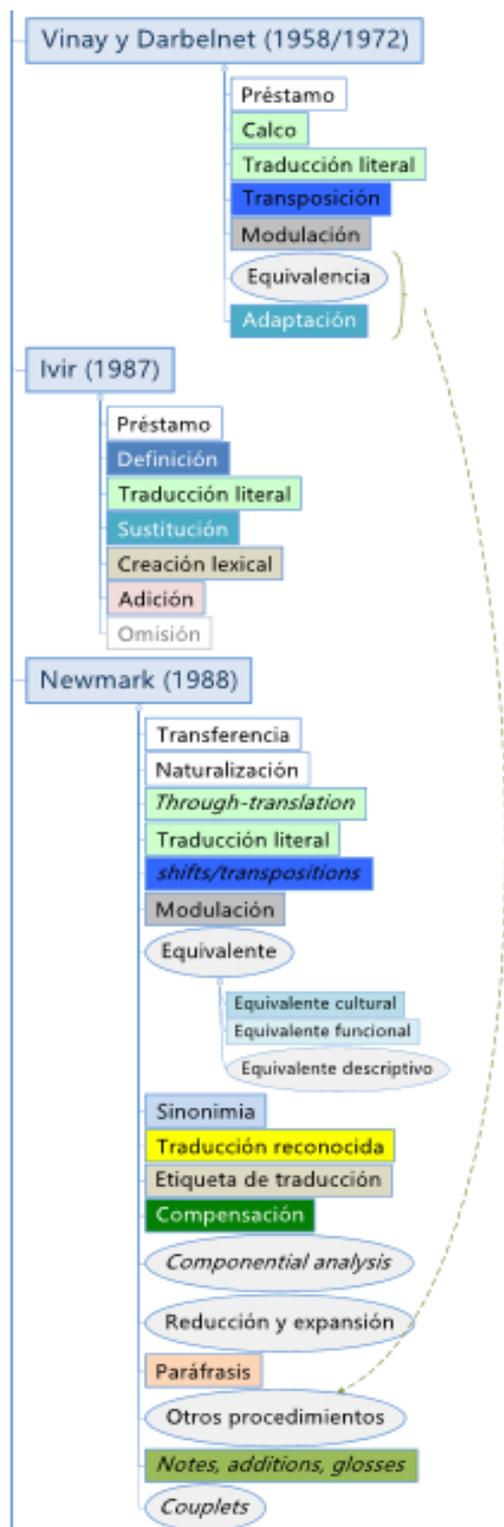
Para resumir la revisión bibliográfica sobre la clasificación de las técnicas de traducción, elaboramos la Figura 3 insertada en las siguientes páginas con el objetivo de mostrar el desarrollo cronológico de las propuestas y la coincidencia parcial de los

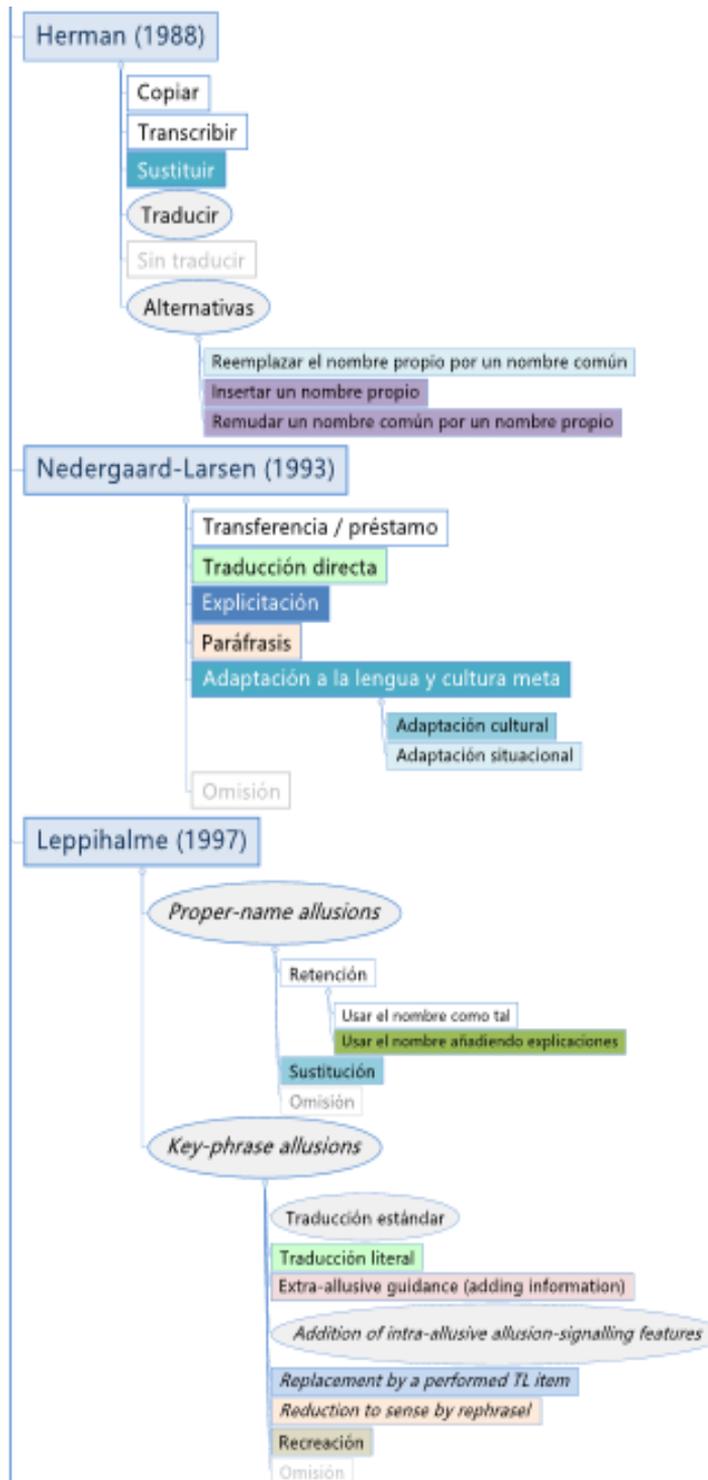
términos y las definiciones. En esta figura, empleamos 16 iconos de diferentes colores para referirse a cada una de las técnicas que poseen el significado parecido. La lista de los iconos y su representación se expone en la Tabla 3:

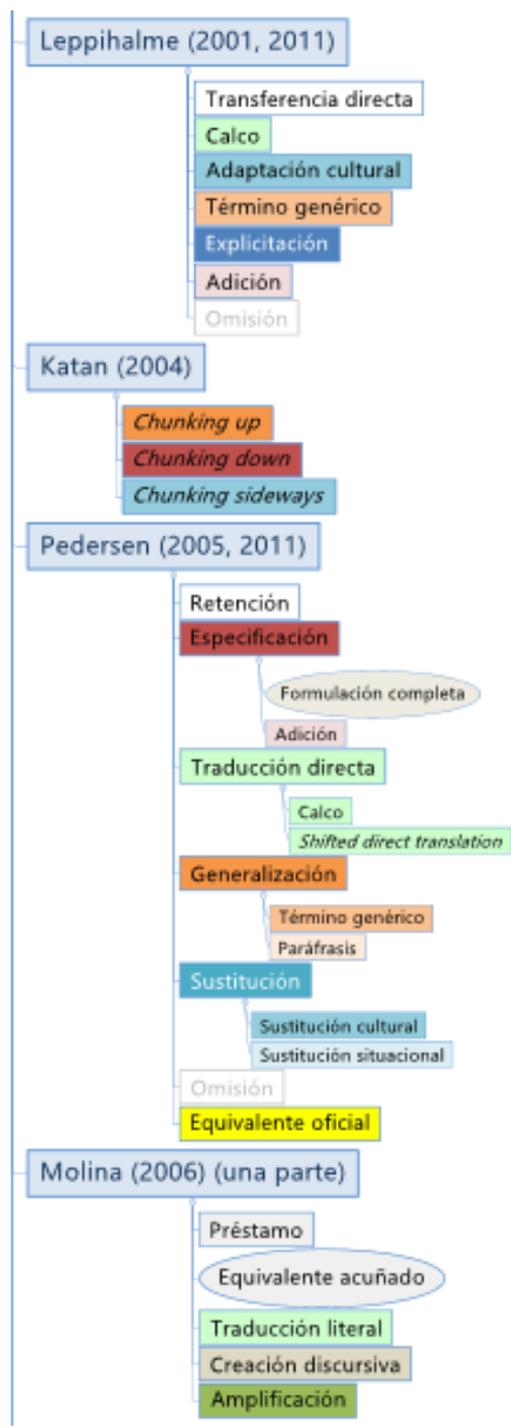
Icono	Representación
	Representa el préstamo o la retención en función de la terminología de diferentes autores.
	Señala las técnicas parecidas a la traducción literal.
	Se emplea para la transposición (cambio de la categoría gramatical).
	Se utiliza para la modulación.
	Representa que esta técnica o este término no se encuentra en otras propuestas.
	Se utiliza para la sustitución o la adaptación.  es para la sustitución cultural mientras que  se diseña para la sustitución situacional.
	Señala las técnicas similares a la explicitación, por lo que incluye la explicitación y la definición dependiendo de cada uno de los autores.
	Representa las técnicas parecidas a la creación discursiva, así incluye la creación léxica o la recreación, entre otras.

	Señala el equivalente oficial.
	Se utiliza para la sinonimia.
	Señala la compensación.
	Representa la amplificación (añadir notas).
	Representa la generalización.  es para el término genérico, mientras que  se utiliza para la paráfrasis
	Señala la especificación y el icono  representa la adición.
	Se emplea para las técnicas similares a la adición creativa (insertar referentes culturales).
	Representa la omisión o la eliminación.

Tabla 3. 16 iconos y su representación en la figura 3







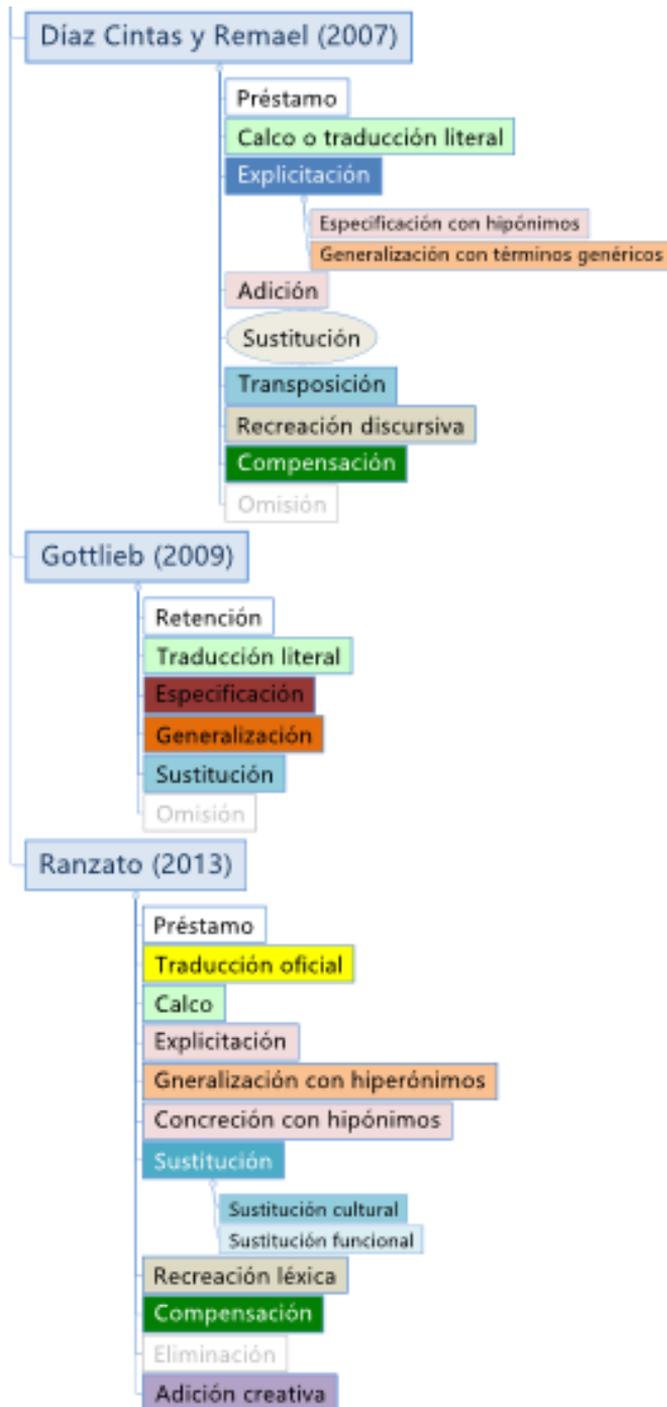


Figura 3. Desarrollo cronológico de las propuestas de técnicas de traducción

3.3.4. Propuesta utilizada en la presente tesis

Para empezar, queremos recordar las consideraciones de Gottlieb (2009, p. 32) sobre los tres aspectos principales que hay que tener en cuenta al establecer las categorías de una clasificación:

- 1) categories are established to accommodate all findings,
- 2) different categories reflect significant difference in one's findings, and
- 3) the number of categories reflect the number of findings: a small set of data does not tally with a great number of categories.

Estos tres puntos sirven de regla en general para evaluar y justificar la propuesta utilizada en la presente tesis, la que se va a presentar a continuación. Como vemos en la Figura 4, proponemos once técnicas para la transferencia de los referentes culturales en el *fansubbing* del español al chino adaptando las propuestas comentadas en la subsección anterior.

Estas once técnicas radican en: 1) el préstamo, que se divide en tres subcategorías; 2) el equivalente, que incluye el uso del equivalente oficial y el del equivalente acuñado; 3) la traducción literal; 4) la especificación, que consiste en la formulación completa y la adición; 5) la amplificación, que significa estrictamente añadir notas en la pantalla en nuestro estudio; 6) la generalización, que se divide en el término genérico y la paráfrasis; 7) la sustitución, que incluye tanto la sustitución cultural, así como la sustitución situacional; 8) la

creación discursiva; 9) la compensación; 10) la condensación y, por último, 11) la omisión.



Figura 4. Propuesta utilizada en la presente tesis

1) El préstamo

Siguiendo la definición de Molina (2006, p. 103), entendemos por préstamo la integración de una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Combinando la terminología de esta autora y la de Pedersen (2011), se divide esta técnica en tres subcategorías: el préstamo completo, el préstamo normalizado y el préstamo no normalizado.

1.1) El préstamo completo

El préstamo completo consiste en integrar una palabra de otra lengua sin ningún cambio. En el caso del chino, esta técnica implica utilizar palabras escritas con el alfabeto latino. En general, el préstamo completo se usa en muchos casos de la traducción de marcas comerciales, informática, etc. Por ejemplo, WhatsApp y Win10 se introducen sin ningún cambio lingüístico en chino.

En los *fansubs* estudiados de la tesis, el préstamo completo es raramente utilizado. Uno de los muy pocos ejemplos es que, en el primer episodio, el grupo YYeTs traduce el «11-M» como tal. Esta técnica se puede combinar con otras técnicas como la amplificación, la cual se va a tratar más adelante.

1.2) El préstamo normalizado

A causa de las diferencias entre el español y el chino, los topónimos, antropónimos y una parte de otros referentes culturales como los nombres de tripulaciones se integran en chino con algún cambio lingüístico obligatorio. Como en este proceso no hay ningún cambio semántico, lo consideramos un préstamo. Si este cambio se realiza según las normas que se van a mencionar, en nuestro trabajo lo consideramos un préstamo normalizado; si no, es un préstamo no normalizado.

Por la existencia de algunos matices, se introducen, a continuación y por separado, las normas más aplicadas y aceptadas en la traducción del español al chino de los topónimos y de los antropónimos para

definir detalladamente el concepto del préstamo normalizado que empleamos en la presente tesis.

Para la traducción de los topónimos del español al chino, está disponible el estándar recomendado a nivel nacional en China 《外语地名汉字译写导则 西班牙语》 (*Waiyu Diming Hanzi Yixie Daoze Xibanyayu*, Guía para la incorporación de topónimos de lenguas extranjeras al chino: español). Este estándar nacional establece cinco principios generales (cuatro de ellos conciernen a la tesis) para normalizar la traducción de los topónimos del TO:

- a) Los nombres propios se transcriben según su pronunciación.
- b) Los nombres comunes se traducen según su sentido.
- c) Cuando exista una forma arraigada en chino, esta será la que prevalecerá. Del mismo modo, también prevalecerán los topónimos formados a partir de antropónimos recurrentes. Se aplica «el mismo nombre, la misma traducción» en los topónimos derivados de las traducciones mencionadas.
- d) Se debe realizar la incorporación según los topónimos originales que aparecen en la bibliografía más actualizada y publicada por autoridades oficiales del país origen como estándares a nivel nacional; mapas; catálogos, diccionarios o monografías sobre historia de topónimos.
- e) La tabla de la transcripción fonética del español al chino sirve de regla en la elección de los caracteres chinos usados

en la incorporación de topónimos en español (Zhongguo Guojia Zhiliang Jiandu Jianyan Jianyi Zongju y Zhongguo Guojia Biaozhuhua Guanli Weiyuanhui, 2009, p. 1)¹⁴.

De acuerdo con estos principios generales, se presenta en primer lugar, una tabla de la transcripción fonética del español al chino para restringir la selección de los caracteres chinos en cuanto a cada sílaba en español. Luego se introducen numerosas reglas específicas bien descritas e ilustradas con ejemplos. Por último, en la parte de apéndices se presentan ejemplos para guiar la traducción de los antropónimos y los nombres comunes que forman parte de los topónimos.

En cuanto a la traducción de los antropónimos del español al chino, todavía no hay un estándar nacional. Por eso, sirve de referencia básica en este ámbito [el] 《西班牙语姓名译名手册》 (*Xibanyayu Xingming Yiming Shouce*, Manual de los nombres y apellidos traducidos del español) de la Oficina de Traducción de Nombres de la Agencia de Noticias Xinhua, que es la institución encargada de la traducción oficial de los antropónimos extranjeros.

¹⁴ Texto original traducido por la autora de esta tesis: «a) 地名专名音译; b) 地名通名意译; c) 惯用汉字译名和常用人名命名的地名仍旧沿用, 其派生的地名同名同译; d) 地名译写应该采用该国的国家标准和官方出版的地图、地名录、地名词典、地名志等文献中的标准地名; e) 译写西班牙语地名使用的汉字以西(班牙)汉音译表为准».

En las primeras páginas del manual (2015, pp. I-II), además de hacer hincapié en que la mayoría de los antropónimos se traducen según su pronunciación en español, se establecen también algunas reglas muy detalladas:

En primer lugar, se mantienen las traducciones ampliamente aceptadas desde hace tiempo, valga de ejemplo 聂鲁达 (*Nieluda*, Neruda). En segundo lugar, las preposiciones y los artículos en los antropónimos como, por ejemplo, «de, del, la, los» se traducen y se ponen juntamente con las palabras posteriores y se suprime el signo «·»¹⁵ entre las palabras. Por último, la conjunción «y» se convierte en el signo «-» situado entre dos palabras y no se traduce su pronunciación. A partir de estas reglas, este manual ofrece al traductor las traducciones de aproximadamente 35 000 de nombres y apellidos y una tabla de la transcripción fonética del español al chino por si algunos nombres y apellidos no están recopilados en el manual.

Hemos mencionado anteriormente que el préstamo normalizado también se utiliza en una parte de otros tipos de referentes culturales. Por ejemplo, en chino es obligatorio añadir el carácter 号 (*hao*) justo

¹⁵ En chino, el signo «·» se aplica en la traducción para separar los nombres o/y los apellidos de personas extranjeras o de minorías étnicas de China. Sirva de ejemplo «Gabriel García Márquez», la traducción oficial de este antropónimo consiste en: 加夫列尔·加西亚·马尔克斯 (*Jiafulie'er Jiaxiya Ma'erkesi*, Gabriel García Márquez).

después de los nombres de barcos o trenes, por lo que se considera una norma. Sirven de ejemplos el portaviones chino 山东号 (*Shandong Hao*) y uno de los trenes de alta velocidad 和谐号 (*Hexie Hao*). En nuestro corpus, el grupo de *fansubbing* Shenying traduce las dos tripulaciones de «San Juan» y «San Esteban» de la Armada Invencible por 圣胡安号 (*Sheng Hu'an Hao*, el San Juan) y 圣埃斯特万号 (*Sheng Aisitewan Hao*, el San Esteban).

1.3) El préstamo no normalizado

A pesar de las normas existentes, en algunas ocasiones se ve el fenómeno de que el traductor elige cualquier carácter chino que le parece adecuado para rendir el préstamo sin tener en consideración las tablas que se ponen en las dos referencias mencionadas en el subapartado anterior. La razón fundamental de distinguirlo del préstamo normalizado se sitúa en que, con el préstamo no normalizado, se crean diferentes versiones del mismo nombre y así, se provocan obstáculos para los espectadores meta en la identificación y el entendimiento los referentes culturales, sobre todo, los topónimos y los antropónimos.

En el corpus, el grupo YYeTs traduce la tripulación de «San Esteban» por 圣埃斯特班 (*Sheng Aisiteban*, San Esteban). Clasificamos su traducción como un préstamo no normalizado, puesto que la traducción de «Esteban» no corresponde a la del *Manual de los nombres y apellidos traducidos del español*; no se añade tampoco el carácter chino 号 (*hao*) según la norma obligatoria. Otro ejemplo que contemplamos en el corpus es que, en la primera temporada y algunos

episodios de la segunda temporada, el grupo Shenyang traduce «Velázquez» por 委拉兹开斯 (*Weilazikaisi*, Velázquez) en vez de recurrir a la forma arraigada del apellido de este pintor 委拉斯开兹 (*Weilasikaizi*, Velázquez) o utilizar el préstamo normalizado 贝拉斯克斯 (*Beilasikesi*, Velázquez).

2) El equivalente

Hay dos tipos de equivalentes: el equivalente oficial y el equivalente acuñado. El uso de equivalentes tiene ventajas como, por ejemplo, ahorrar tiempo de trabajo a los *fansubbers*. Además, esta técnica contribuye al rigor de una traducción y facilita la respuesta rápida a los elementos por parte de los espectadores meta (Ranzato, 2013, p. 103).

2.1) El equivalente oficial

Un equivalente oficial es una traducción decidida o reconocida por alguna autoridad, como la Agencia de Noticias Xinhua, o la versión en chino del sitio web oficial del turismo de España. Un equivalente oficial puede partir de varias técnicas, como el préstamo o la traducción literal. Por ejemplo, la Universidad Pompeu Fabra se traduce como 庞培法布拉大学 (*Pangpei Fabula Daxue*, la Universidad Pompeu Fabra) en chino. Como esta traducción es reconocida por la Agencia de Noticias Xinhua, se considera un equivalente oficial. Como se transcriben las palabras «Pompeu Fabra» al chino, es un préstamo al mismo tiempo.

2.2) El equivalente acuñado

Siguiendo a Molina (2006, p. 102), definimos el equivalente acuñado de la siguiente manera: esta técnica consiste en utilizar un término o expresión reconocidos por los diccionarios bilingües o por el uso lingüístico como equivalentes en la lengua meta.

En nuestro trabajo, la diferencia entre el equivalente oficial y el equivalente acuñado se establece en que el equivalente acuñado contiene una palabra, es un nombre común y es reconocido por diccionarios bilingües muy utilizados del español al chino como, por ejemplo, el *Nuevo diccionario español – chino* o el *Nueva era: Gran diccionario español – chino*, entre otros; por ejemplo, «pecado», cuyo equivalente según los diccionarios es 罪 / 罪孽 (crimen / pecado). En cambio, sería un equivalente oficial «el Espíritu Santo» → 圣灵 (*shengling*, el Espíritu Santo).

3) La traducción literal

En la tesis seguimos la terminología y la definición de Molina (2006, p. 103) y entendemos por esta técnica la traducción palabra por palabra de un sintagma o una expresión, pero no una sola palabra. La traducción literal se puede combinar con otras técnicas como el préstamo y el equivalente, etc. Ejemplos de esta técnica en el corpus pueden ser traducir el «teatro de vanguardia» por 先锋派戏剧 (*xianfengpai xiju*, teatro de vanguardia) y la obra de Lope de Vega *Las ferias de Madrid* por 《马德里集市》 (*Madelí Jishi*, *Las ferias de / en Madrid*).

4) La especificación

A diferencia de Pedersen (2011, p. 79), quien piensa que la especificación significa «retaining the ECR in its untranslated form», en el presente estudio consideramos la especificación como añadir información en el referente traducido debido a la gran diferencia entre el español y el chino. Esta técnica se concreta en la formulación completa o la adición. Se opone a la generalización y es diferente de la amplificación.

4.1) La formulación completa

La formulación completa radica en completar abreviaciones como acrónimos y acortamientos; nombres oficiales, como el nombre oficial de un topónimo, de un evento y de una institución o completar el nombre o apellido de una persona. En muchos casos, la formulación completa consiste en añadir el nombre genérico al nombre propio. Esta técnica se opone a la abreviación de la condensación.

Se observan numerosos ejemplos de la formulación completa en el corpus de la tesis. Valgan de ejemplos traducir «Valladolid» por 巴亚多利德市 (*Bayaduolide Shi*, ciudad de Valladolid), traducir «las Indias» por 西印度群岛 (*Xiyindu Qundao*, el archipiélago de Indias Occidentales) y completar el nombre del científico español «Ramón y Cajal» y traducirlo por 圣地亚哥·拉蒙-卡哈尔 (*Shengdiyage Lameng Kaha'er*, Santiago Ramón y Cajal).

4.2) La adición

La adición significa añadir algún contenido semántico y normalmente se realiza a través de merónimos, palabras polisémicas o hipónimos. Por ejemplo, en el episodio 8, el grupo Shenying traduce «la residencia de estudiantes de Madrid» por 马德里的大学
生公寓 (*Madeli de daxuesheng gongyu*, residencia de estudiantes universitarios de Madrid). En la traducción se especifica que la residencia es exclusivamente para estudiantes universitarios, por eso se considera una adición. A través de la misma técnica, otros referentes como, por ejemplo, «el padre Damián» se traduce por 得
麻风病的达米安神父 (*de mafengbing de Dami'an shenfu*, el padre Damián con la lepra) en el *fansub* de Shenying y «la Mancha» se traduce por 拉曼查地区 (*La Mancha Diqu*, la zona de La Mancha).

En muchos casos, la adición de información ofrece más detalles a los espectadores meta que el referente cultural original. Por ejemplo, en el episodio 5, ambos grupos de *fansubbing* traducen igual la pintura de Goya *Los fusilamientos*¹⁶ por 《枪杀起义者》 (*Qiangsha Qiyizhe*, *El fusilamiento de los rebeldes*). Debido a que el referente pasa rápidamente en el diálogo y no se ve en la pantalla, la adición de «rebeldes», que es una palabra positiva en el contexto chino,

¹⁶ *Los fusilamientos* es el nombre que aparece en el subtítulo en español del episodio 5 de la primera temporada.

ofrece más información a los espectadores meta que el título original de la obra *El tres de mayo de 1808* o simplemente *Los fusilamientos*.

5) La amplificación

Basándonos en la terminología de Molina (2006, p. 102), en la presente tesis restringimos la definición de la amplificación al uso de las notas en la pantalla. Tomando como el punto de partida el estudio de Wang Dingkun (Wang, 2017, p. 178), creemos que para la transferencia de los referentes culturales en el *fansubbing* del español al chino, las notas en la pantalla suelen cobrar las siguientes dos formas: a) notas insertas en la línea de los subtítulos en chino, al lado del objeto que se explica, entre corchetes y en tamaño más pequeño; b) notas libres en cualquier parte de la pantalla, normalmente con el mismo color que los subtítulos o con un color similar al fondo de la pantalla.

El uso de esta técnica tiene varias ventajas, como facilitar el entendimiento de espectadores meta sobre el referente cultural en cuestión o el contexto de la serie, de la época, etc. No obstante, en algunos casos las notas en la pantalla contienen muchas palabras y dan muchas explicaciones de modo que los espectadores meta lo debe leer de prisa. En la parte del análisis cualitativo, se explicará con ejemplos el uso de la amplificación en la transferencia de los referentes culturales en el *fansubbing* del español al chino.

6) La generalización

Siguiendo a Pedersen (2011, p. 85), entendemos por esta técnica cambiar el referente cultural origen por un elemento más general.

Esta técnica se realiza de dos maneras: el término genérico y la paráfrasis.

6.1) El término genérico

Mediante esta técnica, el referente cultural del TO se permuta por un hiperónimo o un holónimo. En el corpus algunos ejemplos del término genérico consisten en: «números gordos» → (YYeTs) 彩票 (*caipiao*, lotería), «católico» → (Shenyng) 基督教徒 (*jidujiaotu*, cristiano) y «venus» → (Shenyng) 女神 (*nushen*, diosa).

6.2) La paráfrasis

La paráfrasis radica en cambiar el referente del TO por una frase más larga y general, pero con sentido similar. Por ejemplo, en el episodio 12, el grupo YYeTs traduce el referente cultural del dominio de la literatura «libro de caballerías» por 有关骑士的书 (*youguan qishi de shu*, libro sobre caballeros).

7) La sustitución

En la presente tesis, siguiendo la propuesta de Pedersen (2011, p. 89), creemos que en esta categoría se sitúan la sustitución cultural y la sustitución situacional.

7.1) La sustitución cultural

La sustitución cultural significa que el referente cultural del TO se permuta por otro referente cultural. Observamos dos maneras de realizar la sustitución cultural: con el referente transcultural y con el referente de la cultura meta. En la sustitución cultural con el referente

transcultural, existen dos posibilidades. Una es sustituir el referente del TO por otro referente más conocido de la cultura origen para la audiencia meta; otra es sustituir el referente del TO por otro referente de una tercera cultura.

7.2) La sustitución situacional

La sustitución situacional se refiere a eliminar el referente y cambiarlo por cualquier fragmento que se corresponda con la situación. A diferencia de la sustitución situacional, la generalización conserva una parte de su sentido, aunque se cambia el referente del TO por algo general. Al contrario, mediante la sustitución situacional se pierde completamente el sentido del referente del TO.

8) La creación discursiva

En nuestro estudio se usa la propuesta de Molina (2006, p. 102), es decir, entendemos por la creación discursiva la elaboración de una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera del TM. En nuestro corpus, se encuentra esta técnica en la transferencia de apodos, alimentación, títulos de obras literarias y de bellas artes, títulos de programas de televisión, entre otras cosas. Sirve de ejemplo traducir «el Empecinado» por 不屈者 (*Buquzhe*, Quien no se rinde) en el *fansub* de YYeTs.

9) La compensación

Un elemento perdido en un lugar de la traducción es compensado a través de una adición en otro lugar de la misma traducción (Díaz Cintas y Remael, 2007/2014). Después de la observación detallada

de los *fansubs* del corpus, creemos que existen dos posibilidades en el empleo de esta técnica.

La primera posibilidad consiste en utilizar la generalización y la especificación en el mismo referente. Por ejemplo, en el episodio 5 el grupo Shenying traduce la obra de Velázquez *Vieja friendo huevos* por 《煎鸡蛋的妇人》 (*Jian Jidan De Furen*, Mujer friendo huevos de gallina). En vez de recurrir a las soluciones como 老妇人 (*lao furen*, mujer vieja) y 蛋 (*dan*, huevos), este grupo de *fansubbing* generaliza «vieja» como «mujer» pero, al mismo tiempo, especifica «huevos» como «huevos de gallina» en el ejemplo citado.

La segunda posibilidad radica en combinar la condensación (véase el punto 10) y la especificación en la misma traducción. Sirva de ejemplo la transferencia de ambos grupos del referente «Laureada de San Fernando». En el episodio 16, Shenying y YYeTs lo traducen por 圣费尔南多十字勋章 (*Sheng Fei'ernanduo Shizi Xunzhang*, Medalla de Cruz de San Fernando).

En esta traducción, se elimina el significado de «laureada» pese a la existencia de una corona de laurel en esta condecoración, por lo que condensan una parte de la información contenida en el referente y, al mismo tiempo, los *fansubbers* añaden «medalla», que transfiere la característica intrínseca y la función de este objeto. Por lo tanto, se considera este ejemplo como una compensación.

10) La condensación

La condensación se refiere a suprimir una parte del referente cultural del TO de manera que se opone a la formulación completa de la especificación y funciona como la omisión parcial.

En los *fansubs* estudiados del presente análisis, esta técnica de traducción se encuentra generalmente en la transferencia de los antropónimos, topónimos y nombres institucionales. Por ejemplo, se ve en algunos casos «Lope de Vega» → 维加 (*Weijia*, Vega), «la Primera Guerra Mundial» → 一战 (*yizhan*, Primera Guerra) usando la forma condensada ampliamente aceptada, en vez del equivalente oficial 第一次世界大战 (*Di-yi Ci Shijie Dazhan*, la Primera Guerra Mundial).

Si la condensación se realiza estrictamente mediante acrónimos, acortamientos, abreviaturas o siglas, se denomina abreviación. Sirve de ejemplo «el Banco Central Europeo» → 欧洲央行 (*Ouzhou Yanghang*, el BCE) usando la abreviación ampliamente aceptada en vez del equivalente oficial 欧洲中央银行 (*Ouzhou Zhongyang Yinhang*, el Banco Central de Europa).

11) La omisión

La omisión radica en eliminar completamente el referente cultural del TO en el TM. Se utiliza frecuentemente en la transferencia de los referentes culturales no verbales.

[Página en blanco]

4. METODOLOGÍA

El presente capítulo se divide en cuatro partes. En la primera parte vamos a presentar la serie *El Ministerio del Tiempo* y su universo ficticio. La segunda parte consta de la distribución de esta serie de televisión en España y China para luego describir el corpus de nuestra tesis en la tercera parte. La última parte de este capítulo versa sobre los métodos para el análisis cuantitativo y cualitativo. En esta parte, primero nos vamos a centrar en los dos aspectos más relevantes para el análisis: la determinación del nivel de transculturalidad y de centralidad de los referentes culturales; y las herramientas y el proceso de trabajo en nuestra investigación. Después, mostraremos paso a paso cómo se lleva a cabo el análisis cuantitativo y cómo se seleccionan los ejemplos que vamos a comentar en la sección de los resultados y análisis.

4.1. Serie de televisión *El Ministerio del Tiempo* y su universo ficticio

El Ministerio del Tiempo es una serie de ficción sobre la historia de España, creada por Pablo y Javier Olivares y producida por Onza Partners y Cliffhanger para RTVE. Esta serie versa sobre un ministerio misterioso del gobierno español, en el que los funcionarios deben hacer viajes en el tiempo a través de diferentes puertas del tiempo a otras épocas de España para proteger a los personajes importantes y evitar los cambios en la historia española. Por lo tanto, en esta serie se mezclan drama, humor, acción y ciencia-ficción tomando como base hechos históricos (Rodríguez Mateos y Hernández Pérez, 2015, p. 107).

La primera temporada de esta serie fue estrenada el 24 de febrero de 2015 en La 1 de TVE. Hasta el año 2017, emitieron tres temporadas, 34 episodios en total: ocho episodios de la primera temporada, trece episodios de la segunda y trece de la tercera. Tres años después, la cuarta temporada se inauguró a las 22:40 en La 1 el 5 de mayo de 2020. Según el plan de emisión, esta temporada constará de ocho episodios.

Esta serie de televisión ha conseguido un gran éxito tanto en el público como en la prensa, hasta ser considerada por *El País* una de las series recientes más premiadas, elogiadas y queridas por el público (Marcos, 2020).

A continuación, vamos a presentar el universo ficticio de *El Ministerio del Tiempo*, o sea, las hipótesis fundamentales y los

personajes principales de la serie con el fin de entenderla mejor como producto audiovisual. Después, se expondrán los personajes con mayor incidencia en la transferencia de los referentes culturales de las primeras tres temporadas donde se encuentran los episodios de nuestro corpus.

En el universo de *El Ministerio del Tiempo*, debemos recordar dos hechos: primero, se realizan los viajes en el tiempo a través de las puertas del tiempo. Como las puertas del tiempo del Ministerio están situadas en diferentes sitios de otras épocas como, por ejemplo, en un armario, en una iglesia abandonada o en un barco, se provoca de vez en cuando el humor y la ironía sobre este tema. Antes de entrar en la puerta, algunos personajes como, por ejemplo, Alonso, del cual vamos a hablar, prefieren hacer la señal de la cruz.

El segundo hecho es que, si alguien se entera del Ministerio, solo les quedan dos opciones: trabajar para el Ministerio como funcionario o ir a un hospital psiquiátrico o a cualquier otro sitio aislado. Como vemos a continuación, los miembros de la «patrulla» tenían su propia vida en otras épocas, pero todos ellos trabajan para el Ministerio después de conocerlo, bien sea por coincidencia, porque han sido reclutados o porque han sido salvados por el Ministerio.

Sobre los personajes de la serie, en primer lugar, queremos hablar de Julián Martínez (Rodolfo Sancho). Es uno de los personajes principales de las primeras dos temporadas. En la serie, trabajaba en 2015 como enfermero de SAMUR en Madrid antes de ser reclutado por el Ministerio del Tiempo. Este personaje es muy importante para la

ironía y el humor. Asimismo, muchos referentes culturales del siglo XXI surgen alrededor de él.

El segundo es Amelia Folch (Aura Garrido), quien estudia en la Universidad de Barcelona de 1880 y es la primera universitaria de toda España. Es un personaje principal de las primeras tres temporadas. Conoce profundamente la historia, la literatura y el arte tanto de España como de otros países, por lo que este personaje está muy relacionado con los referentes «cultos», es decir, los del dominio de la historia, literatura y de las bellas artes. Como es del siglo XIX, al principio no sabe nada de los referentes de la actualidad. En el primer encuentro con Julián en el primer episodio, esperaba que Julián le besara la mano.

El tercero es Alonso de Entrerriós (Nacho Fresneda). Es un personaje principal durante toda la serie. Forma parte de la «patrulla» con Julián y Amelia, en la que Amelia es la líder. Antes de entrar en el Ministerio, era soldado de Flandes en 1569 y fue condenado a pena de muerte en su época por intentar matar a su superior. En la serie, se transfieren a través de este personaje una multitud de referencias del dominio de la religión y de las costumbres. Como viene de un periodo histórico lejano, tiene numerosas reacciones graciosas al conocer el siglo XXI.

Tras la salida temporal de Julián, el personaje de Jesús Méndez Pontón (Hugo Silva), conocido como «Pachino», se convierte en miembro de la «patrulla» a partir del episodio 10. Era policía madrileño en 1981 antes de trabajar para el Ministerio. En la serie, es un personaje con buen humor, amante de la cultura popular, el cine,

el *rock*, etc., así transmite principalmente referentes del dominio del entretenimiento de los años ochenta del siglo XX.

En la administración del Ministerio del Tiempo, encontramos el personaje Salvador Martí (Jaime Blanch). Es el subdirector del Ministerio y es responsable de la organización diaria del departamento. En la serie es importante en la transferencia de los referentes «cultos», así como en el humor y la ironía.

El equipo directivo de Salvador Martí cuenta con el personaje Irene Larra (Cayetana Guillén Cuervo), quien es la jefa de logística y Ernesto Jiménez (Juan Gea), quien toma el cargo de jefe de operaciones. Aunque trabajan juntos, poseen caracteres diferentes: Irene Larra es homosexual, extrovertida y abierta, mientras que Ernesto es conservador y serio. Alrededor de ambos personajes, surgen una multitud de referencias del dominio de la historia, literatura, las bellas artes y el gobierno. Sin embargo, Irene desempeña, además, un papel considerable en la transferencia de las referencias del entretenimiento.

Aparte de estos dos personajes, situamos también la secretaria de Salvador, quien se llama Angustias Vázquez (Francesca Piñón). En la serie está relacionada de vez en cuando con la transferencia de los referentes del dominio de la historia y de la alimentación. Asimismo, es inseparable de la expresión del humor y de la ironía.

Por último, no debemos olvidar al personaje de Diego Velázquez (Julián Villagrán), quien se ha convertido en uno de los personajes más queridos por el público. Además de ser un pintor célebre en la

historia española, también trabaja para el Ministerio en el universo de la serie. En el argumento, es un hombre cariñoso y con ínfulas, su aparición está relacionada normalmente con la transferencia de los referentes de las bellas artes, así como el humor y la ironía.

Además de los nueve personajes mencionados, se encuentra Dolores «Lola» Mendieta (Natalia Millán), pero no la presentamos aquí dado que es de poca incidencia. Asimismo, a partir del episodio 23 aparece otro personaje (Macarena García).

4.2. Distribución de *El Ministerio del Tiempo* en España y en China

Sobre la distribución de *El Ministerio del Tiempo* en España, aparte de estar en el sitio web oficial de RTVE, también estuvo disponible en Netflix desde 2017 gracias a un contrato de financiación de una parte del presupuesto de la serie. Al expirar el acuerdo entre RTVE y Netflix el 1 de febrero de 2020, *El Ministerio del Tiempo* desapareció de Netflix. Desde abril de 2020 está disponible en HBO España¹⁷.

Con respecto a la distribución de la serie en China, al inicio *El Ministerio del Tiempo* entró en China de manera no oficial gracias a grupos de *fansubbing*. El grupo Shenying publicó el primer *fansub* de la serie en su foro en línea aproximadamente el 25 de septiembre de 2015. Después, en dos años terminó la traducción de los episodios

¹⁷ Información vigente en el momento de redactar la tesis, a julio de 2021.

emitidos de esta serie (hasta finales de 2017). Un día después del estreno de la cuarta temporada, el día 6 de mayo de 2020, el grupo Shenyang ya empezó el reclutamiento de los *fansubbers* para la subtitulación del primer episodio de la cuarta temporada en un grupo de conversación de WeChat. Podemos ver en el recuadro rojo en la Figura 5 que, un miembro comenta: «¡¡Reclutamiento de traductores para el episodio más reciente de la cuarta temporada!! 181 líneas aproximadamente para cada uno, cuatro traductores. Si os interesa, no perdáis esta oportunidad~~~». El día 25 de mayo de 2020 Shenyang publica el *fansub* del primer episodio de la temporada 4 en el foro y en Weibo.

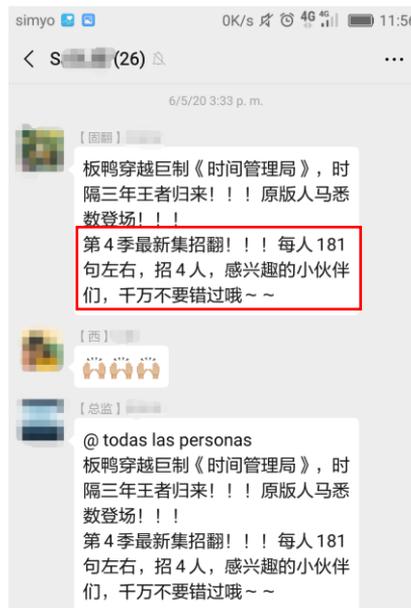


Figura 5. Reclutamiento de *fansubbers* para *El Ministerio del Tiempo* en un grupo de conversación. Captura 18 de mayo de 2020

En cuanto al grupo YYeTs, este grupo de *fansubbing* comenzó también la subtitulación de esta serie en septiembre de 2016. Sin embargo, dejó de publicar *fansubs* para la serie a partir de mediados de 2017, por lo que la versión del grupo YYeTs es incompleta: solo ha traducido todos los episodios de la primera temporada, ocho episodios de la segunda temporada y un episodio de la tercera temporada.

Con respecto a la distribución oficial de la serie en China, las primeras dos temporadas se emitieron en el canal de pago *Fengyun Juchang* de CCTV (Televisión Central de China) en febrero de 2018. Un año después, la plataforma de vídeos Bilibili compró la serie, así que, desde el 31 de marzo de 2019, las primeras dos temporadas están disponibles oficialmente en Bilibili.com¹⁸.

4.3. Corpus de la presente tesis

El corpus principal de nuestra tesis se compone de las versiones del grupo Shenying y del grupo YYeTs de seis episodios de la primera temporada, ocho episodios de la segunda temporada y un episodio de la tercera temporada. Asimismo, dos episodios de la tercera temporada de la versión del grupo Shenying sirven de corpus complementario tanto para identificar más técnicas, como para

¹⁸ Para ver la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo* en Bilibili, acceda a: <https://www.bilibili.com/bangumi/media/md23426799/?from=search&seid=2578653781152367521>.

examinar el desarrollo cronológico que posiblemente exista en la transferencia de los referentes culturales. Ambos *fansubs* disponen de dos líneas de subtítulos bilingües: el subtítulo en chino está arriba y el subtítulo en español está debajo.

Los episodios fueron seleccionados por la disponibilidad de los *fansubs* (porque la versión del grupo YYeTs es incompleta), así como la abundancia y la variedad de referentes culturales. Puesto que cada episodio dura una hora aproximadamente, el análisis abarca 17 horas de la versión del grupo Shenying y 15 horas de la versión del grupo YYeTs; así pues, 32 horas en total. Siguiendo el recuento original de la serie, elaboramos la Tabla 4 para mostrar todos los episodios seleccionados para nuestra tesis. Como el argumento de cada episodio está estrechamente relacionado con la determinación del nivel de la centralidad de los referentes culturales, hemos añadido en la Tabla 4 el tema principal de cada capítulo también. Más adelante, en la subsección 4.4.3 presentaremos la sinopsis de cada episodio.

Primera temporada	E01: El Empecinado
	E02: Lope de Vega en la Armada Invencible
	E03: Los nazis descubren la existencia del Ministerio
	E05: El recibo del <i>Guernica</i>
	E06: <i>Lazarillo de Tormes</i>

	E08: La Residencia de Estudiantes de Madrid
Segunda temporada	E09: El Cid
	E10: El asesino que viaja en el tiempo
	E11: <i>Don Quijote de la Mancha</i>
	E12: Napoleón en el Monasterio de Santa Clara
	E13: La gripe española
	E14: Houdini
	E15: Los últimos de Filipinas (primera parte)
	E16: Los últimos de Filipinas (segunda parte)
Tercera temporada	E22: Hitchcock en San Sebastián
	E23: La Operación Mincemeat
	E25: <i>La maja desnuda</i>

Tabla 4. Componentes del corpus de la tesis

4.4. Métodos para el análisis cuantitativo y cualitativo

Después de presentar panorámicamente la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo* y el corpus de nuestra tesis, a continuación, vamos a ver los métodos para el análisis cuantitativo y cualitativo. En esta parte exponemos en primer lugar, la determinación del nivel de transculturalidad y de centralidad de los referentes culturales del corpus. Teniendo en consideración la importancia del argumento en el nivel de centralidad de cada referente, presentaremos en segundo lugar, las sinopsis de los episodios del corpus para luego explicar su influencia en la clasificación de los referentes culturales. Después de introducir las herramientas y el proceso de trabajo en la subsección 4.4.4, explicaremos cómo se realizó el análisis cuantitativo en el subapartado 4.4.5; y aclararemos, finalmente, los criterios de la selección de los ejemplos con los que hemos trabajado en toda la tesis.

4.4.1. Determinación del nivel de transculturalidad

Como este parámetro de influencia se refiere a la familiaridad tanto de los espectadores originales como de los espectadores meta con respecto al referente del texto original, partimos de los siguientes perfiles estimados en cuanto a los espectadores originales y meta para determinar el nivel de transculturalidad de cada referente cultural en el corpus.

Los espectadores originales de esta serie forman parte de un grupo muy amplio y general. A la característica de ser *El Ministerio del Tiempo* una serie de televisión emitida en una televisión pública de España, se suma la disponibilidad en las plataformas de pago (primero en Netflix y después, en HBO España). En comparación con los espectadores originales, los espectadores meta de la serie son más específicos, puesto que se refieren a los espectadores de los *fansubs* en chino.

Partiendo de nuestras propias percepciones como *fansubber*, usuaria de foros en línea de *fansubbing* durante años, definimos el perfil de los espectadores meta de esta serie en China como personas de entre 16 y 40 años, la mayoría de ellas estudiantes de lengua española o trabajadoras de algún sector relacionado con el español. Asimismo, son aficionados al cine, a las series de televisión españolas, o al menos a la cultura occidental. Por último, tienen una actitud abierta a conocimientos nuevos y quieren saber más sobre la cultura española.

Siguiendo el perfil de los espectadores originales, así como el de los espectadores meta, se clasificaron, por ejemplo, «la gripe española» y «Edad de Oro» como referentes transculturales, ya que o bien pueden formar parte del conocimiento general, o bien son contenidos de la enseñanza de la filología española en China. En cambio, se consideraron «el Hotel Ritz» y «los últimos de Filipinas» referentes monoculturales; y «calle Grillo», «el edificio de Antonio Grilo» referentes infraculturales, porque son topónimos poco conocidos para la mayoría de los espectadores originales que no viven en Madrid.

4.4.2. Determinación del nivel de centralidad

Desarrollando la definición de Pedersen (2011, pp. 111-112) y tomando en consideración el género de la serie (viajes en el tiempo a diferentes sitios de distintas épocas), se delimita el nivel de centralidad según los siguientes criterios:

Central a nivel macrotextual: el referente está relacionado con el tema principal del episodio en cuestión; cambio de lugares y de épocas. Por ejemplo, el episodio 1 versa sobre el conflicto de dos militares franceses con el Empecinado en la Guerra de Independencia, por lo que «Napoleón», «el Empecinado» y «la Guerra de Independencia» fueron clasificados como centrales a nivel macrotextual. Asimismo, como es el primer capítulo de la serie, es inevitable la introducción del funcionamiento del Ministerio del Tiempo, así como su «historia». Por lo tanto, algunos referentes como, por ejemplo, «los Reyes Católicos» y «rabino» se pusieron en la misma categoría.

Secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual: el referente está relacionado con el tema principal de otro episodio; con el argumento del mismo episodio o se va a mencionar más adelante en el mismo episodio; expresa humor e ironía; muestra el carácter de los personajes. Por ejemplo, en el episodio 6, Ernesto habla con Irene sobre una compañía estadounidense mencionando lo que pasó con el *Guernica* ([00:26:26]), el cual es el tema principal del episodio 5. Por eso, este referente se clasificó en el episodio 6 como secundario a nivel macro-, pero central a microtextual. Teniendo en cuenta el efecto del uso de los referentes en la construcción de los caracteres

de los personajes ficticios (cf. Santamaria Guinot, 2001a), creemos que «hacer la señal de la cruz» posee el mismo nivel de centralidad si Alonso lo hace antes de entrar en una puerta del tiempo. La razón fundamental se sitúa en que este personaje es un gran guerrero del siglo XVI y es un católico tradicional.

Secundario a nivel macro- y microtextual: se mencionan muchos referentes en poco tiempo; el diálogo no cambiará sin este referente; antropónimos o topónimos en refranes o frases hechas. Sirvan de ejemplos el antropónimo «Pedro» y el topónimo «Huesca» en el refrán «como Pedro por Huesca» del episodio 22 ([00:39:17]).

Para mostrar lo mejor posible la determinación del nivel de centralidad en el corpus, elegimos doce referentes culturales del episodio 23 de la tercera temporada como ejemplo (véase la Figura 6). En esta figura, el óvalo interno representa el nivel más alto de la centralidad, por lo que es donde se sitúan los referentes centrales a nivel macrotextual (en azul más oscuro). En cambio, el óvalo externo indica el nivel más bajo de este parámetro, ya que está más lejos del núcleo llamado «Episodio 23: la Operación Mincemeat» en la figura.

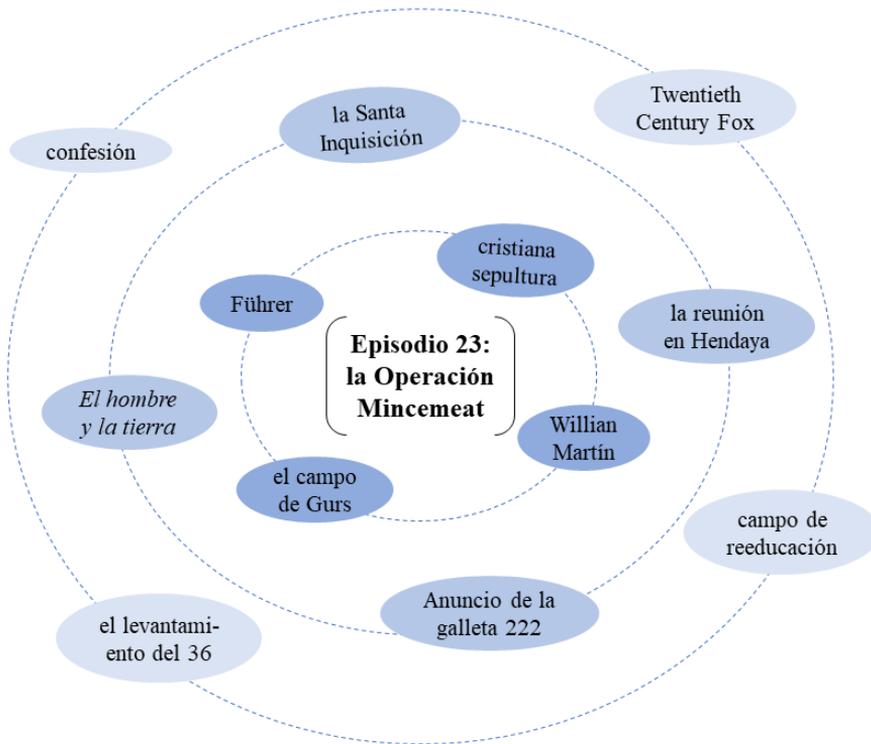


Figura 6. Nivel de centralidad de doce referentes del episodio 23

A continuación, vemos en primer lugar los cuatro referentes del óvalo interno. Como indica el núcleo, el episodio 23 trata sobre la Operación Mincemeat durante la Segunda Guerra Mundial, por lo que las partes implicadas y el sitio donde se ejecutó la operación son claves para entender el tema principal del episodio. Basándonos en esta consideración, se clasificaron «Führer» y «William Martin» como centrales a nivel macrotextual. El referente «el campo de Gurs» fue clasificado del mismo modo, porque en este episodio, es el lugar donde los nazis interrogan a Ernesto y Lola Mendieta (joven) sobre la Operación, así pues, está relacionado con el tema principal. Asimismo, a [01:02:24], un hombre dice a un nazi que William

Martin necesita una cristiana sepultura de inmediato y no le permite al nazi llevarse el cadáver a Berlín. Gracias a todo eso, termina con éxito la Operación Mincemeat al final del episodio. Por lo tanto, clasificamos el referente «cristiana sepultura» ([01:02:33]) como central a nivel macrotextual.

Sobre el óvalo medio, los cuatro referentes se catalogaron en secundarios a nivel macro-, pero centrales a nivel microtextual por diferentes razones. El primer referente, «la Santa Inquisición», pertenece a esta categoría porque está relacionado con la experiencia personal de Ernesto, la cual es el tema principal del episodio 4. En este episodio, Ernesto desempeña el papel de presidente del tribunal de la Inquisición y condena al rabino Abraham Levi a muerte en la hoguera.

El segundo referente, «la reunión en Hendaya», se clasificó de la misma manera por su relación con el episodio 5 (véase la sección 4.4.2); «*El hombre y la tierra*» ([00:15:47]), el tercer referente, que se trata de un documental sobre la naturaleza del año 1978, se puso en esta categoría por la relación con el humor. En el contexto, Ernesto, Alonso, Lola Mendieta y Pachino están esperando a los nazis. Cuando Ernesto dice: «Allí vienen. Todos en sus puestos. El conejo va a entrar en la madriguera», Pachino responde: «Madre mía. Un conejo, un león, solo falta un águila, nuestro amigo el cocodrilo y eso es *El hombre y la tierra*, ¿eh?» Entonces, Alonso, soldado originario del siglo XVI, pone cara de confusión y pregunta a Pachino, «¿cómo?».

Sobre el último referente del óvalo medio, en el contexto, cuando Ernesto dice que han llegado a la puerta del tiempo 222, Pachino canta una frase del anuncio de la galleta 222, la cual era popular en los años sesenta: «la galleta que se pide por su número» ([00:14:56]). No obstante, Ernesto, Amelia y Alonso no entienden a qué se refiere. Por eso, esta frase del anuncio no solo está relacionada con el diálogo (la puerta del mismo número), sino también con la época de cada personaje y con el humor, ya que Pachino dice: «Perdón, era una tontería de cuando era pequeño» ([00:14:57]), al ver que el resto no le comprende nada.

Con respecto al óvalo externo, los cuatro referentes situados en este óvalo son secundarios tanto a nivel macro- como a nivel microtextual. Se menciona el primer referente, «Twentieth Century Fox» ([00:12:10]), cuando Pachino habla sobre una película inspirada por la Operación de Mincemeat, por lo que consiste en un detalle sin importancia en la introducción de la Operación Mincemeat. Por la misma razón, el resto de los referentes también fueron clasificados como secundarios a nivel macro- y nivel microtextual.

4.4.3. Sinopsis de cada episodio del corpus

Dado que el argumento de cada episodio tiene un papel decisivo en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales, a continuación, incluimos las sinopsis de cada episodio del corpus para poder justificar su influencia en la determinación del nivel de centralidad.

- **Primera temporada**

Episodio 1: El Empecinado

Lugares y épocas: Flandes (1569); Barcelona (1880); Madrid (2015 y 1808).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Julián y Alonso, el Empecinado, dos militares franceses, un rabino e Isabel la Católica.

Sinopsis: antes de todo, se presentan los tres miembros de la patrulla: Alonso, que procede de Flandes en la época de 1569; Amelia, de Barcelona de 1880; y Julián que vive en Madrid en la época actual (2015). Asimismo, se explica el origen del Ministerio en este episodio: que el Ministerio tiene su origen en el *Libro de las Puertas* que un rabino entregó a Isabel la Católica¹⁹ (Michelle Jenner Husson). Después de entrar en el Ministerio del Tiempo, la primera misión de la patrulla consiste en ir a la época de la Guerra de Independencia Española (Madrid de 1808) para salvar al Empecinado de las manos de los militares franceses.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: como es el estreno de la serie, los referentes relacionados con el origen del Ministerio como, por ejemplo, «rabino» e «Isabel la Católica» fueron clasificados como centrales a

¹⁹ La actriz de Isabel la Católica de la serie de televisión *Isabel* (2012-2014) aparece como el mismo personaje en *El Ministerio del Tiempo*, por lo que se mantiene la intertextualidad entre diferentes series de televisión de RTVE.

nivel macrotextual. Además, «el Empecinado» y su enemigo francés «Napoleón» también fueron clasificados en la misma categoría, puesto que el tema principal del episodio consiste en la misión de salvar a este héroe en la historia española.

Episodio 2: Lope de Vega en la Armada Invencible

Lugares y épocas: Lisboa (mayo de 1588) y Madrid (2012 y 2015).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Julián y Alonso, y Lope de Vega.

Sinopsis: un agente del Ministerio en el año 1588 avisa urgentemente al Ministerio de 2015 que, Lope de Vega no está en la lista de embarque del San Juan de la Armada Invencible. Como el San Juan es la única tripulación que sobrevive en la batalla según la historia, si Lope de Vega no embarcara en el San Juan, moriría antes de la fecha en la que se supone que debería morir. Para salvar al gran dramaturgo español, la patrulla va a Lisboa de mayo de 1588 para encontrarse con Lope de Vega y asegurar que embarque él en la tripulación de San Juan en vez del San Esteban de la Armada Invencible.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: como el presente episodio se centra en la experiencia militar de Lope de Vega en la Armada Invencible, los referentes relacionados con este argumento fueron clasificados, sin duda alguna, como centrales a nivel macrotextual. Podemos citar los ejemplos de «Félix Lope de Vega», «la Armada Invencible», «el San Juan» y «el San Esteban». En cambio, aunque sea obra de este dramaturgo, *Las ferias de Madrid* fue clasificado como secundario a

nivel macro- y microtextual, puesto que se trata de un detalle sin importancia en el episodio.

Episodio 3: Los nazis descubren la existencia del Ministerio

Lugares y épocas: Barcelona (1880); Cerbère de Francia (1940); París (1940); la Abadía de Montserrat (1940); Madrid (2015); el Hotel Ritz de Madrid (1940) y Hendaya (1940).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Julián y Alonso, Himmler, Hitler, Franco, los maquis y Ambrosio Spínola.

Sinopsis: los nazis descubren en la Abadía de Montserrat una puerta del tiempo que está fuera del control del Ministerio. Luego, Hitler se encuentra con Franco en Hendaya de 1940 y planea firmar un acuerdo con España a cambio del control de la puerta. Para proteger al Ministerio y para evitar que los nazis viajen al 2015 y, así, conseguir armas modernas y ganar la Segunda Guerra Mundial, la patrulla colabora con los maquis para impedir las acciones de los nazis en el monasterio. Al mismo tiempo, Irene y Ernesto están en el tren donde se celebra la reunión de Hendaya. Si la patrulla y los maquis fracasan, van a envenenar a Hitler. Al final de este episodio, Ambrosio Spínola y un grupo de soldados llegan a la sede del Ministerio y salvan todos los rehenes de las manos de Himmler.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: los temas principales de este episodio consisten en la puerta del tiempo en la abadía, la reunión en Hendaya entre Hitler y Franco y, por último, la ocupación del Ministerio del Tiempo por los nazis. Por lo tanto, los referentes como, por ejemplo, «la

Abadía de Montserrat», «la II Guerra Mundial» y «el Generalísimo Franco» se consideraron centrales a nivel macrotextual.

Episodio 5: El recibo del *Guernica*

Lugares y épocas: Madrid (2015); Barcelona (1939); Madrid (1981) y Barcelona (1899).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Julián y Alonso, Picasso y Velázquez.

Sinopsis: en Madrid de 2015, el jefe del Ministerio (Salvador) informa en una reunión de que los Estados Unidos quieren apropiarse del *Guernica*, por lo que la patrulla debe recuperar el recibo de esta obra maestra para certificar que es propiedad de España. Con este objetivo, la patrulla viaja primero a la época de la Guerra Civil (Barcelona de 1939) y busca el recibo en la habitación de un oficial del gobierno republicano. Después, viaja al Aeropuerto Madrid-Barajas de 1981 y busca el recibo en una maleta. Como la patrulla no encuentra el recibo en estos dos viajes, al final, Salvador no tiene otro remedio que dar permiso a Velázquez para que viaje a Barcelona (1899) a conocer a Picasso, con el fin de conseguir su firma original y, así, falsificar un recibo del *Guernica*.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: el tema principal de episodio es el recibo del *Guernica*, por eso, los referentes, «el recibo del *Guernica*», «Picasso» y «gobierno republicano», entre otros, fueron clasificados como centrales a nivel macrotextual.

Episodio 6: *Lazarillo de Tormes*

Lugares y épocas: Salamanca (2015); Madrid (2015) y Salamanca (1520).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Julián y Alonso, el estafador Alberto Díaz Bueno y Lazarillo de Tormes.

Sinopsis: el estafador Alberto Díaz Bueno de Madrid de 2015 huye a Salamanca de 1520 y se convierte en el corregidor real de esa ciudad justo antes de las revueltas de los comuneros. Para detener a este delincuente y enviarle a Madrid (2015), la patrulla viaja al año 1520 y se encuentra por coincidencia con Lazarillo de Tormes de camino a Salamanca. Después, como el estafador piensa que Lazarillo conoce muy bien a la patrulla, le detiene y le tortura para preguntar de dónde viene la patrulla. Al final de este episodio, la patrulla salva a Lazarillo de las manos del estafador y le anima a escribir una novela para contar su propia vida.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: este episodio es una alusión a la novela *Lazarillo de Tormes*, por lo tanto, los referentes relacionados con la novela como, por ejemplo, «novela picaresca» y «un ciego, un hidalgo sin fortuna o un clérigo» se clasificaron como centrales a

nivel macrotextual. Por la misma razón, el fragmento²⁰ en el que Lázaro comparte un racimo de uvas con el ciego también se puso en la misma categoría.

Episodio 8: La Residencia de Estudiantes de Madrid

Lugares y épocas: Barcelona (1940); Madrid (2012); Sevilla (1570); Madrid (2015) y la Residencia de Estudiantes de Madrid (1924).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Julián y Alonso, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Luis Buñuel y Pepín.

Sinopsis: en una reunión del Ministerio de 2015, el jefe del Ministerio (Salvador) dice que aparece una *tablet* en una pintura de Dalí²¹. Por lo tanto, la patrulla va a 1924 para averiguar el porqué. Como Dalí se aloja en esa época en la Residencia de Estudiantes de Madrid, la patrulla llega a esa residencia de 1924 y desde allí, conoce personalmente a Dalí, García Lorca, Luis Buñuel y Pepín en el ensayo de *La profanación de don Juan*.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: este capítulo se desarrolla en torno a la Residencia de Estudiantes de Madrid y el ensayo de *La profanación*

²⁰ Este fragmento se considera como un referente no verbal en nuestro corpus.

²¹ Es una pintura inventada para el argumento. En esta pintura hay una *tablet* blanda, la cual es una alusión al reloj blando, una de las figuras más famosas creada por Dalí.

de don Juan, por lo que fueron clasificados como centrales a nivel macrotextual los personajes célebres que se alojan en ese lugar y que también participan en el ensayo.

- **Segunda temporada**

Episodio 9: El Cid

Lugares y épocas: Valencia (1079); Madrid (2016); Valencia (1099) y Madrid (1960).

Personajes principales: la patrulla de Amelia y Alonso, el Cid, Jimena y Ambrosio Spínola.

Sinopsis: a principios del capítulo, dos agentes del Ministerio de 1960 están rodando un vídeo del Cid en un bosque valenciano en el año 1079. Sin embargo, el Cid resulta muerto casualmente por culpa de estos agentes. Para reparar este error, uno de los dos se muda secretamente a Valencia (1079) y pretende ser el mismo Cid. En el Ministerio de 2016, se nota que la espada y el anillo del Cid están situadas en diferentes lugares que lo que dice la historia. Por eso, la patrulla viaja a 1099, el año cuando muere el Cid para averiguar si ese agente es el verdadero Cid o no. Mientras tanto, en Valencia de 1099, Jimena, la esposa del Cid se enamora de este «Cid falso» porque le parece un hombre mucho mejor que el Cid verdadero. Al final de este capítulo, el agente del Ministerio de 1960 se sacrifica en una batalla en el nombre del Cid de la historia.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: como el presente capítulo trata del Cid en la

historia, los referentes «el Cid», «Jimena», «El romance del mio Cid» se consideraron como centrales del nivel macrotextual. En cambio, aunque se mencionan detalles de la obra literaria como, por ejemplo, «el juramento en la Santa Gadea», no influyen en el argumento significativamente, por lo que se clasificaron como secundarios a nivel macro-, pero centrales a nivel microtextual.

Episodio 10: El asesino que viaja en el tiempo

Lugares y épocas: Madrid (1981, 2016, 1946 y 1886).

Personajes principales: Pachino; la patrulla de Amelia y Alonso y el asesino (se llama Francisco Morán en el capítulo).

Sinopsis: en Madrid de 1981, un policía madrileño (Pachino) es avisado de un asesinato que está ocurriendo en una habitación del edificio de Antonio Grilo. Cuando entra en la habitación, encuentra a una mujer asesinada, por lo que entra en un armario grande en la habitación persiguiendo al asesino (Francisco Morán). Sin embargo, este armario es una puerta del tiempo, por eso, llega por coincidencia a Madrid de 2016 y luego, es llevado a la sede del Ministerio por ser sospechoso del asesinato. En la sede, Pachino cuenta su experiencia: tiene muchas ganas de detener al asesino porque su padre (también es policía) no consiguió detenerle cuando investigaba la muerte de otra mujer en la misma habitación de 1946. Tras el fracaso, su padre se suicidó.

Como Pachino y el Ministerio ahora saben que el armario es una puerta del tiempo, lo mueven a la sede y hacen una trampa para que Francisco Morán huya por la puerta del tiempo y, así, llega al

Ministerio. En la interrogación, Morán confiesa su motivo: cuando era pequeño, fue el testigo del asesinato de su madre por parte del padre de Morán en la misma habitación de 1886. Para huir de su padre, Morán se escondió en el armario y así que llegó a otra época. Al final de episodio, como Pachino consigue salvar a la madre de Morán a través de una puerta del tiempo del Ministerio, cambia la historia, así pues, consigue salvar a todas las víctimas de Morán.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: este episodio es el estreno del personaje Pachino, todo el argumento se desarrolla en torno de su experiencia personal y el asesino. En comparación con otros episodios, hay pocos referentes culturales en este capítulo y una cantidad menor se consideró central a nivel macrotextual. Entre ellos, cabría citar: «calle Grilo» y «el edificio de Antonio Grilo».

Episodio 11: *Don Quijote de la Mancha*

Lugares y épocas: Alcalá de Henares (1604 y 2016) y Madrid (2016).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Alonso y Pachino, Miguel de Cervantes, dos agentes estadounidenses que viajan en el tiempo y Lope de Vega

Sinopsis: en Alcalá de Henares de finales de 1604, dos agentes de una compañía estadounidense viajan en el tiempo y se reúnen con Cervantes para comprar los manuscritos recién terminados del *Quijote*. Con el dinero que recibe, Cervantes sueña ser un dramaturgo exitoso como Lope de Vega ensayando *Los baños de Argel*. Como este teatro no llega a estrenarse en la historia, la patrulla viaja a 1604,

participa en el ensayo y lo destruye. Para convencer a Cervantes a volver a escribir su obra maestra, la patrulla le acompaña a Alcalá de Henares de 2016 para que Cervantes vea su propio éxito. Al final, Cervantes empieza la redacción otra vez y gracias a eso, el *Quijote* se preserva en la historia española.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: el presente capítulo se centra en Cervantes y la redacción del *Quijote*, por lo que se clasificaron como centrales a nivel macrotextual los referentes como «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha» y «Sancho Panza».

Episodio 12: Napoleón en el Monasterio de Santa Clara

Lugares y épocas: Madrid (2016) y el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (1808).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Alonso y Pachino, la secretaria del jefe del Ministerio (Angustias), Napoleón, el mariscal Ney y Rodolfo Suárez.

Sinopsis: en las Navidades de 1808, el mariscal Ney detiene a tres españoles acusados de espionaje durante la Guerra de Independencia. Uno de ellos se llama Rodolfo Suárez, antepasado de Adolfo Suárez. Si muriese, no habría Adolfo Suárez y cambiaría la historia española. Como estos tres españoles están encerrados en el Monasterio de Santa Clara, donde se alojan Napoleón y Ney en la Navidad de 1808, la patrulla va al convento e intenta persuadir a Napoleón para liberar a los detenidos. Mientras tanto, la abadesa muere de repente de un ataque de corazón, así pues, la secretaria Angustias participa también

en la misión pretendiendo ser la abadesa nueva. Al final de este capítulo, Angustias come la cena de Navidad con Napoleón y le convence para liberar a Rodolfo Suárez y otros dos españoles.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: este capítulo acerca de la estancia de Napoleón en el monasterio y el rescate de los tres españoles. Por eso, se consideraron centrales a nivel macrotextual los referentes como, por ejemplo, «la abadesa» y «cenar esta noche de Navidad».

Episodio 13: La gripe española

Lugares y épocas: Barcelona (1918) y Madrid (2016).

Personajes principales: Irene, la patrulla de Amelia, Alonso y Pachino, Velázquez y María Pita.

Sinopsis: Irene contrae la gripe española en una misión en la Barcelona de 1918 sin darse cuenta. Luego, extiende este virus mortal en la sede del Ministerio después de contagiar a un enfermero en el Ministerio. Como personas de diferentes épocas de la historia española trabajan juntos en el Ministerio, no tienen la inmunidad a este virus de 1918. Entre los numerosos contagiados, se sitúan Alonso de la patrulla, Velázquez y María Pita. Antes de terminar el episodio, Amelia y Pachino van secretamente a una compañía de biotecnología y encuentran allí los anticuerpos de la gripe española.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: la mayoría de las escenas de este episodio tienen lugar en la sede del Ministerio. Además, este episodio no es diseñado alrededor de un personaje específico. Por estas dos razones,

solo tres referentes fueron clasificados como centrales a nivel macrotextual: «la gripe española», «María Pita» y «Velázquez», y el último citado está situado en el canal visual y no verbal.

Episodio 14: Houdini

Lugares y épocas: Madrid (2016 y 1924) y la Nueva York (1924).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Alonso y Pachino, Houdini, un agente del Ministerio de 1924 (Argamasilla) y J. Edgar Hoover.

Sinopsis: Argamasilla quiere informar al FBI de la existencia del Ministerio. Tanto para investigar su relación con el FBI como para vigilar su encuentro con Hoover, la patrulla acompaña a Argamasilla a Nueva York de 1924. En este viaje, Pachino pretende ser un hombre con superpoderes, mientras que Amelia pretende ser una periodista y Alonso, un fotógrafo. En la estancia en Nueva York, la patrulla conoce al mágico Houdini y su experiencia del espiritismo después del fallecimiento de su esposa.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: como el argumento de este capítulo está relacionado con Estados Unidos, los referentes «la Oficina Federal de Investigación» y «J. Edgar Hoover» fueron catalogados como centrales a nivel macrotextual. En cambio, «la gripe española» forma el tema principal del episodio 13, por lo que se consideró secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual.

Episodio 15: Los últimos de Filipinas (primera parte)

Lugares y épocas: algún sitio de Cuba (1898) durante la Guerra Hispano-estadounidense; Manila (1898); Baler de Filipinas (1898) y Madrid (2016).

Personajes principales: Julián, Salvador, Alonso y los últimos de Filipinas.

Sinopsis: desde hace tiempo Julián trabaja como enfermero en la Guerra Hispano-estadounidense para ayudar a los heridos. A principios del episodio, recibe una llamada de Salvador desde el Ministerio de 2016, a través de la cual se le informa de la necesidad de irse cuanto antes. Dos meses después, desembarca en Manila de 1898 y comienza a trabajar en un hospital militar como enfermero.

Un día, para entregar un camafeo a la mujer de un soldado muerto, llega a un pueblo pequeño en Baler donde conoce al teniente Martín Cerezo, el capitán Las Morenas y el Doctor Rogelio Vigil, sin saber que estos personajes se denominan «los últimos de Filipinas» en la historia. En el Ministerio de 2016, Salvador localiza con éxito a Julián, así pues, se preocupa de que Julián esté a punto de atrapar a estos personajes históricos en Baler. Después, Salvador manda a Alonso a ayudar a Julián. En Baler de 1898, Julián quiere volver a Manila después de pasar una noche con los soldados en una cabaña. Sin embargo, por la mañana, este grupo de soldados sufren un ataque de los tagalos. En consecuencia, Julián está atrapado con los últimos de Filipinas en una iglesia al final del episodio.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: este episodio trata la historia de los últimos de Filipinas, por lo que se clasificaron como centrales a nivel macrotectual los referentes de este tema, podríamos citar: los miembros de los últimos de Filipinas y «Filipinas se independizó de España».

Episodio 16: los últimos de Filipinas (segunda parte)

Lugares y épocas: Baler de Filipinas (1899); Madrid (2016); Córdoba (1925) y Madrid (1981).

Personajes principales: Julián, Alonso, los últimos de Filipinas, Ernesto y Pachino.

Sinopsis: antes de empezar el argumento, se ve en la pantalla esta frase:

«En diciembre de 1898, con la firma del tratado de París entre España y EEUU, se ponía fin formalmente a la guerra entre ambos países y España cedía la soberanía sobre Filipinas a EEUU».

En Baler de 1899, Julián y los últimos de Filipinas siguen atrapados en la iglesia. En este momento, llega Alonso pretendiendo ser un soldado, su propósito es sacar a Julián de esa época. En el sitio de Baler, Julián, Alonso y los últimos de Filipinas se enfrentan a la escasez de víveres y medicinas, muchos de ellos están muriendo por beriberi, incluyendo al capitán Las Morenas.

A pesar de haber recibido varias cartas de la parte filipina, así como órdenes de sus propios superiores, el teniente insiste en que son engaños de los tagalos, así que rechaza la rendición durante mucho tiempo. Al final, el teniente y los soldados acaban rindiéndose. Antes de terminar el capítulo, se presenta el destino de los personajes en la historia con algunas frases en la pantalla.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: en este episodio, aparte del tema principal de los últimos de Filipinas, se insertan dos historias breves: una es sobre Ernesto y su amante en Córdoba (1925) y otra es sobre la familia de Pachino en Madrid (1981). Sin embargo, como no están relacionadas con el tema principal del presente episodio, los referentes encontrados en estas historias se consideraron secundarios a nivel macrotextual.

- **Tercera temporada**

Episodio 22: Hitchcock en San Sebastián

Lugares y épocas: Madrid (2017); la Batalla de Teruel de 1937 y San Sebastián (1958).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Alonso y Pachino, Hitchcock y la novia de Pachino.

Sinopsis: al comienzo del episodio, en Madrid de 2017, muchos personajes (Amelia, Alonso, Salvador, etc.) asisten el funeral de Julián, ya que se ha sacrificado en la Batalla de Teruel en 1937. Al mismo tiempo, en San Sebastián del 21 de julio de 1958, la novia de

Pachino es homicida, por eso, Pachino está persiguiendo al asesino. Un rato después, en Madrid de 2017, Amelia y Alonso reciben un mensaje de Pachino, por lo que acuden al Festival de Cine de San Sebastián de 1958 para ayudarlo.

En la búsqueda del asesino de la novia de Pachino, la patrulla descubre que el KGB intenta secuestrar a Hitchcock para la Unión Soviética justo cuando termine la proyección de *Vértigo*. Como Hitchcock no solo es un maestro en cine, sino también una cuestión diplomática entre España y Estados Unidos, la patrulla se infiltra en el estreno de *Vértigo* y se acerca al director cinematográfico estadounidense para evitar el secuestro. Al final del episodio, Pachino se da cuenta de que su novia sigue viva y trabaja secretamente para el KGB.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: este episodio cuenta la relación tensa entre la Unión Soviética y EE.UU. en la guerra fría, por lo que fueron clasificados como centrales a nivel macrotextual los referentes como, por ejemplo, «Alfred Hitchcock», «KGB» y «esclavos», el cual se refiere a espías soviéticos en este episodio.

Episodio 23: La Operación Mincemeat

Lugares y épocas: Luchón de Francia (1943); Madrid (2017); el campo de Gurs (1943) y Punta Umbría (1943).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Alonso y Pachino, Lola Mendieta (joven) y William Martin.

Sinopsis: en la Luchón (Francia) de 1943, Lola Mendieta (joven) y William Martin se reúnen en un bar para organizar la Operación Mincemeat cuando los nazis están haciendo una fiesta en el mismo sitio. Luego, Lola (joven) es detenida por los nazis, mientras que William Martin consigue huir del bar. En la Madrid de 2017, el Ministerio recibe el aviso de la detención de Lola, la patrulla y Ernesto van a Francia para salvarla, así, proteger también la Operación Mincemeat. Sin embargo, esta misión fracasa, Ernesto y Lola son traspasados al campo de Gurs. En el campo de concentración, los nazis torturan a Ernesto y Lola para saber qué están planeando.

Mientras tanto, la patrulla acude a la Ponta Umbría de 1943 para localizar al oficial británico y así seguir la Operación Mincemeat sin ayuda del gobierno británico. Al final de este episodio, William Martin se suicida para garantizar el éxito de la Operación. Después de volver al Ministerio de 2017, la patrulla se da cuenta de que William Martin coincide con el protagonista de la Operación Mincemeat en la historia.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: como este episodio trata la Operación Mincemeat en la Segunda Guerra Mundial, los detalles sobre esta operación se consideraron centrales a nivel macrotextual. Cabe citar los ejemplos de «servicio secreto británico», «el fascismo» y «Foreign Office».

Episodio 25: *La maja desnuda*

Lugares y épocas: el taller de Goya de 1799; el Museo del Prado de Madrid (2017) y Madrid (1799).

Personajes principales: la patrulla de Amelia, Alonso y Pachino, Goya, la Junta de Damas de Honor y Mérito, Simón Bolívar (joven), María Teresa del Toro Alayza (joven) y Velázquez.

Sinopsis: a principios del episodio, el Ángel Exterminador destruye *La maja desnuda* en el taller de Goya de 1799 y, así, destruye también la pintura colgada en el Museo del Prado (2017). Para que Goya pinte de nuevo esta obra, la patrulla acude a Madrid (1799) a visitarle.

Durante la estancia en Madrid de 1799, la patrulla ayuda a la Junta de Damas de Honor y Mérito a resolver problemas en la construcción del orfanato de Madrid. Asimismo, conoce a Simón Bolívar en su juventud y le ayuda a arreglar el amor con su futura esposa (María Teresa del Toro Alayza). Al final de la misión, como Goya no quiere retratar ni a la duquesa de Alba, ni a Pepina Tudó, Amelia le convence proponiéndose para ser su modelo.

La influencia en la determinación del nivel de centralidad de los referentes culturales: este capítulo se compone de tres argumentos principales: *La maja desnuda*, el orfanato construido por la Junta de Damas de Honor y Mérito y, por último, el amor entre Simón Bolívar y María Teresa del Toro Alayza. Como estos argumentos se interrelacionan, los referentes relacionados con estos temas fueron clasificados como centrales a nivel macrotextual. Ejemplos de ellos podrían ser «el Santo Oficio», «la inclusa de Madrid» y «el liberador de América».

4.4.4. Herramientas y proceso de trabajo

Para el presente estudio, en lugar de la recopilación automática de subtítulos a través de SubRip, se realizó la transcripción manual de los referentes culturales y los subtítulos relacionados mediante programas de Microsoft Office, debido a que ambos *fansubs* solo disponen de subtítulos «abiertos» (véase la sección 3.1 para la definición). Se utilizó el programa VLC para la visualización de los *fansubs*.

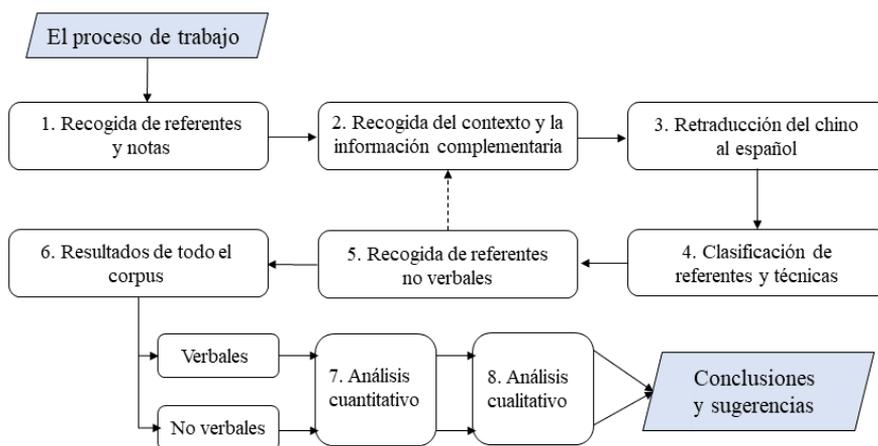


Figura 7. Proceso de trabajo de la tesis

Como se muestra en la Figura 7, el proceso de trabajo de nuestro estudio se compone de ocho pasos. En primer lugar, se identificaron y se recopilieron los referentes originales en los subtítulos en español, los referentes traducidos en los subtítulos en chino y las notas en la pantalla puestas en ambos *fansubs* utilizando el programa VLC y Microsoft Word.

En segundo lugar, se creó un Excel con doce columnas que nos permitió recopilar de manera ordenada el contexto y la información complementaria que proporciona el canal no verbal cuando sea necesario. Es decir, si el referente verbal aparece en la pantalla, cómo interactúan los personajes (incluye el diálogo y los gestos), etc. Este tipo de información sirve para determinar la centralidad de cada referente cultural. La Figura 8 muestra una parte del Excel creado para el corpus.

En tercer lugar, para examinar la correspondencia del referente original y el referente traducido, se realizó en el Excel la retraducción del chino al español de los referentes traducidos y las notas en la pantalla recogidas en chino. En cuarto lugar, se clasificaron los referentes del texto origen y las técnicas de traducción utilizadas por los dos grupos de *fansubbing* de acuerdo con el marco teórico.

En el quinto paso, se estableció en el Excel una pestaña de referentes no verbales y se repitieron los cuatro pasos anteriores. Al terminar estos cinco pasos, obtuvimos en el paso siguiente los resultados tanto de la categoría de los referentes verbales, como de la de los referentes no verbales.

Después, procedimos por separado al análisis tanto cuantitativo como cualitativo de los resultados de los referentes verbales y no verbales (corresponden al punto 7 y 8 de la Figura 7) para investigar las relaciones entre la clasificación de referentes culturales y la clasificación de técnicas de traducción en estas dos categorías de referentes.

Por último, basándonos en el análisis cuantitativo y cualitativo, se extrajeron las conclusiones de la tesis y las sugerencias orientadas a la subtitulación del español al chino. En las siguientes dos subsecciones (4.4.5 y 4.4.6), vamos a explicar más claramente los métodos utilizados en el análisis cuantitativo y cualitativo.

4. METODOLOGÍA

	F	G	H	I	J	K
1	Referente meta (ShenYing)	¿Nota(s) en la pantalla?	Técnica(s) de traducción de ShenYing	Referente meta (YYeTs)	¿Nota(s) en la pantalla?	Técnica(s) de traducción YYeTs
23	311事件 (el acontecimiento 311)		Generalización - Término genérico	11-M	11-M 于2004年3月11日在马德里发生的一系列恐怖袭击 (11-M: una serie de atentados terroristas que ocurrieron el 11 de marzo de 2004 en Madrid)	Préstamo completo; Amplificación - Nota en la pantalla
24	拿破仑时代 (la época de <i>Napolun</i>)		Equivalente oficial; Especificación - Adición	拿破仑时代 (la época de <i>Napolun</i>)		Equivalente oficial; Especificación - Adición
25	天主教双王时期 (la época de los dos Reyes Católicos)		Equivalente oficial; Especificación - Adición	天主教双王时期 (la época de los dos Reyes Católicos)		Equivalente oficial; Especificación - Adición
26	犹太教教士 (clérigo del judaísmo)		Generalización - Término genérico	犹太教士 (clérigo del judaísmo)		Generalización - Término genérico
27	宗教法庭 (tribunal religioso)		Generalización - Término genérico	宗教法庭 (tribunal de religioso)		Generalización - Término genérico
28	巫师 (brujo)		Equivalente acuñado	巫师 (brujo)		Equivalente acuñado
29	委拉斯开斯 (Weilasikaizi)	迭戈·委拉斯开斯 文艺复兴后期西班牙最伟大的画家 (<i>Diego Weilasikaizi</i> : el mejor pintor español en el periodo final del Renacimiento)	Préstamo no normalizado; Amplificación - Nota en la pantalla	委拉斯开斯 (Weilasikaizi)	委拉斯开斯 文艺复兴后期西班牙最伟大的画家 (<i>Weilasikaizi</i> : el mejor pintor español en el periodo final del Renacimiento)	Equivalente oficial; Préstamo no normalizado; Amplificación - Nota en la pantalla

Figura 8. Captura de una parte del Excel creado para el corpus

4.4.5. Métodos del análisis cuantitativo

El análisis cuantitativo de nuestra tesis se llevó a cabo a través de las funciones del Excel, más concretamente, mediante el grupo de «ordenar y filtrar» en la pestaña de edición, así como «contar», «buscar», «calcular» y «recomendaciones de gráficos». A continuación, explicamos paso a paso los métodos del análisis cuantitativo utilizando una técnica de traducción (el equivalente oficial) de la versión de Shenying como ejemplo.

Paso 1: contar los casos del equivalente oficial en la versión del grupo Shenying. Mediante las funciones del filtro y del recuento de Excel, encontramos 170 casos de esta técnica en la primera temporada, 159 casos en la segunda temporada, 33 casos en el episodio 22 de la tercera temporada en la categoría de referentes verbales. En cambio, no se identifica ningún caso en la pestaña de los referentes no verbales y, así, encontramos 362 usos del equivalente oficial en el corpus.

Paso 2: contar cada dominio de los referentes culturales que se transfieren con esta técnica para investigar la relación entre el equivalente oficial y los dominios. En este paso, solo contamos la frecuencia de los antropónimos, los topónimos y los nombres institucionales²². En el corpus (descartamos el episodio 23 y 25 de la

²² En la clasificación de las técnicas de traducción nos damos cuenta de que muchos antropónimos, topónimos y nombres institucionales se transfieren con equivalentes oficiales, por lo que aquí solo se cuentan estos tres dominios para comprobar

tercera temporada), 117 antropónimos, 109 topónimos y 17 nombres institucionales se transfieren mediante equivalentes oficiales.

Como hay 362 casos en total de esta técnica en el corpus, el 67 % de los referentes culturales traducidos con el equivalente oficial pertenecen a la categoría de los antropónimos, topónimos y los nombres institucionales. Basándonos en este dato, deducimos que esta técnica tiene una relación muy importante con ciertos dominios de los referentes culturales. Con la Figura 9, resumimos el paso 1 y el paso 2 del análisis cuantitativo:

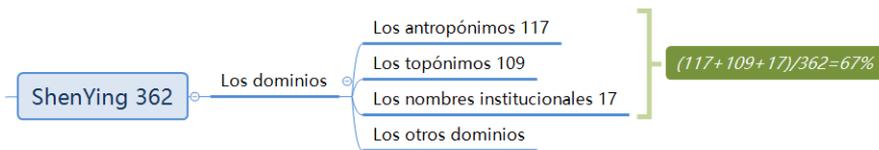


Figura 9. Análisis cuantitativo del equivalente oficial. El paso 1-2

Paso 3: contar los referentes transculturales, monoculturales e infraculturales que se transfieren con esta técnica para estudiar la relación entre el equivalente oficial y el nivel de transculturalidad de los referentes culturales. Entre los 362 casos del equivalente oficial, 225 casos son referentes transculturales (con un 62 %), 128 casos son

nuestra deducción. En cambio, en otras técnicas de traducción como la especificación, se cuenta la frecuencia de cada dominio dado que no tiene una relación muy estrecha con estos tres dominios a simple vista.

referentes monoculturales (el 35 %); solo se localizan 9 referentes infraculturales.

Paso 4: contar los dominios de los referentes transculturales que se transmiten con el equivalente oficial. En el paso 2 sabemos que ciertos dominios (los antropónimos, topónimos y nombres institucionales) tienen mucha importancia en el uso del equivalente oficial; los datos del paso 3 muestran que son transculturales una multitud de los referentes que se transmiten a través de esta técnica. Por lo tanto, en el paso 4, estudiamos el porcentaje de estos tres dominios en los referentes transculturales que se transmiten con el equivalente oficial. Este paso nos ayuda a comprobar si los dominios son más importantes que la transculturalidad en el uso de esta técnica de traducción.

Entre todos los referentes transculturales traducidos con esta técnica, observamos que los referentes de los tres dominios (antropónimos, topónimos y nombres institucionales) ocupan el 62 %, por lo que es similar al dato (el 67 %) que tenemos en el paso 1 y 2. Según este paso del análisis cuantitativo, deducimos que, en general, los dominios tienen más influencia que la transculturalidad en el uso de esta técnica. Con la Figura 10 resumimos el paso 3 y 4 del análisis cuantitativo:

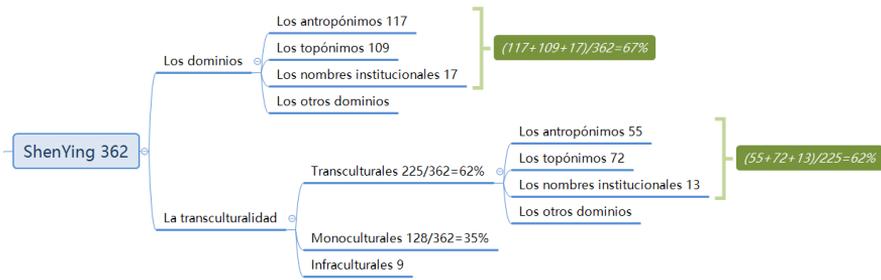


Figura 10. Análisis cuantitativo del equivalente oficial. El paso 1-4

Paso 5: contar diferentes niveles de centralidad de los referentes que se transfieren con esta técnica para investigar la relación entre el equivalente oficial y el nivel de centralidad de cada referente cultural.

Entre los referentes traducidos a través del equivalente oficial, 79 casos son centrales a nivel macrotextual (el 22 %); 168 referentes son secundarios a nivel macro-, pero central a nivel microtextual (con un 46 %); y, por último, 115 casos se consideraron secundarios a nivel macro- y nivel microtextual (el 32 %), ninguno de ellos supera el 50 %. Además, como en todos los referentes encontrados del corpus, el porcentaje de estos tres tipos de referentes son: el 20 %, el 48 % y el 32 %, afirmamos que la centralidad tiene poca o ninguna relación con el uso de esta técnica.

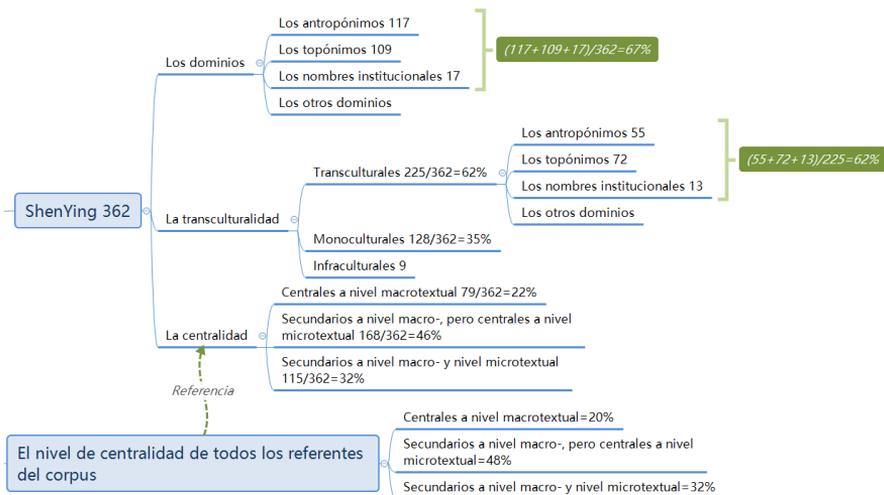


Figura 11. Análisis cuantitativo del equivalente oficial. El paso 1-5

Elaboramos la Figura 11 para resumir los pasos del análisis cuantitativo sobre el uso del equivalente oficial en el corpus. En la parte del análisis cuantitativo de la tesis, repetimos estos cinco pasos en otras técnicas de traducción encontradas en la versión de Shenying, así como en el *fansub* de YYeTs.

4.4.6. Métodos de la selección de los ejemplos para el análisis cualitativo

Como en diferentes partes de la tesis se presentan y se analizan numerosos ejemplos de ambos *fansubs*, a continuación, explicamos los criterios utilizados en la selección de estos ejemplos que se analizan desde un punto de vista cualitativo.

En primer lugar, elegimos los ejemplos de acuerdo con las diferencias observadas en los resultados cuantitativos de ambos *fansubs*. Por ejemplo, si en los resultados cuantitativos se observa que el recuento

de la amplificación en un *fansub* es bastante diferente (≥ 15 casos) del número de la misma técnica en la versión de otro grupo de *fansubbing*, intentamos explicar las causas de esta diferencia cuantitativa concentrándonos en los usos de esta técnica en ambos *fansubs*.

En segundo lugar, seleccionamos algunos préstamos no normalizados en el corpus como ejemplos. Desde nuestra perspectiva, pese a que no estorban el entendimiento en la mayoría de los casos, muestran cierta falta de rigurosidad de la traducción. Por ello, se van a exponer varios préstamos no normalizados para luego indicar sugerencias en la parte de conclusiones.

En tercer lugar, seleccionamos como ejemplos los referentes que son traducidos de diferente manera en varios episodios, hasta en el mismo capítulo. Este tipo de ejemplos nos ayudan a profundizar en el entendimiento de los factores implicados en el uso de las técnicas de traducción: ¿es simplemente un error de traducción? o ¿ha sido influido por el contexto, las limitaciones técnicas, etc.?

En este sentido, cabría citar «libro de caballería» como ejemplo. En la versión del grupo YYeTs del episodio 11, este referente cultural se traduce como 有关骑士的书 (libro sobre caballeros) al comienzo del episodio. Sin embargo, para explicar el referente «Amadis de Gaula» en el mismo capítulo, este grupo de *fansubbing* añade una nota en la pantalla: 《高卢的阿玛迪斯》 西班牙中世纪时代著名的骑士小说 (*Amadis de Gaula*, novela famosa de caballerías de la Edad Media de España). Por lo tanto, observamos que se transfiere de manera

diferente este concepto cultural en el mismo episodio.

Asimismo, comentaremos también las traducciones en las que se utilizan palabras con connotaciones positivas o negativas. En este sentido, podemos citar como ejemplo la traducción de Shenying de «los conquistadores» del episodio 13. En este capítulo, en vez de integrar directamente el equivalente acuñado de este referente cultural 征服者 (*zhengfu zhe*, los conquistadores) como el otro grupo, Shenying elige la palabra 侵略者 (*qinlüe zhe*, los invasores), que es muy negativa en chino.

Por limitaciones de tiempo y espacio, la parte de análisis cualitativo se centrará en el uso de la amplificación observado en nuestro corpus, aunque a lo largo de la tesis se comentan ejemplos del resto de técnicas.

[Página en blanco]

[Página en blanco]

5. ESTUDIO DESCRIPTIVO DEL GRUPO DE FANSUBBING SHENYING

Como mostramos en el apartado del estado de la cuestión, hasta el momento de la redacción de la tesis ya se han realizado muchos estudios en los que se describen la estructura de organización y el proceso de trabajo de varios grupos de *fansubbing* en China como, por ejemplo, el grupo YYeTs (Wang Dingkun, 2017), el grupo The Last Fantasy (Li Dang, 2015) y el grupo The Burrow (Zhang Leticia Tian y Cassany, 2016a y 2016b). Sin embargo, muy pocas investigaciones se centran en los subtítulos del grupo Shenyong (Zuccheri, 2019, por mencionar uno).

A continuación, presentaremos un estudio descriptivo sobre el grupo de *fansubbing* Shenyong. Este estudio nos parece necesario por tres razones principales: en primer lugar, por la escasez de estudios en profundidad sobre este grupo; en segundo lugar, porque la mayoría de los estudios existentes solo abordan el *fansubbing* del inglés al chino y muy pocas investigaciones se centran en los grupos en el *fansubbing* del español al chino. Por último, consideramos la situación actual de un grupo de *fansubbing* un factor extratextual en la transferencia de los referentes culturales, de forma que se estima indispensable un estudio descriptivo del grupo Shenyong para el análisis cualitativo de la tesis.

En las siguientes subsecciones, describiremos el grupo Shenyong centrándonos en la estructura de organización, las obras traducidas, el proceso de trabajo y las normas de subtitulación del español al

chino. Este estudio descriptivo se realiza partiendo fundamentalmente de la experiencia de la autora de la tesis como *fansubber* en este grupo desde el año 2014, la información observada en los grupos de chats en las mensajerías instantáneas de China como QQ y WeChat y las comunicaciones entre fanes tanto en el foro oficial de Shenyong como en Weibo (plataforma de microblogging parecida a Twitter). Como solo obtenemos el consentimiento oral de uno de los administradores del grupo, evitaremos mencionar los seudónimos de los miembros del grupo para mantener su anonimidad cuando sea posible. Para evitar solapamientos con los estudios existentes, intentamos ofrecer en esta parte detalles del grupo Shenyong que no han sido tratados por otros autores.

5.1. Estructura de organización de Shenyng

El grupo de *fansubbing* Shenyng, o sea, ShinY, se llama originalmente en chino como 深影字幕组 (*Shenyng Zimuzu*, grupo de fansubbing Shenyng). A partir de su establecimiento en el primero de octubre de 2009, Shenyng se ha convertido en uno de los grupos más importantes en el *fansubbing* en China. En la actualidad, Shenyng mantiene su popularidad en las redes sociales de China gracias a su notable contribución en el *fansubbing* de las series de televisión y películas de 小语种²³ (*xiaoyuzhong*), término que en China se utiliza para referirse a las lenguas que no son ni el chino ni el inglés. La prueba más evidente consiste en el hecho de que su cuenta oficial en Weibo, llamada ShinY 深影字幕分享 (*Shenyng Zimu Fenxiang*, compartición de subtítulos de Shenyng), ha tenido 3.547.496 seguidores en total hasta el 30 de septiembre de 2020.

Según la presentación en el sitio web oficial 深影译站 (*Shenyng Yi Zhan*, sitio de traducción de Shenyng) (Shenyng, s. f.), este grupo posee un centenar de *fansubbers* registrados por todo el mundo y ha colaborado varias veces con plataformas chinas que proporcionan servicio de transmisión libre como Bilibili y Tencent Vídeos.

²³ *Xiaoyuzhong* es un concepto muy usado en China, normalmente se refiere a todos los idiomas aparte del chino e inglés.

Gracias a la experiencia desde el año 2014 como *fansubber* en Shenying, sabemos que este grupo dispone de una estructura jerárquica de organización parecida a otros grupos de *fansubbing* en China (véase Zhang Leticia Tian y Cassany, 2019c). El director general del grupo Shenying se llama *Diqiu* en los grupos de chats en QQ y normalmente se encarga de la organización de trabajos de cada subgrupo. Además de él, encontramos también al supervisor de traducciones con el seudónimo Sky.

En función de las diferentes responsabilidades, Shenying se divide en siete subgrupos de trabajo: 1) el subgrupo del español, 2) el subgrupo del italiano, 3) el subgrupo del francés, 4) el subgrupo del alemán, 5) el subgrupo del inglés, 6) el subgrupo del japonés y coreano y, por último, 7) el subgrupo de la posproducción y la publicación de los *fansubs*.

Aparte de las siete lenguas comúnmente utilizadas, Shenying también traduce de vez en cuando series de televisión y películas de otras lenguas en los casos en que o bien encuentra a *fansubbers* que dominan esos idiomas, o bien puede hacerlo a partir de los subtítulos en alguna lengua intermedia como el inglés. En este sentido, sirva de ejemplo la serie de televisión en portugués *O Negócio*: el subgrupo del español de Shenying lo traduce al chino a partir de los subtítulos en español. Para la serie de televisión en catalán *Crims* (en proceso), por la inexistencia de los subtítulos en español en los primeros cuatro episodios, Shenying reclutó al principio dos *fansubbers* con conocimientos básicos de catalán. En contraste, a partir del quinto

capítulo, este documental se traduce mayormente de acuerdo con los subtítulos en español.

Como nuestra tesis aborda el *fansubbing* del español al chino, a continuación, nos concentramos en el subgrupo del español de Shenyng haciendo hincapié en su estructura de organización.

Aunque el grupo Shenyng se estableció en 2009, el subgrupo del español no empezó la subtitulación hasta el año 2012 aproximadamente. La traducción de este subgrupo se organiza por obras: para una serie de televisión o una película, se elige en primer lugar, un *fansubber* como revisor, o sea, 组长 (*zuzhang*, responsable de la traducción). Además, se encuentran de tres a cuatro 固翻 (*gu-fan*, traductores fijos). El supervisor de traducciones llamado «Sky» se considera el líder del subgrupo y se encarga de la supervisión de todas las traducciones realizadas, así como de la mayor parte de la posproducción.

Gracias a la participación en el grupo de chat SJGL 局 (*Shijian Guanli Ju*, El Ministerio del Tiempo) en WeChat, el método más utilizado para la comunicación del subgrupo, observamos que el subgrupo dispone de 30 miembros activos hasta el 26 de septiembre de 2020. Entre ellos, encontramos al supervisor de traducciones (o sea, el líder del subgrupo), 6 revisores, 18 traductores fijos y 5 miembros sin poner explícitamente su cargo, si bien probablemente también son traductores fijos según los chats.

Además de estos 30 miembros mencionados, existen algunos miembros que no tienen acceso al grupo de chat en WeChat. Los

fansubbers recién reclutados comienzan con una participación «periférica» (Zhang Leticia Tian y Cassany, 2019c, p. 644): después de superar una prueba de calificación de idioma para ser miembros oficiales del subgrupo del español, han de acceder al principio a otro grupo de chat más grande en QQ como traductores en prácticas, en el que se reúnen todos los *fansubbers* en periodo de prácticas tanto del español como del italiano y francés. Si un *fansubber* en prácticas participa con frecuencia en diferentes obras y tiene buena valoración de otros miembros, se convierte en traductor fijo después del periodo de prueba y, tendrá acceso al grupo de chat «SJGL 局» en WeChat.

5.2. Obras traducidas

Con respecto a las obras traducidas, hasta mediados de noviembre de 2020, el subgrupo del español de Shenyng ha traducido 37 películas y 18 series de televisión (359 episodios). Asimismo, hay siete series de televisión en proceso (91 capítulos). La Figura 12 muestra la distribución de las obras traducidas por el subgrupo del español desde 2012 hasta 2020.

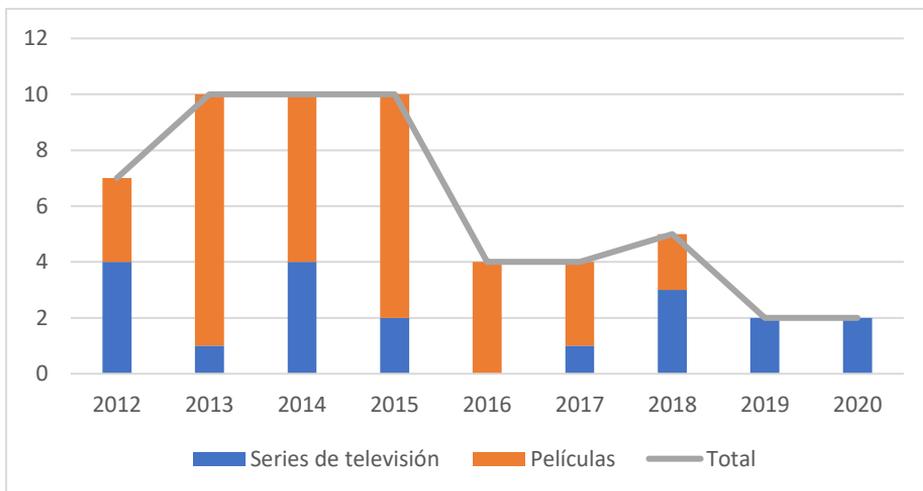


Figura 12. Distribución de las obras traducidas por el subgrupo del español de Shenyng (2012-2020)

Aproximadamente a mediados de 2012, Shenyng comienza la publicación de los *fansubs* en español por internet en su foro oficial (www.shinybbs.vip) y más tarde, también en su sitio web oficial de la publicación de obras traducidas (<https://sub.shinybbs.vip/>). Según los registros en el foro en línea, Shenyng publicó 4 series de televisión y 3 películas en español el año 2012. Entre ellas, encontramos algunas series y películas bastante famosas entre los

espectadores chinos a quienes les interesan las obras audiovisuales en español.

En este sentido, cabría citar *Águila roja* (2009-2016), serie de televisión producida para RTVE, pero que no ha llegado a China continental por vía oficial. A partir de julio de 2012, Shenying comenzó a publicar los *fansubs* de la primera temporada de esta serie de televisión española en el foro en línea. Hasta finales de 2018, había terminado la traducción de las primeras siete temporadas. La subtitulación de la octava temporada sigue en proceso sin conseguir mucho avance en el momento de redacción de la tesis²⁴.

Debido a que *Águila roja* consta de nueve temporadas y siete de ellas han sido traducidas completamente (un total de 90 episodios), es la serie de televisión española más larga que ha sido traducida por los *fansubbers* chinos. Asimismo, también es la serie de televisión española que requiere más dedicación de Shenying. Véase el anexo II para la lista cronológica de las películas y las series de televisión traducidas por el subgrupo del español de Shenying (2012-2020).

Volviendo a la Figura 12, vemos que durante 2012 y 2017 el subgrupo del español tradujo varias películas cada año. Eso se debe en parte a que la subtitulación de películas necesita menos tiempo y

²⁴ La fuente de esta información: comentarios en el foro en línea (<https://forum.shinybbs.vip/forum.php?mod=viewthread&tid=102064&extra=pag e%3D1>)

es fácil de organizar: para cada una solo se necesitan un revisor, de tres a cuatro subtituladores y de uno a dos miembros para la posproducción. En cambio, es difícil de alcanzar una alta productividad en lo que concierne a la traducción de series de televisión, puesto que normalmente constan de varias temporadas con una gran cantidad de episodios, por lo que se necesita más personal y mayor atención por parte de los *fansubbers* para mantener la coherencia entre distintos capítulos.

A partir del 2018 el subgrupo del español muestra interés creciente por series de televisión a pesar del coste personal y temporal relativamente elevado. Como se observa en la Figura 12, la cuota de las series de televisión traducidas supera a la de las películas traducidas a partir de ese año. La razón fundamental reside en el hecho de que se desperdician muchos recursos en la traducción de películas, ya que, al costar menos trabajo, es posible que diferentes grupos de *fansubbing* traduzcan la misma película.

5.3. Proceso de trabajo

A la hora de redactar esta tesis, numerosos estudios han descrito detalladamente el proceso de trabajo de varios grupos de *fansubbing* de China que trabajan en la combinatoria inglés-chino. A modo de ejemplo, Wang Dingkun (2017) trata el proceso de trabajo de YYeTs, el grupo del *fansubbing* más grande de China. Además, algunos autores se concentran en las comunidades pequeñas y relativamente desconocidas como, por ejemplo, 24 Fansub Group, grupo especializado en *24 Horas* (Ouyang, 2009) o Yi Gui Jun Tuan, que subtitula *Juego de Tronos* (Du Pan, 2019). En el *fansubbing* del español al chino, Zhang Leticia Tian y Cassany (2016a y 2016b) hablan sobre los roles y las funciones de los miembros del grupo The Burrow.

Aun así, estimamos necesario describir en este subapartado el proceso de trabajo de Shenying en función de la subtitulación del español al chino. A la razón de la influencia potencial que ejerce el proceso de trabajo en el uso de técnicas de traducción, debemos sumar la diferencia entre los grupos de *fansubbing* en esta cuestión. A partir de la experiencia de la autora de la tesis en diferentes pasos de trabajo de las series de televisión *El Ministerio del Tiempo* (la cuarta temporada), *El Príncipe*, *Gigantes*, *Crims*, *La Peste*, etc., reconstruimos a continuación el proceso de trabajo prototípico de seis pasos de Shenying para la subtitulación del español al chino.

5.3.1. Obtención de vídeos y subtítulos en español

El proceso empieza por la obtención de vídeos y subtítulos en español. Si bien unos cuantos estudios sobre el *fansubbing* de anime y del inglés al chino mencionan los «raw providers» (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez, 2006, p. 38, por mencionar uno), es decir, los residentes en el extranjero que envían a los grupos de *fansubbing* los vídeos y subtítulos emitidos en televisión extranjera después de grabarlos (Wang Dingkun, 2017, p. 174), la situación en el *fansubbing* del español al chino es distinta:

En lugar de los «raw providers», lo que hay en el *fansubbing* del español al chino es «personal de fuente» (Zhang Leticia Tian y Cassany, 2016b, p. 4), puesto que normalmente no graba los vídeos y subtítulos en el extranjero directamente, sino que busca por internet tanto los vídeos originales (360p al menos) como los subtítulos completos en español para luego o bien subirlos al servidor de los grupos de *fansubbing*, o bien enviárselos a los grupos en China por programas como BitTorrent.

En el caso del subgrupo del español de Shenyng, aparte de la búsqueda por internet, el líder del subgrupo u otros *fansubbers* compran DVD y Blu-ray en sitios web españoles en ocasiones por su propia cuenta para obtener los originales, sobre todo en el caso de películas y series de televisión emitidas hace años.

5.3.2. Corrección de los subtítulos en español

Al obtener los vídeos y los subtítulos, los *fansubbers* comienzan la corrección de los subtítulos en español. En general, los subtítulos descargados de internet no contienen muchos errores, por lo que se procede directamente al tercer paso en el que cada traductor realiza la corrección y la completación de los subtítulos de su propia parte. No obstante, si los subtítulos son extraídos de DVD o Blu-ray automáticamente, pueden tener siglas redundantes y una gran cantidad de errores ortográficos. Por consiguiente, se necesita este paso para facilitar el trabajo de los traductores. Entre todas las obras traducidas por el subgrupo del español de Shenying, la serie de televisión española *El Príncipe*, por ejemplo, es una de las que requieren este paso.

En aras de ejercer la corrección de los subtítulos, el responsable de la traducción recluta a dos o tres correctores en el grupo de chat en WeChat, después, les envía por correo QQ el programa Subtitle Edit, un archivo en formato SUP y otro archivo en formato SRT. En cuanto los correctores importan los subtítulos de Blu-ray (SUP) en Subtitle Edit, han de corregir los subtítulos en el archivo en formato SRT según los subtítulos que ven en el programa (consúltese la Figura 13):

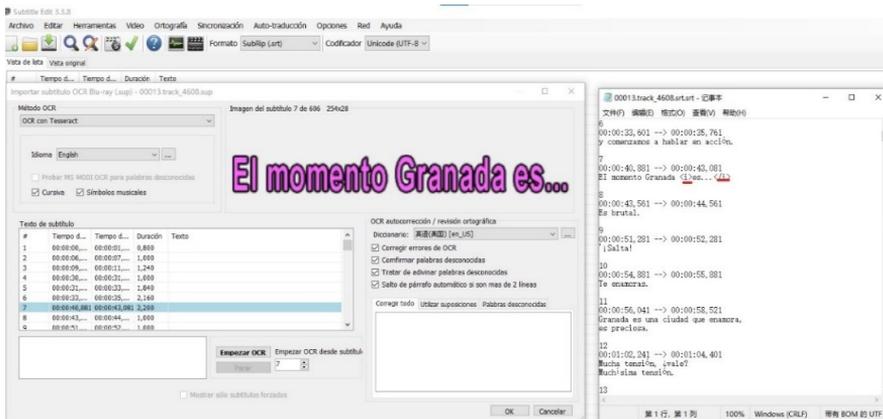


Figura 13. Corrección y completación de los subtítulos extraídos de DVD y Blu-ray

En la corrección, los correctores no solo deben suprimir las siglas redundantes como, por ejemplo, las dos «<i>» en la séptima línea (que hemos subrayado con líneas rojas en la Figura 13), sino que también han de comprobar que siempre hay solo una línea de subtítulo debajo de cada número. Por ejemplo, debajo de los números 11 y 12 de la Figura 13 hay dos líneas de subtítulos. La Figura 14 nos muestra los subtítulos corregidos al terminar este paso:



Figura 14. Subtítulos corregidos de *El Príncipe*. Trabajo hecho por la autora el 1 de abril de 2018

5.3.3. Reclutamiento y división de tareas

El tercer paso del proceso de trabajo consiste en el reclutamiento y la división de tareas. Para reclutar a los colaboradores, el líder del subgrupo envía un mensaje en el grupo de chat avisando de que por la noche habrá el reclutamiento de una serie de televisión determinada. Alrededor de las 20:00, hora de Pekín, el líder del subgrupo y el responsable de la traducción de la serie de televisión en cuestión envían mensajes sucesivamente al grupo de chat indicando estas informaciones: (X) capítulo de la serie de televisión titulada (X) en chino / español, se necesitan (X) traductores, (X) frases para cada uno. Si a alguien le interesa la traducción, solo hace falta que responda en el chat diciendo que se apunta. Dependiendo de la longitud de la serie de televisión, así como la del diálogo, se necesitan de tres a cuatro traductores normalmente para un episodio

de una serie de televisión. Cada traductor se encarga de 200 líneas²⁵ aproximadamente.

Una vez agotadas las plazas, el responsable de la traducción responde que el reclutamiento ya está completo y envía un correo a estos traductores en el que no solo adjunta los recursos audiovisuales y técnicos (el vídeo original en MP4; los subtítulos en SRT y los programas como Aegisub), sino que también explica la tarea de cada traductor; la fecha límite de la entrega; las normas que han de seguir los traductores y, por último, la terminología.

Por ejemplo, el responsable de la traducción de *El Príncipe* hace hincapié en los correos que, en la serie, los vocablos relacionados con «yihadista» deben ser traducidos como 圣战 (*sheng zhan*, guerra sagrada). Asimismo, 法国安全局 (*Faguo Anquan Ju*, el departamento de seguridad francés) es el único equivalente de «la sécurité» en la subtitulación de esta serie.

²⁵ Este número se determina de acuerdo con los que se ponen en el archivo en formato SRT. Los *fansubbers* de Shenyang suelen llamar a una línea como una «frase».

5.3.4. Traducción y sincronización

Al recibir este correo, los traductores empiezan la traducción y la sincronización, tareas en las que radica el cuarto paso de trabajo²⁶. En la mayoría de las obras los traductores suelen disponer de una semana para terminar su tarea. A diferencia de otros grupos de *fansubbing* que trabajan con el par lingüístico español-chino como The Burrow (véase Zhang Leticia Tian y Cassany, 2019c), el subgrupo del español de Shenyng estipula que son responsabilidades de cada traductor tanto la traducción como la sincronización de los subtítulos.

Antes de realizar la traducción, el traductor visualiza el vídeo original para familiarizarse con el episodio que va a traducir. Ocasionalmente los traductores piden en el grupo de chat a su responsable de la traducción o directamente al líder del subgrupo los episodios anteriores para conocer mejor toda la serie de televisión. Después de la visualización, el traductor suprime todos los subtítulos en SRT salvo su propia parte para luego abrir el vídeo original y los subtítulos en el programa Aegisub y empieza con la traducción y la sincronización.

²⁶ Por la existencia de diferentes formas de realizar la traducción y la sincronización, aquí solo se presenta la forma más utilizada en el subgrupo del español de Shenyng. Es probable que los traductores realicen su tarea en diferente orden y con otros programas.

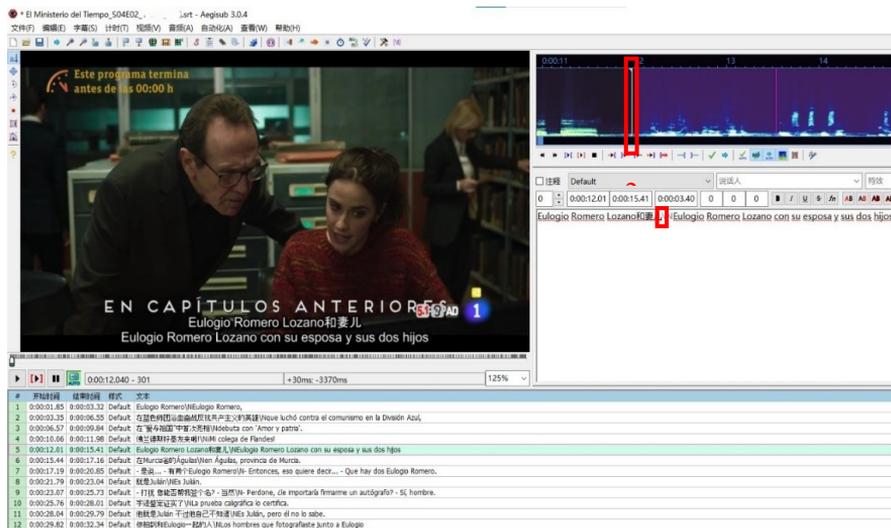


Figura 15. Vídeo y subtítulos de *El Ministerio del Tiempo* (cuarta temporada) abiertos en el programa Aegisub

Con el objetivo de mostrar este paso de trabajo ofrecemos la Figura 15 como ejemplo, en la que se muestran el vídeo y los subtítulos del primer episodio de la cuarta temporada de *El Ministerio del Tiempo* abiertos en Aegisub.

Con el vídeo y los subtítulos abiertos, el traductor pone las traducciones delante de la sigla «\N» (que hemos señalado con un recuadro rojo y el número 1 en la figura 15) para que a la izquierda los subtítulos bilingües aparezcan en dos líneas: el subtítulo en chino arriba y el subtítulo en español debajo. En este proceso el traductor ha de seguir estrictamente las normas del grupo Shenyng para la subtitulación del español al chino (véase el subapartado 5.5).

Además de la traducción, el traductor también debe sincronizar los subtítulos. Para ello, ajusta el lugar de las dos barras (que hemos

marcado con un recuadro rojo y el número 2 en la figura 15) para que cada subtítulo aparezca en la pantalla justo cuando el personaje comienza a hablar y luego, desaparezca un poco después de parar de hablar el personaje.

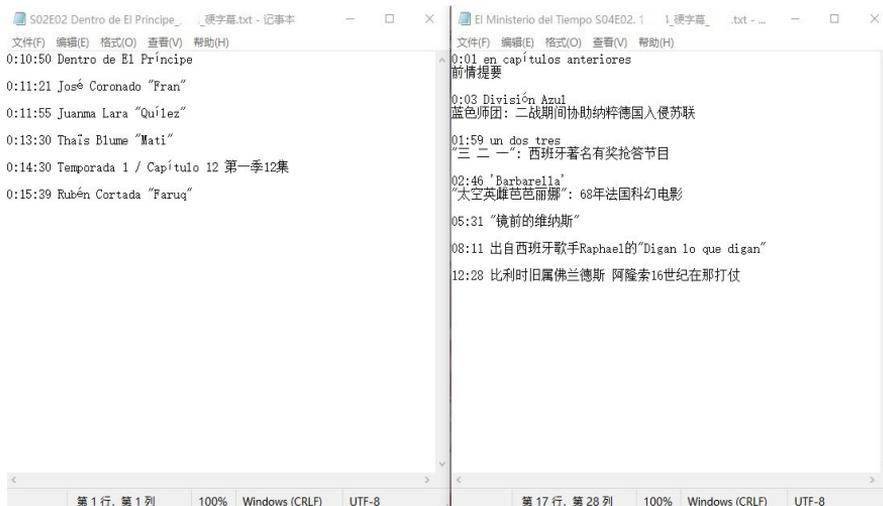


Figura 16. Parte de los apuntes para hacer las notas en la pantalla en *Dentro de El Príncipe* (izquierda) y la cuarta temporada de *El Ministerio del Tiempo* (derecha)

Como han indicado los estudios previos, el *fansubbing* suele usar notas en la pantalla (Dwyer, 2012, p. 219; Zhang Xiaochun, 2013, p. 33, por mencionar algunos). Para la adición de las notas, el traductor apunta en este paso de trabajo tanto sus traducciones de las palabras aparecidas en la pantalla como la información adicional que le parece esencial añadir para que el argumento y los subtítulos sean inteligibles para los espectadores chinos (consúltese la Figura 16). En general, es obligatorio apuntar el texto escrito en el canal visual y no verbal, mientras que la información adicional es opcional y depende de factores como, por ejemplo, la actitud de cada traductor, las características inherentes de cada obra y los requisitos específicos de

cada responsable de la traducción. En el apartado 7.4 vamos a hablar más detalladamente del uso de las notas en la pantalla en el *fansubbing* del español al chino.

5.3.5. Revisión

En cuanto recibe las tareas de cada traductor, el revisor, que es el responsable de la traducción al mismo tiempo, emprende el quinto paso del proceso de trabajo, que consiste en la revisión de los subtítulos con Aegisub y TimeMachine²⁷ (véase Cui Jinyang, 2017, p. 122). A continuación, describimos el proceso de la revisión en el subgrupo del español de acuerdo con el programa utilizado.

- **Trabajos de revisión hechos en Aegisub:**

Como se muestra en la Figura 15 (el subapartado 5.3.4), este programa permite tanto la visualización del vídeo subtulado (a la izquierda) como la edición y la sincronización de cada subtítulo por separado (a la derecha). El revisor aprovecha las funciones de este programa para:

1) revisar los errores lingüísticos y ortográficos en cada subtítulo bilingüe;

²⁷ TimeMachine es un programa desarrollado por el grupo de *fansubbing* YYeTs, puede detectar automáticamente los errores formales de los subtítulos bilingües. Actualmente está ampliamente usado por diferentes grupos chinos como Shenyng.

- 2) revisar si los traductores siguen las normas de Shenying para la subtitulación del español al chino;
- 3) traducir de una vez los antropónimos (y los topónimos), así como comprobar la coherencia en la traducción de los nombres institucionales si corresponde;
- 4) unificar el estilo y el lenguaje de los subtítulos traducidos al chino;
- 5) revisar si el texto escrito en el canal visual no verbal ha sido traducido y si hace falta añadir cualquier información complementaria con notas en la pantalla.

- **Trabajos de revisión hechos en TimeMachine:**

La Figura 17 es una captura de la interfaz del programa. Entre todas las funciones proporcionadas por TimeMachine, queremos destacar la función de 检查除错 (*jiancha chu cuo*, examinar y corregir errores), que hemos señalado con un recuadro rojo en la figura, debido a que es la más utilizada en cuanto a la revisión de los subtítulos bilingües en español y en chino.

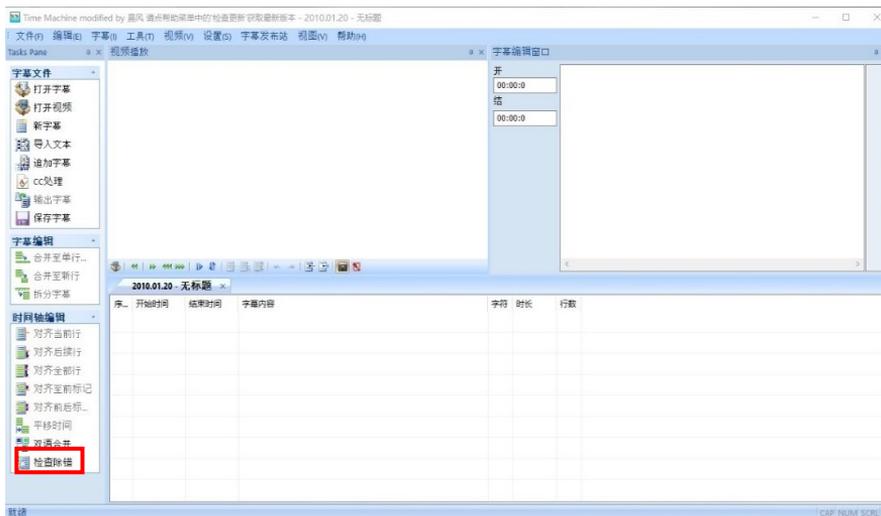


Figura 17. Interfaz de TimeMachine. Captura el 22 de octubre de 2020

Gracias a esta función automática el revisor puede encontrar rápidamente la mayoría de los problemas no lingüísticos, de ahí que su trabajo puede avanzar a buen ritmo. Podemos ver en la Figura 18 que, de arriba abajo (que hemos indicado con números en la figura) los problemas detectables en TimeMachine son:



Figura 18. Problemas detectables en TimeMachine. Captura el 22 de octubre de 2020

- 1) la longitud de los subtítulos: el subtítulo en chino sobrepasa 20 caracteres²⁸;
- 2) la entrada del subtítulo es posterior a la salida del subtítulo;
- 3) existe un solapamiento de diferentes subtítulos;
- 4) subtítulos sin contenido;
- 5) el subtítulo dura más de 5 segundos;
- 6) el subtítulo dura menos de 500 milisegundos;

²⁸ Aquí no entendemos «caracteres» por unidades gráficas de la escritura en chino, sino por unidades de información, término usado en la informática. Véase la subsección 5.5 para las normas de Shenying sobre los límites de caracteres en los subtítulos en chino y en español.

- 7) hay más de dos líneas en el mismo subtítulo;
- 8) hay formas en *fullwidth*²⁹ en el subtítulo;
- 9) hay letras inglesas en el subtítulo en chino.

Los subtítulos con cualquier problema mencionado se marcan con diferentes colores a la derecha, por lo que el revisor debe examinar y corregir con cuidado cada subtítulo marcado, salvo el que tenga el problema 9), para el cual es opcional la modificación.

Además de ejercer la revisión lingüística y técnica con estos dos programas, el revisor también asume la responsabilidad de producir los subtítulos con efectos especiales (más conocido como subtítulos en formato ASS), en los que el revisor añade tanto el símbolo del grupo Shenyng como los títulos de créditos de cada participante: los traductores, el revisor, el personal de la posproducción y el supervisor, entre otros (compárese con Zhang Leticia Tian y Cassany, 2016b, p. 5). Aquí se pueden ofrecer como ejemplos las Figura 19 y Figura 20, en las que se ponen a la derecha de la pantalla, que hemos señalado con recuadros rojos, los seudónimos de los cuatro

²⁹ Según Wikipedia («Halfwidth and fullwidth forms», 2020), en la informática los caracteres en el chino, japonés y coreano son clasificados normalmente en 全角 (*fullwidth* en inglés) y 半角 (*halfwidth* en inglés). En general, los caracteres en *halfwidth* ocupan menos espacio que los en *fullwidth*.

fansubbers (cuyos nombres han sido cubiertos en las figuras) y sus roles (traductores, en estos dos casos).



Figura 19. «EN CAPÍTULOS ANTERIORES» después de la revisión y la posproducción. *El Ministerio del Tiempo* (cuarta temporada)

Cabría añadir que en el subgrupo del español el revisor evalúa los apuntes de cada traductor y decide independientemente si es necesario poner notas en la pantalla. Por ejemplo, si bien en la Figura 16 (a la derecha) vemos un apunte del traductor sobre la División Azul (二战期间协助德国入侵苏联, ayuda a Alemania en la agresión contra la Unión Soviética en la Segunda Guerra Mundial), no observamos en la Figura 20 ninguna nota en la pantalla sobre este referente cultural. Eso indica que el revisor estima innecesario la explicación sobre el organismo.



Figura 20. «La División azul» después de la revisión y de la posproducción. *El Ministerio del Tiempo* (cuarta temporada)



Figura 21. «Un, dos tres» después de la revisión y la posproducción. *El Ministerio del Tiempo* (cuarta temporada)

En este caso (la figura 20), creemos que la decisión quizás se debió a que el revisor no creyó que los espectadores chinos tuvieran suficiente tiempo para leer una nota, ya que el subtítulo que contiene este referente pasa rápidamente en la pantalla. En cambio, en el caso de otro referente cultural (*Un, dos, tres*) del mismo episodio, el revisor acepta el apunte del traductor en la Figura 16 sobre este programa de televisión (西班牙著名有奖抢答节目, programa de concurso célebre en España). Por consiguiente, vemos en la Figura 21 una nota en la pantalla en color naranja.

5.3.6. Posproducción y publicación

Al completar la revisión el revisor envía al líder del subgrupo los subtítulos en ASS y los apuntes para la posproducción y la publicación, lo que consiste en el último paso del proceso de trabajo. En este paso, la producción de las notas en la pantalla, o las «anotaciones» (Zhang Leticia Tian y Cassany, 2019c, p. 639), cuesta mucho trabajo.

Para ello, el líder del subgrupo u otra persona encargada de la posproducción selecciona cuidadosamente el estilo de las notas en la pantalla: para las palabras aparecidas en la pantalla se suelen utilizar una fuente y un color similar a los que usan las palabras originales. Volvemos a las Figura 19 y Figura 20: en cada una de estas dos figuras vemos que debajo de las palabras «EN CAPÍTULO ANTERIORES» hay una nota en la pantalla 前情提要 (*qian qing ti yao*, resúmenes del argumento anterior) con un color parecido al que se utiliza en las palabras originales.

En cambio, el uso de fuentes y colores varía entre series de televisión y películas en cuanto a las notas en la pantalla sobre el argumento y los referentes culturales. En el caso de *El Ministerio del Tiempo*, se observa con frecuencia el color naranja en estos dos tipos de notas. En este sentido la nota en la Figura 21 sobre «Un, dos, tres» puede ser un buen ejemplo.

Después de la posproducción, el líder del subgrupo recluta dos *fansubbers* en el grupo de chat en WeChat para el «testeo», con el objetivo de encontrar erratas en chino y en español; comprobar la simultaneidad entre el diálogo, los subtítulos y la imagen y, por último, constatar que todas las notas en la pantalla están correctamente implantadas en las imágenes.

Igual que otros grupos de *fansubbing* en China, una vez se ha realizado el testeo del el vídeo y los subtítulos, un codificador procede a juntar los documentos del vídeo y de los subtítulos en un único archivo utilizando el programa MeGUI (Zhang Leticia Tian y Cassany, 2016b, p. 6). La codificación hace que los subtítulos bilingües sean difícilmente extraíbles del vídeo original en español por vías automáticas, lo que permitirá a Shenyng poder reclamar los derechos de autor por los subtítulos traducidos. Si bien los formatos varían de una serie de televisión a otra, el subgrupo del español intenta ofrecer a los espectadores chinos dos formatos diferentes en altas resoluciones siempre que los haya encontrado el «personal de fuente» (Zhang Leticia Tian y Cassany, 2016b, p. 4). En el caso de la cuarta temporada de *El Ministerio del Tiempo*, los dos formatos proporcionados son 720p de MP4 y 1080p de MKV. Una vez

completada la codificación, el personal de posproducción sube los vídeos en estos formatos tanto al sitio web oficial de Shenying (https://sub.shinybbs.vip/?page_id=2), como al foro en línea del grupo (<https://forum.shinybbs.vip/index.php>), Weibo, etc. ofreciendo los enlaces de descarga de Baidu Cloud (parecido a Dropbox) o Torrent, entre otras herramientas.

5.4. Tiempo necesario para el *fansubbing* de series de televisión en español

Mientras que los grupos que se dedican al *fansubbing* del inglés o del coreano al chino publican los *fansubs* en 24 horas, y algunas veces solo tardan entre 5 y 6 horas (Du Pan, 2019, p. 40; Hu Kelly, 2014, p. 445; Yuan, 2017, p. 151, entre otros), Shenying necesita mucho más tiempo para terminar y publicar un *fansub* en español después de obtener el vídeo y los subtítulos originales.

En el caso de la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo*, el subgrupo del español publica el primer *fansub* en chino de la primera temporada de esta serie en septiembre de 2015, siete meses después del estreno de la serie en España (Zhang Leticia Tian y Cassany, 2019b, p. 223). Como *El Ministerio del Tiempo* va ganando fama entre los espectadores chinos en los últimos años, el subgrupo del español de Shenying pone mucha atención en esta serie después del estreno de la cuarta temporada, por lo que el tiempo que se tarda desde el reclutamiento de los *fansubbers* hasta la publicación del *fansub* de cada episodio disminuye drásticamente y se encuentra entre 16 y 24 días.

A partir de este ejemplo podemos ver que el principio de «0-días» (Li Dang, 2015, p. 46), que está comúnmente descrito en el *fansubbing* al chino partiendo de otras lenguas como el inglés, el coreano y el japonés, no funciona en el subgrupo del español de Shenying. Como Shenying ya es uno de los grupos más importantes en este ámbito, deducimos que el principio de «0-días» no sirve para describir la

práctica actual de ningún grupo dedicado al *fansubbing* del español al chino.

Acabamos de mencionar que la producción de un *fansub* de la cuarta temporada de *El Ministerio del Tiempo* tarda entre 16 y 24 días a pesar de ser una de las series más rápidamente traducidas en el subgrupo del español de Shenying. Aparte de *El Ministerio del Tiempo*, *La Peste*, otra serie de televisión española traducida por Shenying, también ha cobrado mucho interés por parte de los espectadores chinos desde la publicación del primer *fansub*. No obstante, el proceso de trabajo de esta serie cuesta incluso más tiempo: en el *fansubbing* de la segunda temporada de esta serie titulada *La Peste: La mano de la Garduña*, el primer *fansub* (un *fansub* corresponde a un episodio y un episodio dura 50 minutos aproximadamente) ocupó 60 días de producción. A pesar de la aceleración del proceso de trabajo, a partir del tercer episodio, cada *fansub* todavía costaba entre 40 y 41 días desde el reclutamiento de los *fansubbers* hasta la publicación en línea.

A partir de estas dos series, que son las que han recibido más atención por parte del subgrupo del español de Shenying nos podríamos imaginar que el proceso de trabajo de otras series en español va mucho más lento. En este sentido cabría mencionar la serie de televisión española *El día de mañana* (2018): en 2019 se terminaron los primeros cinco pasos del proceso de trabajo, pero hasta noviembre

de 2020, sigue en fase de posproducción y no se ha publicado ni un *fansub* todavía.

Otro ejemplo que queremos citar es la traducción de la segunda temporada de *El Príncipe* (2015-2016). Según nuestros datos recogidos en WeChat y QQ Mail, se terminó la traducción del tercer, el cuarto, el quinto, etc. episodio a mediados de 2018. Sin embargo, el proceso de trabajo de esta serie se paralizó de repente después y no hubo ninguna noticia de esta serie hasta el día 26 de julio de 2020, cuando el líder del subgrupo comentó en el grupo de chat que irían a «reiniciar» la segunda temporada de esta serie. Dos meses después, en septiembre de 2020 el jefe de esta serie buscó a dos *fansubbers* para el examen de los subtítulos del primer episodio de la segunda temporada³⁰.

Tras la descripción del proceso de trabajo realizado por el subgrupo del español de Shenyang, entendemos que este subgrupo comparte tanto una estructura de organización como un proceso de trabajo similar a otros grupos de *fansubbing* de otros pares lingüísticos. Al mismo tiempo posee algunos matices no solo en la ejecución de cada paso de trabajo sino también en el coste de tiempo para terminar un *fansub*. Partiendo de nuestra observación opinamos que este coste de

³⁰ En el anexo III se presentan los datos sobre el tiempo requeridos para el *fansubbing* de *La Peste: La mano de la Garduña* y la cuarta temporada de *El Ministerio del Tiempo* por parte de Shenyang.

tiempo elevado se explicaría a partir de una o varias razones, entre las que destacan las que proponemos a continuación:

En primer lugar, la dificultad de obtener vídeos de alta calidad, que es bastante común en las series de televisión y películas de hace años. En segundo lugar, la corrección de los subtítulos OCR (o sea, los subtítulos de DVD y Blue-ray) cuesta mucho tiempo, como ha pasado en el caso de *El Príncipe*. Además, a partir de la revisión, los trabajos dependen mucho de la disponibilidad de cada revisor, del líder del subgrupo y de otro personal de posproducción. Como cada *fansubber* tiene su propio trabajo y/o estudios en China o en otros países, no es fácil la colaboración entre ellos y, por si fuera poco, en comparación con el *fansubbing* del inglés al chino, el *fansubbing* del español al chino es una comunidad relativamente pequeña, por lo que no es fácil encontrar a *fansubbers* con suficiente conocimiento de la lengua y cultura españolas; personas que manejen bien los programas de subtitulación y, por último, respeten las normas de Shenying para la subtitulación del español al chino, las cuales vamos a presentar en el siguiente subapartado.

5.5. Normas para la subtitulación del español al chino de Shenyng

A raíz de la experiencia como *fansubber*, entendemos que cada grupo tiene sus normas internas en cuanto a la subtitulación. En general, estas normas se pueden separar en dos aspectos: las normas traductológicas y las normas estilísticas o «normas formales» (Cui, 2017, p. 44). Por las normas traductológicas nos referimos a las que están relacionadas con el contenido de los subtítulos. En cambio, cuando hablamos de las normas formales, nos referimos, por ejemplo, a la disposición, la longitud o el estilo que se usa en los subtítulos.

Basándonos tanto en la participación en el grupo de chat en WeChat como en el documento interno 《深影西语组翻译规范（试行）》 (*Shenyng Xiyu Zu Fanyi Guifan [Shixing]*, Normas de traducción del subgrupo del español de Shenyng: versión de prueba), presentamos en esta subsección, las normas traductológicas y formales de Shenyng para el *fansubbing* del español al chino.

5.5.1. Normas traductológicas

Con respecto a las normas traductológicas se halla, ante todo, que ningún *fansubber* puede comenzar con la traducción sin visualizar el vídeo teniendo en cuenta la necesidad de conocer el contexto, los tonos y los gestos usados por los personajes.

En segundo lugar, igual que otros grupos como YYeTs (véase Casas-Tost y Cui Jinyang, 2019, pp. 19-21), Shenyng no permite dejar

ninguna frase o palabra sin traducir. Podemos entender esta norma por dos motivos:

Por un lado, a pesar de la diferencia entre diferentes series de televisión o películas, en general se requiere traducir completamente o una parte al menos, las repeticiones, exclamaciones e interjecciones por motivos como, por ejemplo, «contribuir a la textualidad de la serie o película y de mostrar el carácter o los sentimientos de los personajes» (Georgakopoulou, 2009, pp. 26-29; citado en Casas-Tost y Cui Jinyang, 2019, p. 23).

Por otro lado, es necesario traducir las palabras aparecidas en la pantalla, especialmente aquellas que están relacionadas con el argumento. En este sentido, citamos a título de ejemplo «Nuevo mensaje Lola Mendieta», palabras aparecidas en la pantalla en el episodio 8 de la primera temporada. En este caso Shenying traduce estas palabras poniendo una nota en la pantalla 新信息 劳拉·门迭塔 (*Xin xinxi Laola Mendieta*, Nuevo mensaje Lola Mendieta) teniendo en cuenta la importancia del remitente del mensaje en el argumento (véase Gao Peng, 2020a, p. 3).

En tercer lugar, Shenying persigue el principio de 信达雅³¹ (*Xin-Da-Ya*) propuesto por el traductor chino Yan Fu (1854-1921). Para *Xin*,

³¹ Según el autor, *Xin* significa que la traducción debe respetar el texto origen, no lo rectifica eliminando o añadiendo algún significado; *Da* significa que la traducción puede priorizar el significado ante la forma; *Ya* se centra en la reexpresión en chino, que las palabras usadas para la traducción tienen que ser

Shenyang requiere a los *fansubbers* del español al chino traducir según la forma original cuando sea posible, con el objetivo de no desfigurar el significado original y respetar el estilo y el lenguaje del texto origen. *Da* significa que se prioriza el significado ante la forma de los subtítulos siempre y cuando la traducción según la forma obstaculice el entendimiento de los espectadores. Para *Ya*, Shenyang procura un lenguaje natural, conciso y con fluidez en la reexpresión en chino a través de, por ejemplo, el uso de las expresiones populares en chino.

Por último, también encontramos cuatro normas específicas en cuanto a la subtitulación del español al chino:

- 1) mantener los antropónimos (y a veces, topónimos) sin traducir «para evitar complicaciones en la traducción colaborativa» (Zhang Leticia Tian y Cassany, 2019c, p. 629). En el paso de la revisión, el revisor traduce todos los antropónimos (y a veces, topónimos) de una vez de acuerdo con una lista de traducciones previamente elaborada;
- 2) traducir los números arábigos a su equivalente en la escritura en chino cuando sean de 0 a 10, pero conservar estos números a partir de 11;

precisas y elegantes. *Xin-Da-Ya* es un principio ampliamente conocido en el sector de traducción en China.

3) traducir el texto escrito en el canal visual y no verbal cuando sea posible o necesario;

4) evitar los errores gramaticales y ortográficos tanto en chino como en español. Por ejemplo, un error gramatical en español sería traducir incorrectamente los pronombres personales de objeto directo e indirecto mientras que un error ortográfico en chino se observaría al utilizar de forma incorrecta los caracteres chinos que poseen la misma pronunciación.

5.5.2. Normas formales

Adaptando el modelo de Casas-Tost y Cui Jinyang (2019, pp. 14-19), dividimos las normas formales de Shenying en tres partes: el límite de caracteres y el número de líneas; la fuente, el tamaño y el color de los subtítulos; y, por último, el uso de los signos de puntuación.

En primer lugar, el límite de caracteres³² y el número de líneas. Sobre el límite de caracteres, cada subtítulo en chino no puede superar 20 caracteres por línea mientras que en el subtítulo en español este límite es de 80 caracteres por línea incluyendo los espacios y los signos de puntuación. A propósito del número de líneas, Shenying suele producir subtítulos bilingües en dos líneas: el subtítulo en chino está

³² En este sentido, no entendemos «caracteres» por unidades gráficas de la escritura en chino, sino por unidades de información, término usado en la informática. Una letra, un signo de puntuación o un espacio se considera como un «carácter» en el subtítulo.

en la línea de arriba mientras que el subtítulo en español está debajo. Si un subtítulo en chino o en español supera el límite de caracteres establecido, el revisor lo divide en dos subtítulos según la pausa en el vídeo original.

En segundo lugar, la fuente, el tamaño y el color de los subtítulos³³. A pesar de las diferencias existentes entre las series de televisión, Shenyng normalmente utiliza la fuente de caracteres 方正黑体简体 (*Fangzheng Heiti Jianti*) del tamaño 26 (este número se refiere a la altura que ocupa el carácter) para los subtítulos en chino y la fuente de caracteres Microsoft Sans Serif del tamaño 17 para los subtítulos en español.

En cuanto al color, varios estudios previos (Ferrer Simó, 2005, p. 30; Martínez García, 2010, p. 4; Pérez-González, 2007, p. 75, por mencionar algunos) indican que el *fansubbing* suele emplear diferentes colores para la identificación de los personajes, lo que no se observa en la presente tesis. En cambio, vemos que Shenyng se inclina por el mismo color (normalmente, blanco) para todos los subtítulos bilingües.

³³ Fuente de esta información: la fuente de los subtítulos se detecta automáticamente por el programa List ASS/SSA Fonts (versión 180623); el tamaño de los subtítulos se recoge en un archivo ASS en español producido por Shenyng. Como no disponemos de herramientas para detectar el color usado en los subtítulos, el dato ofrecido aquí se recoge por la observación.

Por último, el uso de los signos de puntuación. Sobre esta cuestión destacamos ante todo la obligación de recurrir a los signos de puntuación en forma de *halfwidth*³⁴ en vez de los que se presentan en *fullwidth*. Eso probablemente se debe al menor espacio que ocupan los signos en *halfwidth* en la pantalla.

En el uso de los signos de puntuación en *halfwidth*, Shenying sustituye por un espacio en subtítulos cada coma, punto y comillas. En cambio, da luz verde a los signos que expresan emociones («¿?», «¡!» y «...») y los reemplaza por los equivalentes en chino («?», «!» y «...»).

Para una conversación entre dos personajes en el mismo subtítulo, Shenying opta por añadir el signo «-» delante de las palabras de cada personaje con el fin de evitar confusión. Un subtítulo con estos signos podría ser: «- ¿Tanto se nota? - Pues sí, Pacino, sí.»³⁵.

³⁴ Véase la nota al pie 29 para los conceptos de *halfwidth* y *fullwidth*.

³⁵ Ejemplo escogido del episodio 2 de la cuarta temporada de *El Ministerio del Tiempo*.



Figura 22. Uso de las almohadillas en las letras de una canción. *La Peste: La mano de la Garduña*

Para indicar las letras de una canción, Shenyng omite los signos de «#» en el subtítulo en español y los pone en la entrada y la salida del subtítulo en chino. La Figura 22 muestra el uso de las almohadillas (que hemos señalado con recuadros rojos en la figura) en las letras de una canción aparecida en la serie de televisión *La Peste: La mano de la Garduña*.

En definitiva, tanto la organización y el flujo de trabajo como las normas de Shenyng se tendrán en cuenta en el análisis de las técnicas de traducción empleadas por los *fansubbers*, pues sin duda nos ayudarán a dilucidar el porqué de ciertas técnicas.

[Página en blanco]

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL CORPUS

En este capítulo presentaremos los resultados cuantitativos del corpus para luego analizarlos siguiendo la metodología explicada en el capítulo 4. La clasificación de los referentes culturales y de las técnicas de traducción tiene su base fundamental en las dos propuestas mencionadas en el capítulo 3.

Este capítulo se compone de tres partes. En la primera parte atendemos a los resultados cuantitativos obtenidos a partir de la versión original de los episodios seleccionados de la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo*. Después, en la segunda parte, se presentarán los resultados cuantitativos sobre el uso de las técnicas de traducción tanto en el *fansub* del grupo Shenying como en la versión del grupo YYeTs. La última parte de este capítulo se centrará en las relaciones entre la clasificación de los referentes culturales y la clasificación de las técnicas de traducción, lo que nos permitirá identificar las posibles regularidades de la transferencia del español al chino de los referentes culturales que subyacen en los dos *fansubs* de *El Ministerio del Tiempo*.

6.1. Resultados cuantitativos sobre la versión original de *El Ministerio del Tiempo*

En este apartado, observamos, en primer lugar, la densidad de los referentes culturales para conocer la distribución de estos elementos en cada episodio del corpus. Después, ahondamos en la clasificación de los referentes culturales de acuerdo con los dominios, así como con los parámetros de influencia de la transculturalidad y de la centralidad de cada referencia cultural.

6.1.1. Densidad de los referentes culturales en el corpus

Como hemos mencionado en la subsección 4.3, el corpus principal de la presente tesis consta de seis episodios de la primera temporada, ocho episodios de la segunda temporada y un episodio de la tercera temporada. Asimismo, los episodios 23 y 25 de la tercera temporada de la versión del grupo Shenying sirve de corpus complementario de la tesis. Debido a que el presente subapartado abarca la densidad de los referentes, a continuación, se analizarán los resultados cuantitativos obtenidos tanto del corpus principal como del corpus complementario, los cuales suman 17 episodios.

En estos 17 episodios se encontraron 1209 referentes culturales en total, la mayoría de ellos referentes culturales verbales, los cuales ocupan el 89 % del corpus. Solo se identificaron 130 referentes culturales en el canal no verbal, los cuales representan el 11 % de todo el corpus. La Tabla 5 muestra el recuento de los referentes culturales verbales y no verbales en el corpus de la tesis.

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL

CORPUS

Episodio	Tiempo	Referentes culturales en el canal verbal		Referentes culturales en el canal no verbal	
		Recuento	Porcentaje	Recuento	Porcentaje
6 episodios de la temporada 1					
01	1:09:56	62	15 %	9	23 %
02	1:14:21	60	14 %	4	10 %
03	1:10:03	85	20 %	6	15 %
05	1:09:22	93	22 %	8	21 %
06	1:05:52	55	13 %	5	13 %
08	1:10:01	60	14 %	7	18 %
Total		415	≈100 %	39	≈100 %
Promedio		69		7	
8 episodios de la temporada 2					
09	1:11:01	68	15 %	11	20 %
10	1:08:58	42	9 %	3	5 %
11	1:09:41	66	14 %	7	13 %
12	1:10:08	60	13 %	15	27 %

13	1:10:48	72	16 %	5	9 %
14	1:15:02	47	10 %	4	7 %
15	1:10:59	44	10 %	6	11 %
16	1:15:28	59	13 %	4	7 %
Total		458	≈100 %	55	≈100 %
Promedio		57		7	
3 episodios de la temporada 3					
22	1:08:26	54	26 %	8	22 %
23	1:12:00	71	34 %	12	33 %
25	1:10:39	81	39 %	16	44 %
Total		206	≈100 %	36	≈100 %
Promedio		69		12	
CORPUS TOTAL: 1209 referentes culturales					

Tabla 5. Recuento de los referentes culturales del corpus

Como muestra la tabla 5, la cantidad de referentes verbales varía mucho en cada episodio a pesar de la poca diferencia en la longitud de tiempo de cada episodio (como se observa en la segunda columna de la tabla). Podemos citar como ejemplo el episodio 10 de la segunda temporada, que solo contiene 42 referentes verbales. De manera similar, en el episodio 15 identificamos 44 referentes en el canal verbal. En cambio, el número de los referentes verbales alcanza 85

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL CORPUS

en el episodio 3 y después, aumenta otra vez en el episodio 5 y llega a 93.

Como no se aprecia diferencia considerable en la longitud de tiempo de cada episodio y, además, como el episodio 14 solo tiene 47 referentes verbales a pesar de durar aproximadamente 15 minutos más que otros capítulos, es evidente que la longitud de cada episodio no está directamente relacionada con la mayor o menor cantidad de referentes verbales de cada episodio.

Por consiguiente, queremos averiguar si la cantidad de los referentes verbales está vinculada con el número de referentes no verbales del mismo episodio, más concretamente, queremos ver si una cantidad menor de referentes verbales suele conllevar una cantidad mayor de referentes no verbales. Basándonos en el promedio de los referentes verbales y no verbales en cada temporada, elaboramos la Tabla 6:

Episodio	Referentes verbales		Referentes no verbales	
	Recuento	>/</=promedio	Recuento	>/</=promedio
Temporada 1				
01	62	<	9	>
02	60	<	4	<
03	85	>	6	<
05	93	>	8	>

06	55	<	5	<
08	60	<	7	=
Temporada 2				
09	68	>	11	>
10	42	<	3	<
11	66	>	7	=
12	60	>	15	>
13	72	>	5	<
14	47	<	4	<
15	44	<	6	<
16	59	>	4	<
Temporada 3				
22	54	<	8	<
23	71	>	12	=
25	81	>	16	>

Tabla 6. Relación numérica entre los referentes verbales y los referentes no verbales en el corpus

La tabla 6 expone seis combinaciones posibles en todo el corpus, entre las cuales se cuentan:

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL CORPUS

- Seis casos en los que tanto los referentes verbales como los referentes no verbales son inferiores a los del promedio.
- Cuatro casos en los que tanto los referentes verbales como los referentes no verbales son superiores a los del promedio.
- Tres casos en los que los referentes verbales son superiores a los del promedio mientras que los referentes no verbales son inferiores a los del promedio.
- Dos casos en los que los referentes verbales son superiores a los del promedio mientras que los referentes no verbales son iguales a los del promedio.
- Un caso en el que los referentes verbales son inferiores a los del promedio mientras que los referentes no verbales son iguales a los del promedio.
- Un caso en el que los referentes verbales son inferiores a los del promedio, pero los referentes no verbales son superiores a los del promedio.

Este resultado indica que, en la mayoría de las ocasiones de nuestro corpus, cuando hay menos referentes verbales en un episodio es más probable que también haya menos referentes no verbales en el mismo episodio. En cambio, la existencia de más referentes verbales en un episodio no garantiza la abundancia de los referentes no verbales en este episodio.

Volviendo a la Tabla 5, nos damos cuenta de que la cantidad de los referentes verbales no solo varía entre episodios, sino que también varía entre temporadas: el promedio de los referentes verbales es de 69 en la primera temporada, luego, este promedio disminuye a 57 en

la segunda, pero vuelve a aumentar en la tercera temporada, hasta llegar a 69 al final.

A diferencia de este cambio en los referentes verbales, la cantidad promedia de los referentes no verbales es igual en la primera y segunda temporada. Después, llega a 12 en la tercera. En este sentido sirva de ejemplo el episodio 25, en el que aparecen varias pinturas y un cómic en el canal visual no verbal como, por ejemplo, *Volavérunt*, *¡Bravísimo!*, *Retrato de la Condesa de Fernán Núñez en curso* y *Las meninas* de Santiago García y Javier Olivares.

Por último, cabría mencionar los referentes del canal acústico y no verbal pese a que no se estudian en la presente tesis por su escasez. En los 17 episodios del corpus, solo fueron identificados dos referentes de este canal además de la banda sonora de *El Ministerio del Tiempo*. Uno de ellos es la banda sonora compuesta por Bernard Herrmann para *Vértigo* (1958), que se acompaña con un fragmento del canal visual y no verbal para hacer referencia a *Vértigo* de Hitchcock en el episodio 23. El otro consiste en un sonido parecido a un elefante en el episodio 12. Un rato después del sonido aparece en la pantalla «Altamira, 15000 AC». Luego se menciona en el diálogo que este sonido resulta ser de un mamut.

6.1.2. Clasificación de los referentes culturales del corpus de acuerdo con los dominios

En esta subsección se presentarán y analizarán los resultados cuantitativos obtenidos en la clasificación de los referentes culturales de todo el corpus de acuerdo con los 27 dominios mencionados

detalladamente en el marco teórico. La Tabla 7 muestra la distribución de los dominios de los referentes culturales tanto en el canal verbal como en el canal no verbal de nuestro corpus. En la versión de YYeTs del episodio 2 falta un fragmento en el que hay 12 referentes verbales, de ahí que la cifra final con la que trabajamos en el análisis cuantitativo es de 1067 referentes verbales y 130 referentes no verbales.

Referentes culturales en el canal verbal			
Categoría	Recuento	Porcentaje	Ejemplo
1. Antropónimos	267	17 %	Benavente
2. Historia	246	16 %	Reino de taifas
3. Topónimos	185	12 %	Aquisgrán
4. Religión	122	8 %	La Cruz de Santiago
5. Literatura	113	7 %	Romancero Viejo
6. Entretenimiento	95	6 %	McGuffin
7. Bellas artes	79	5 %	<i>Guernica</i>
8. Nombres institucionales	74	5 %	El Ministerio de Cultura

9. Gobierno	45	3 %	La monarquía española
10. Alimentación	39	2 %	Patatas bravas
11. Costumbres	39	2 %	Veranear
12. Música	35	2 %	Pasodoble
13. Títulos profesionales	33	2 %	Vendimiador
14. Deportes	30	2 %	La selección
15. Gentilicios	27	2 %	Sarraceno
16. Objetos materiales	27	2 %	La laureada de San Fernando
17. Apodos	24	2 %	Juana la Loca
18. Economía	20	1 %	El IVA
19. Títulos nobiliarios	14	1 %	La duquesa de Alba
20. Ecología	14	1 %	Mamut
21. Ciencia y tecnología	14	1 %	Marañón
22. Festividades	12	1 %	La Feria de Abril de Sevilla

23. Medios de comunicación	9	1 %	Los documentales de La 2
24. Acontecimientos contemporáneos	6	0,4 %	La gripe A en 2009
25. Educación	5	0,3 %	Harvard
26. Marcas comerciales	4	0,3 %	WhatsApp
27. Derecho	4	0,3 %	Casar dos hombres o dos mujeres
Total	1582	≈100 %	
Referentes culturales en el canal no verbal			
Categoría	Recuento	Porcentaje	Ejemplo
1. Costumbres	42	22 %	Besar la mano
2. Historia	34	18 %	Saludos fascistas
3. Objetos materiales	22	12 %	Una pluma de ave
4. Bellas artes	21	11 %	<i>La rendición de Breda</i>
5. Religión	17	9 %	Hacer la señal de la cruz

6. Alimentación	12	6 %	Patatas con salsa brava
7. Entretenimiento	9	5 %	Se ve la imagen de Jordi Hurtado en la pantalla y está hablando con un personaje
8. Antropónimos	8	4 %	Se ve la imagen de Velázquez en la pantalla
9. Topónimos	6	3 %	Se ve la Estatua de la Libertad desde un barco
10. Nombres institucionales	4	2 %	Se ve la fachada con cristales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
11. Música	3	2 %	Un personaje (Julián) está en un traje de tuna
12. Acontecimientos contemporáneos	2	1 %	Celebraciones del primer aniversario del Rey Felipe

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL

CORPUS

			como jefe del Estado
13. Literatura	2	1 %	<i>Las meninas</i> de Santiago García y Javier Olivares
14. Ciencia y tecnología	2	1 %	Cuarto oscuro de fotografía
15. Ecología	1	1 %	Se ve el paisaje de Tordesillas
16. Deportes	1	1 %	Se ve en una foto en la pared que un jugador del Club Atlético de Madrid levanta la Copa del Rey
17. Economía	1	1 %	Dólares de EE. UU.
18. Festividades	1	1 %	Festival Internacional de Cine de San Sebastián
19. Gobierno	1	1 %	Imagen de Adolfo Suárez en la

			televisión de una habitación
20. Medios de comunicación	1	1 %	Radiotelegrama
21. Títulos nobiliarios	1	1 %	Imagen de la Reina Letizia en la televisión
Total	191	≈100 %	

Tabla 7. Distribución de los dominios de los referentes culturales en el corpus

Como muestra la tabla 7, en la categoría de los referentes culturales verbales se encontraron 27 dominios, entre los cuales los antropónimos, los términos relacionados con la historia y los topónimos ocupan más del 10 %. Además, seis dominios poseen del 3 % al 8 % en el corpus, a saber: los dominios de la religión, literatura, entretenimiento, bellas artes, nombres institucionales y gobierno. Entre los dominios restantes cuatro de ellos representan menos del 1 % en el canal verbal: las categorías de los acontecimientos contemporáneos, la educación, las marcas comerciales y el derecho.

En cambio, solo se localizaron 21 dominios en los referentes culturales del canal no verbal, entre los que el dominio de las costumbres es el más común, con 42 referentes no verbales de esta categoría. Teniendo en cuenta que *El Ministerio del Tiempo* es una serie de ficción histórica, agrupamos en esta categoría los diferentes

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL CORPUS

gestos utilizados para saludar en diferentes épocas, como doblar el cuerpo, quitarse el sombrero o besar la mano de una mujer.

En comparación con Gao Peng (2020b, p. 99), donde se encontraron 18 dominios en la categoría de los referentes no verbales, en la presente tesis encontramos 3 dominios más gracias a la ampliación del corpus. Estos 3 dominios son los de la ecología, la literatura y los medios de comunicación. La Figura 23 muestra uno de los escasos referentes no verbales del dominio de literatura en nuestro corpus.

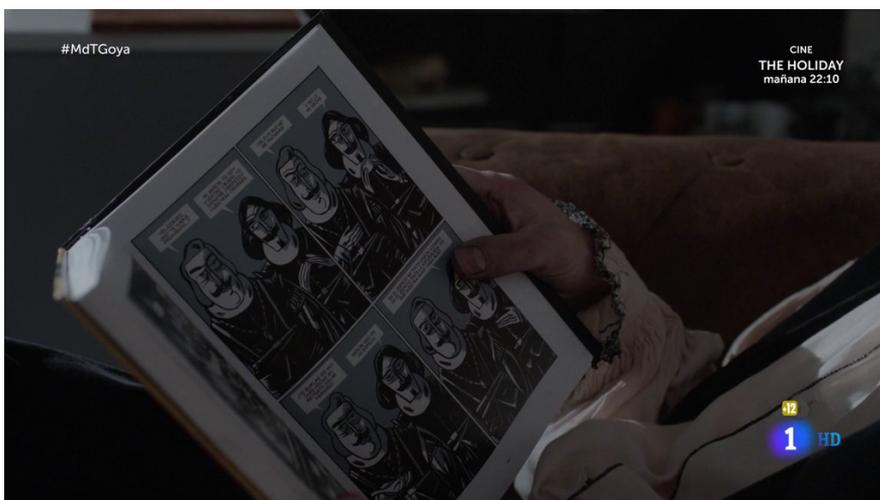


Figura 23. Velázquez está leyendo un cómic sobre Goya y él. Episodio 25

Como ya se ha mencionado en el capítulo 3, un referente cultural puede pertenecer a varios dominios a la vez. En el vaciado del corpus contemplamos numerosos ejemplos de este tipo de referentes, de ahí que en la Tabla 7 el recuento de los dominios es mucho mayor que el de los referentes culturales: nuestro corpus consta de 1079 referentes verbales y 130 referentes no verbales, no obstante, el recuento de los

dominios de los referentes verbales es 1582 mientras que en la categoría de los referentes no verbales este número es 191.

Según Pedersen (2011, pp. 60-61), los referentes que pertenezcan a diferentes dominios al mismo tiempo se denominan «referentes multifuncionales» o «referentes integrados». Los referentes multifuncionales son los que pertenecen a diferentes dominios a varios niveles: «Benavente» de la Tabla 7 sería un buen ejemplo de este tipo de referencias. Además de ser antropónimo para referirse a una persona con este nombre, también pertenece al dominio de literatura por ser escritor español. Por la misma razón, «Marañón» de la Tabla 7 es un referente del área de ciencia y tecnología gracias a su influencia en la medicina del siglo XX. Al mismo tiempo, también es un antropónimo porque se refiere a «Gregorio Marañón» en el episodio 13.

En cuanto a los referentes integrados que se entienden por la combinación de varios referentes, citamos el ejemplo de «la duquesa de Alba» en la misma tabla. En este referente cultural, la parte de «duquesa» pertenece al dominio de títulos nobiliarios mientras que la parte de «Alba» es un antropónimo. Asimismo, «la duquesa de Alba» también pertenece al área de historia en conjunto puesto que es una figura histórica y está relacionada con Goya. Entre los referentes no verbales, «la reina Letizia» también es un referente integrado, ya que «reina» es un título nobiliario y «Letizia» es un antropónimo.

En la compilación del corpus advertimos que la distribución de algunos dominios varía de una temporada a otra. Para investigar la evolución de los dominios en las temporadas y ver si mantiene alguna

relación con el número de capítulos de cada temporada, elaboramos la Tabla 8, en la que se presenta la distribución de los dominios de los referentes verbales en la primera y segunda temporada.

Categoría	Recuento en la temporada 1 y porcentaje con respecto al total de los referentes verbales	Recuento en la temporada 2 y porcentaje con respecto al total de los referentes verbales	Recuento en todos los referentes verbales (100 %)
1. Antropónimos	106 (40 %)	110 (41 %)	267
2. Historia	87 (35 %)	96 (39 %)	246
3. Topónimos	68 (37 %)	85 (46 %)	185
4. Religión	45 (37 %)	56 (46 %)	122
5. Literatura	61 (54 %)	43 (38 %)	113
6. Entretenimiento	19 (20 %)	45 (47 %)	95
7. Nombres institucionales	32 (43 %)	19 (26 %)	74
8. Bellas artes	44 (56 %)	18 (23 %)	79
9. Gobierno	20 (44 %)	20 (44 %)	45

10. Alimentación	17 (44 %)	16 (41 %)	39
11. Costumbres	14 (36 %)	16 (41 %)	39
12. Música	16 (46 %)	11 (31 %)	35
13. Títulos profesionales	12 (36 %)	18 (55 %)	33
14. Deportes	11 (37 %)	17 (57 %)	30
15. Gentilicios	6 (22 %)	15 (56 %)	27
16. Objetos materiales	12 (44 %)	12 (44 %)	27
17. Apodos	9 (38 %)	11 (46 %)	24
18. Economía	8 (40 %)	7 (35 %)	20
19. Títulos nobiliarios	2 (14 %)	7 (50 %)	14
20. Ecología	4 (29 %)	8 (57 %)	14
21. Ciencia y tecnología	5 (36 %)	9 (64 %)	14
22. Festividades	5 (42 %)	7 (58 %)	12
23. Medios de comunicación	4 (44 %)	3 (33 %)	9

24. Acontecimientos contemporáneos	3 (50 %)	3 (50 %)	6
25. Educación	2 (40 %)	3 (60 %)	5
26. Marcas comerciales	2 (50 %)	1 (25 %)	4
27. Derecho	1 (25 %)	2 (50 %)	4

Tabla 8. Distribución de los dominios de los referentes verbales en la primera y segunda temporada

Para simplificar el análisis excluimos los puntos de 23 a 27 (que hemos marcado con color gris en la tabla) debido a su escasez. Como advertimos en la tabla 8, hay 7 dominios (que hemos señalado con color azul en la tabla) que se distribuyen diferentemente en la primera y segunda temporada, a saber: las categorías de la literatura, el entretenimiento, los nombres institucionales, las bellas artes, los gentilicios, los títulos nobiliarios y la ecología.

La evolución de estos dominios en las temporadas se debe principalmente al tema de cada episodio. Por ejemplo, el episodio 3 y 5 de la primera temporada se componen de pocos referentes del dominio de la literatura mientras que, el episodio 11 dispone de 24 referentes de esta categoría. Como el episodio 3 versa sobre los nazis y el Ministerio del Tiempo, el episodio 5 abarca el recibo del *Guernica* (consúltense la Tabla 4 del capítulo 4), es comprensible que estos dos episodios tengan pocas referencias de literatura. En cambio,

la abundancia de los referentes de este dominio en el episodio 11 se debe a su argumento sobre Cervantes y *Don Quijote de la Mancha*. Por la misma razón, el episodio 11 carece de los referentes de las bellas artes y el episodio 16 tiene más referencias de esta área.

Además de la influencia patente del tema principal de cada episodio, se nota el aumento ligero del número de los referentes de la categoría de entretenimiento en varios episodios de la segunda temporada, aunque algunos de ellos no lo tienen como el tema principal. Por ejemplo, en el episodio 9 se identificaron 8 referentes de esta área y en el episodio 11 hay 7 referencias del dominio del entretenimiento.

6.1.3. Clasificación de los referentes culturales del corpus de acuerdo con el parámetro de la transculturalidad

Además de realizar la clasificación de los referentes culturales de acuerdo con los dominios, en la presente tesis también dividimos los referentes en transculturales, monoculturales o infraculturales según el grado de incidencia del parámetro de la transculturalidad (Pedersen, 2005, 2011). Las figuras Figura 24 y Figura 25 presentan la distribución de los niveles de transculturalidad de los referentes culturales verbales y no verbales en nuestro corpus.

Tomando en consideración el perfil de espectadores originales y de espectadores meta que definimos en el subapartado 4.4.1, el 49 % de los referentes verbales fueron clasificados como referentes transculturales. Estos 522 referentes son conocidos no solo por los espectadores originales sino también por la audiencia meta en China.

Referentes culturales verbales

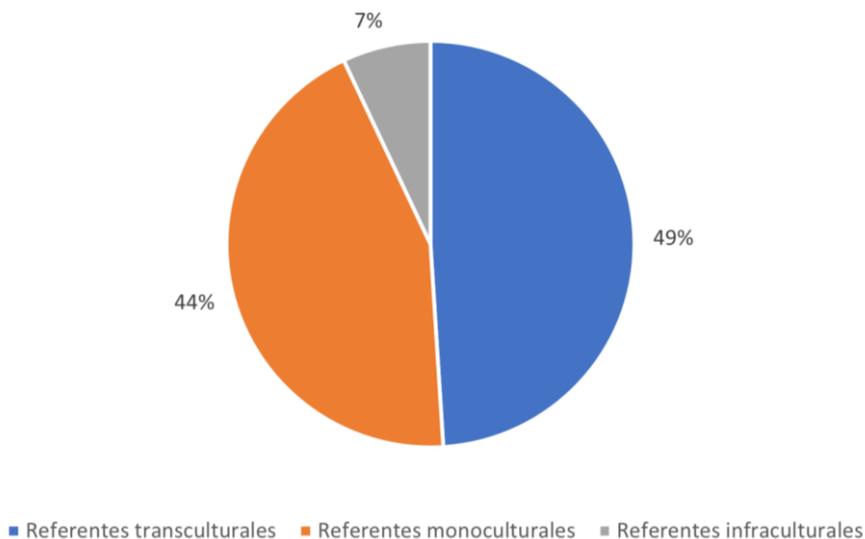


Figura 24. Niveles de transculturalidad de los referentes verbales del corpus

Referentes culturales no verbales

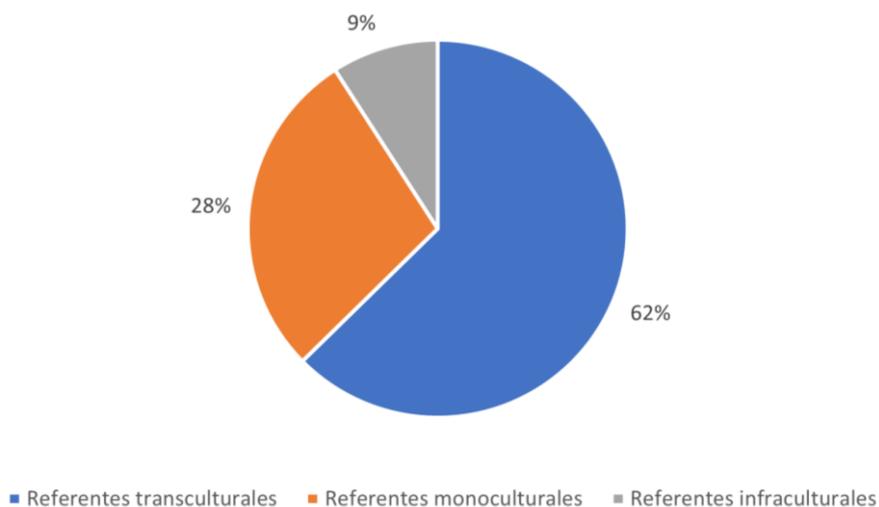


Figura 25. Niveles de transculturalidad de los referentes no verbales del corpus

Entre los referentes transculturales en el canal verbal, destacamos los siguientes: «Goya», «Napoleón Bonaparte» y «Franco» entre los antropónimos; «franquismo», «la guerra civil» y «la Guerra de la Independencia» del dominio de la historia; «Guernica», «Londres» y «Manila» entre los topónimos; «el niño Jesús», «el papa de Roma», «la confesión» del dominio de la religión; «libro de caballerías» y «Sancho Panza» en el área de la literatura (este último también es antropónimo); «jugar a la gallinita ciega», «*Psicosis*» y «*Regreso al futuro*» del dominio del entretenimiento; «el impresionismo», «*Las meninas*» y «el MoMA» en la categoría de las bellas artes. Asimismo, no debemos olvidarnos de «Isabel la Católica» y «Juana la Loca» entre los apodos y, por último, «pesetas» y «la crisis» del dominio de la economía.

Como muestran las figuras Figura 24 y Figura 25, los referentes transculturales abundan mucho más en el canal no verbal: 81 referentes no verbales se consideraron transculturales (con un 62 % de todos los referentes no verbales). Los referentes transculturales más comunes en esta categoría se sitúan en costumbres, historia, objetos materiales, alimentación y bellas artes. Citamos a título de ejemplos formas de saludar en diferentes épocas como, por ejemplo, «besar la mano» y «doblar el cuerpo» del dominio de las costumbres; «un hombre con vestido en la época de los romanos» en el área de la historia; «bandera de la Alemania nazi», que pertenece a la categoría de los objetos materiales y de la historia y, por último, «una tortilla de patatas» y «un bocadillo envuelto en aluminio» del dominio de la alimentación.

Como es posible que los espectadores meta no tengan conocimientos con la misma profundidad como los espectadores originales en cuanto a geografía, figuras históricas, o formas de entretenimiento habituales en los países hispanohablantes, el 44 % de los referentes verbales se clasificaron como referentes monoculturales. Valgan de ejemplos «Carlos III», que es del área de la historia además de ser antropónimo; «Buñol», «Breda» y «Cuatro Caminos» entre los topónimos; «los republicanos», «ir a galeras» y «el levantamiento del 36» en el dominio de la historia; «*la dama boba*» y «un ciego, un hidalgo sin fortuna y un clérigo tacaño» del de la literatura; «el Empecinado», «el Gran Capitán» y «el gran emperador Alifanfarón» entre los apodos, así como «Lloyd Bank», nombre institucional del área de la economía.

En comparación con el porcentaje alto de los referentes monoculturales en el canal verbal, se identificaron relativamente pocos referentes monoculturales en el canal no verbal, que ocupan el 28 % de los referentes no verbales. En este sentido cabría citar los ejemplos de «un fuet» en el área de la alimentación, «*La rendición de Breda*» del dominio de las bellas artes, «la baraja española» del área del entretenimiento y, «un jugador del Club Atlético de Madrid levanta la Copa del Rey», que es de la categoría de los deportes y de los acontecimientos contemporáneos.

Asimismo, se estima indispensable mencionar el discurso de dimisión de Adolfo Suárez del episodio 10 de la segunda temporada. La razón reside en que, pese a que esta figura resulta suficientemente conocida por los espectadores meta en China gracias a su papel en la

transición, es difícil para los espectadores chinos identificar a este político y su discurso en 1981 solo con la información proporcionada en el canal visual y no verbal (su imagen en la televisión).

En cuanto a los referentes infraculturales, su proporción es baja en comparación con los restantes dos tipos de referentes: solo el 7 % de los referentes verbales y el 9 % de los referentes no verbales se consideraron infraculturales. Están fuera del conocimiento enciclopédico de una gran parte de los espectadores originales y meta, de forma que probablemente ni los espectadores originales, ni los espectadores meta en China entienda a qué se refieren estos referentes.

En este sentido, cabría citar el siguiente ejemplo del canal verbal: «el marqués Ensenada», que pertenece al dominio de la historia además de ser antropónimo y título nobiliario. Asimismo, no debemos olvidarnos de «Leberknödelsuppe» en el área de la alimentación, «Más allá – Casas encantadas» en el dominio del entretenimiento y, por último, «Galerías Preciados de Callao» entre los topónimos.

Entre los 12 referentes infraculturales que encontramos en el canal no verbal, valgan como ejemplos la iglesia donde fueron situados los Últimos de Filipinas, que se clasificó como topónimo en la categoría de la historia; la novela *El hombre que nunca existió*, que pertenece al dominio de la literatura y, por último, el *Retrato de la Condesa de Fernán Núñez* que está pendiente de terminar, del área de las bellas artes.

A continuación, nos centramos en el canal verbal estudiando si los referentes transculturales, monoculturales e infraculturales de la primera y segunda temporada poseen la misma proporción en todos los referentes verbales del corpus.

Nombre	Recuento en la temporada 1 y porcentaje con respecto al total de los referentes verbales	Recuento en la temporada 2 y porcentaje con respecto al total de los referentes verbales	Recuento en todos los referentes verbales (100 %)
Transculturales	196 (38 %)	218 (42 %)	522
Monoculturales	179 (38 %)	203 (43 %)	471
Infraculturales	28 (38 %)	37 (51 %)	73
Total	403 (38 %)	458 (43 %)	1067

Tabla 9. Proporción de los referentes transculturales, monoculturales e infraculturales de la primera y segunda temporada en todos los referentes verbales del corpus

La Tabla 9 nos muestra que el porcentaje de los referentes transculturales y monoculturales de la primera y segunda temporada es relativamente estable teniendo en cuenta que la segunda temporada recopila 2 episodios más que la primera. Sin embargo, los referentes infraculturales de la segunda temporada poseen el 13 % más que la primera entre todos los referentes verbales del corpus: la primera

temporada contiene 28 referentes infraculturales mientras que en la segunda temporada el recuento de este tipo de referentes es 37.

Tomando en cuenta que los referentes infraculturales son desconocidos tanto por la mayoría de los espectadores originales como por los espectadores meta, a continuación, procuramos averiguar sus vinculaciones con los dominios para situar los dominios más desconocidos para los espectadores originales y meta de esta serie de televisión.

En todo el corpus se identificaron 85 referentes infraculturales, entre ellos, 73 son referentes verbales mientras que el resto son referentes no verbales. Entre los 73 referentes infraculturales del canal verbal se encontraron 21 dominios, los que se mencionan a continuación suman mayor importancia: antropónimos (22 %), historia (21 %), topónimos (8 %), nombres institucionales (7 %), literatura (5 %), entretenimiento (5 %) y alimentación (4 %). Los 6 dominios que no aparecen consisten en: acontecimientos contemporáneos, deportes, derecho, educación, festividades y, por último, ciencia y tecnología.

Según estos datos sabemos que, en el canal verbal, los antropónimos es el dominio que más posiblemente sea desconocido tanto por los espectadores originales como por los espectadores meta. Asimismo, queremos hacer hincapié en que, en los dominios de la historia, la literatura y el entretenimiento también se situaron varios antropónimos. Algunos ejemplos de los antropónimos encontrados en los referentes infraculturales del canal verbal pueden ser: «marqués Ensenada» del episodio 2, «Dr. Jiménez del Oso» del episodio 5 y «Rosita» del episodio 8.

En cuanto a los 12 referentes infraculturales del canal no verbal, se encontraron 9 dominios en total, entre los cuales la categoría de la historia suma mayor importancia, porque se identificaron 4 referentes infraculturales de este dominio. Es posible que ni la mayoría de los espectadores originales, ni los espectadores meta en China pueda identificar los detalles históricos como, por ejemplo, el ejército de Ben Yusuf, los uniformes de militares franceses de la época de Napoleón, etc.

6.1.4. Clasificación de los referentes culturales del corpus de acuerdo con el parámetro de la centralidad

En esta subsección atendemos al nivel de centralidad (Pedersen, 2005, 2011) de los referentes culturales en el corpus. Según el nivel de alta a baja incidencia de este parámetro de influencia, los referentes culturales se catalogan en centrales a nivel macrotextual; secundarios a nivel macro-, pero centrales a nivel microtextual; por último, secundarios a nivel macro- y nivel microtextual. Las figuras Figura 26 y Figura 27 muestran la distribución de los referentes culturales del corpus según los niveles de centralidad:

Referentes culturales verbales

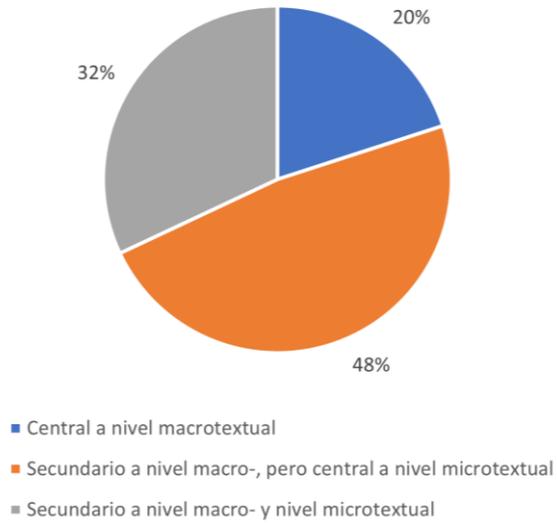


Figura 26. Niveles de centralidad de los referentes verbales del corpus

Referentes culturales no verbales

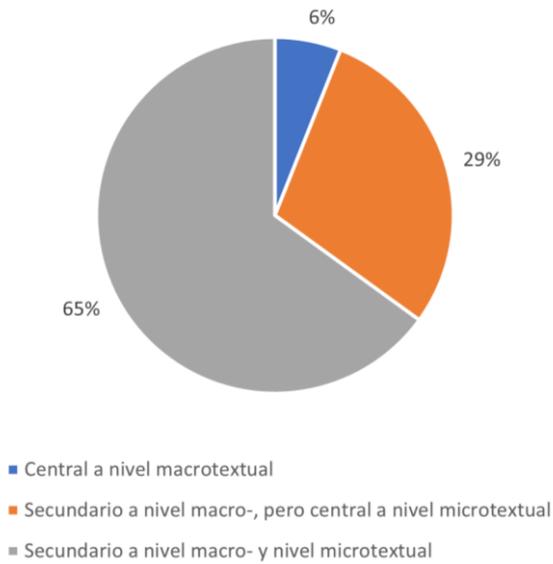


Figura 27. Niveles de centralidad de los referentes no verbales del corpus

De acuerdo con las figuras Figura 26 y Figura 27, los referentes culturales que son centrales a nivel macrotextual adquieren una proporción muy reducida en todo el corpus en comparación con los restantes dos tipos de referentes: el 20 % de los referentes verbales y solo el 6 % de los referentes no verbales de nuestro corpus se consideraron poseer este nivel de centralidad. Eso se debe principalmente a los criterios estrictos que hemos expuesto en la subsección 4.4.2.

Asimismo, en el canal verbal abundan más los referentes que son secundarios a nivel macro-, pero centrales a nivel microtextual, representando el 48 % de los referentes verbales. No obstante, son subordinados a los referentes que son secundarios a nivel macro- y nivel microtextual en el canal no verbal, porque los últimos prevalecen en la categoría de los referentes no verbales, alcanzando el 65 %.

Entre los 130 referentes culturales no verbales en nuestro corpus se encontraron solo 8 referentes que son centrales a nivel macrotextual. En el análisis advertimos que estos referentes suelen aparecer en los primeros minutos del episodio, luego se repiten en el canal verbal mediante diálogos entre personajes. Una de sus funciones radica en presentar el tema principal del episodio a la audiencia a través de imágenes.

En este sentido podemos citar a título de ejemplo la Armada Invencible en el puerto de Lisboa, que es del episodio 2 ([00:14:46]); una ilustración del Cid en la mesa, encontrada en el episodio 9

([00:12:24]) y, por último, la obra maestra *Maja desnuda* ([00:02:07]) en el taller de Goya, que se sitúa en el episodio 25 de la tercera temporada. Estos tres referentes no verbales están relacionados estrechamente con el tema principal de los episodios correspondientes, como hemos visto en el subapartado 4.3.

Aparte de los referentes que son centrales a nivel macrotextual, la mayoría (con un 65 %) de los referentes no verbales fueron clasificados como secundarios a nivel macro- y nivel microtextual. Entre ellos, cabe destacar los referentes que están vinculados con un lugar o un periodo específico. Así pues, citamos la torre alta de la catedral de Sevilla, que aparece en el fondo de la pantalla al final del episodio 2 ([01:12:41]); Rocky Torrebruno en el inicio de un programa de TVE del año 1981, referente del episodio 5 y, no debemos olvidarnos de la escultura del ángel del Edificio Metrópolis en los episodios 12 y 15.

Estos referentes no forman parte del tema principal del episodio, tampoco tienen influencia ni sobre el argumento, ni sobre los diálogos. Además, algunos de ellos son tan específicos como, por ejemplo, la fachada del monasterio de Santa Clara del episodio 12, que posiblemente ni los espectadores originales sepan identificar. Estos elementos se introducen en la serie para crear una atmósfera especial a fin de que los espectadores puedan «viajar a otras épocas» (Gao Peng, 2020b, p. 101) con los personajes. Ranzato (2013, p. 91) los denomina «referentes asincrónicos».

A continuación, prestamos atención al canal verbal analizando si el parámetro de la centralidad goza de la misma influencia en los

referentes verbales de la primera y segunda temporada. La Tabla 10 muestra la proporción de los tres diferentes tipos de referentes de la primera y segunda temporada en todos los referentes verbales del corpus.

Nombre	Recuento en la temporada 1 y porcentaje con respecto al total de los referentes verbales	Recuento en la temporada 1 y porcentaje con respecto al total de los referentes verbales	Recuento en todos los referentes verbales (100 %)
Centrales a nivel macrotextual	78 (37 %)	86 (41 %)	212
Secundarios a nivel macro-, pero centrales a nivel microtextual	171 (33 %)	228 (45 %)	512
Secundarios a nivel macro- y nivel microtextual	154 (45 %)	144 (42 %)	343
Total	403 (38 %)	458 (43 %)	1067

Tabla 10. Proporción de los referentes según el parámetro de centralidad de la primera y segunda temporada

Como apreciamos en la Tabla 10, el porcentaje de las referencias que son centrales a nivel macrotextual es bastante estable en la primera y segunda temporada. En cambio, la primera temporada cuenta con 171 referentes que son secundarios a nivel macro-, pero centrales a nivel microtextual, mientras que hay 228 referentes de esta categoría en la segunda temporada. Por eso, este tipo de referencias culturales de la primera temporada ocupan un 12 % menos en todos los referentes verbales en comparación con la segunda temporada.

El último dato que gana interés es que, aunque la segunda temporada incluye 2 episodios más que la primera, los referentes que son secundarios a nivel macro- y nivel microtextual de esta temporada representan un 3 % menos entre todos los referentes verbales del corpus (1067 en total) en comparación con la primera temporada.

6.2. Resultados cuantitativos sobre el uso de las técnicas de traducción en el corpus

En esta sección presentaremos los resultados cuantitativos sobre el uso de las técnicas de traducción tanto de la versión de Shenying como de la de YYeTs para la transferencia de los referentes culturales del corpus. Profundizamos, en primer lugar, en las técnicas de traducción de los referentes culturales en el canal verbal, para luego tratar en la subsección 6.2.2 la transferencia de los referentes no verbales.

Por la posibilidad de emplear varias técnicas de traducción en la transferencia de un referente y, además, por la existencia de errores o falta de coherencia, el número de las técnicas de traducción no coincide con el recuento de los referentes culturales del corpus. Asimismo, nuestro análisis está restringido por la disponibilidad del *fansub* de YYeTs. No está disponible la versión de YYeTs de los episodios 23 y 25 de la tercera temporada, por ello, en esta parte solo trabajamos con seis episodios de la primera temporada, ocho episodios de la segunda temporada y un episodio de la tercera temporada, que corresponden a 927 referentes verbales y 102 referentes no verbales.

6.2.1. Transferencia de los referentes culturales en el canal verbal

La Tabla 11 muestra la distribución de cada subcategoría de las técnicas de traducción para la transferencia de los 927 referentes verbales encontrados en nuestro corpus.

Técnicas de traducción	Shenyng	YYeTs
Equivalente oficial	28 %	27 %
Préstamo normalizado	18 %	18 %
Traducción literal	9 %	9 %
Préstamo no normalizado	7 %	7 %
Equivalente acuñado	6 %	6 %
Amplificación	6 %	7 %
Término genérico	5 %	5 %
Adición	5 %	3 %
Formulación completa	3 %	3 %
Paráfrasis	2 %	2 %
Creación discursiva	2 %	3 %
Condensación	2 %	3 %
Sustitución situacional	1 %	1 %

Sustitución cultural	1 %	2 %
Omisión	1 %	2 %
Compensación	0,4 %	0,2 %
Préstamo completo	0,3 %	0,2 %
Error/incoherencia	2 %	2 %
Total	≈100 %	≈100 %

Tabla 11. Distribución de técnicas de traducción para la transferencia de los referentes verbales del corpus

Ambos grupos de *fansubbing* prefieren las técnicas extranjerizantes (*source-oriented*) que domesticantes (*target-oriented*)³⁶, ya que las técnicas desde el equivalente oficial hasta la amplificación en la Tabla 11 ocupan el 84 % en la versión de Shenying y el 81 % en el *fansub* de YYeTs.

Aunque es probable que ambos grupos traduzcan el mismo referente con diferentes técnicas, es un hecho que no existe diferencia sustancial entre la versión de Shenying y la de YYeTs en cuanto al uso de las técnicas, solo con dos excepciones: en la adición y la amplificación. En cuanto a la adición, la versión de Shenying cuenta

³⁶ La extranjerización y la domesticación son términos utilizados por Venuti (1995). Estos dos términos son parecidos a los de «source-oriented» y «target-oriented» de Pedersen (2011, p. 75).

con 25 casos más de esta técnica que la de YYeTs (consúltese Tabla 11). Con respecto a la ampliación, en la versión de Shenying se encontraron 78 casos de esta técnica mientras que, en el *fansub* de YYeTs se identificaron 17 usos más de la misma técnica.

Con respecto a otras técnicas de traducción, las que se utilizan más frecuentemente en ambos *fansubs* son el equivalente oficial y el préstamo normalizado debido a la abundancia de antropónimos y topónimos en el corpus. Por otro lado, la compensación (5 usos en la versión de Shenying y 2 usos en la de YYeTs) y el préstamo completo (4 casos en el *fansub* de Shenying y 3 casos en el de YYeTs) son las técnicas más raramente seleccionadas por los dos grupos de *fansubbing*.

En comparación con Gao Peng (2020b, p. 102), los datos son diferentes en los siguientes tres aspectos gracias a la ampliación del corpus: en primer lugar, notamos el crecimiento ligero de la importancia de la paráfrasis, la condensación y la sustitución situacional. En cambio, nos damos cuenta del descenso leve de la frecuencia del equivalente oficial y la omisión. Asimismo, se identificaron 16 casos más de ampliación en el *fansub* de YYeTs que en el de Shenying.

A continuación, vamos a estudiar la evolución del uso de las técnicas de traducción en la primera y segunda temporada con los datos de la Tabla 12:

Técnicas de traducción	Recuento en la temporada	Recuento en la temporada	Recuento total en el
-------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	-----------------------------

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL

CORPUS

	1 y porcentaje con respecto al total del canal verbal	2 y porcentaje con respecto al total del canal verbal	canal verbal (100 %)
Préstamo completo	1 (25 %)	3 (75 %)	4
Préstamo normalizado	113 (50 %)	92 (41 %)	227
Préstamo no normalizado	40 (42 %)	50 (53 %)	95
Equivalente oficial	170 (47 %)	159 (44 %)	362
Equivalente acuñado	33 (40 %)	47 (57 %)	82
Traducción literal	45 (37 %)	70 (57 %)	122
Formulación completa	13 (32 %)	28 (68 %)	41
Adición	32 (48 %)	33 (50 %)	66
Amplificación	39 (50 %)	34 (44 %)	78
Término genérico	31 (53 %)	24 (41 %)	59

Paráfrasis	9 (39 %)	14 (61 %)	23
Sustitución cultural	6 (32 %)	12 (63 %)	19
Sustitución situacional	2 (29 %)	5 (71 %)	7
Creación discursiva	4 (18 %)	17 (77 %)	22
Compensación	1 (20 %)	4 (80 %)	5
Condensación	16 (52 %)	14 (45 %)	31
Omisión	12 (67 %)	6 (33 %)	18

Tabla 12. Distribución de las técnicas de traducción para la transferencia de los referentes verbales en la primera y segunda temporada. Versión de Shenying

Apreciamos en la tabla 12 que la preferencia en cuanto a las técnicas de traducción por parte de Shenying ha cambiado en las dos temporadas: las técnicas del préstamo normalizado, el equivalente oficial, la amplificación, el término genérico, la condensación y la omisión suman menos importancia en la segunda temporada que en la primera. En cambio, ha aumentado la frecuencia de la creación discursiva en la segunda temporada: la primera temporada cuenta con solo 4 casos de esta técnica mientras que en la segunda temporada hay 17 usos de la creación discursiva, que ocupan el 77 % en todo el corpus (en el episodio 25 de la tercera temporada se identificó solo un uso de esta técnica).

Versión del grupo YYeTs			
Técnicas de traducción	Recuento en la temporada 1 y porcentaje con respecto al total del canal verbal	Recuento en la temporada 2 y porcentaje con respecto al total del canal verbal	Recuento total en el canal verbal (100 %)
Préstamo completo	2 (67 %)	1 (33 %)	3
Préstamo normalizado	113 (49 %)	99 (43 %)	231
Préstamo no normalizado	32 (37 %)	49 (56 %)	87
Equivalente oficial	166 (47 %)	157 (44 %)	356
Equivalente acuñado	30 (39 %)	46 (60 %)	77

Traducción literal	43 (36 %)	69 (58 %)	118
Formulación completa	18 (44 %)	21 (51 %)	41
Adición	20 (49 %)	21 (51 %)	41
Amplificación	46 (48 %)	41 (43 %)	95
Término genérico	32 (52 %)	26 (42 %)	62
Paráfrasis	9 (36 %)	16 (64 %)	25
Sustitución cultural	10 (48 %)	11 (52 %)	21
Sustitución situacional	2 (18 %)	8 (73 %)	11
Creación discursiva	14 (42 %)	18 (55 %)	33
Compensación	0 (0 %)	2 (100 %)	2
Condensación	14 (40 %)	20 (57 %)	35
Omisión	16 (50 %)	16 (50 %)	32

Tabla 13. Distribución de las técnicas de traducción para la transferencia de los referentes verbales en la primera y segunda temporada. Versión de YYeTs

La Tabla 13 indica que la versión de YYeTs posee la misma evolución que Shenying en las categorías del préstamo normalizado, el equivalente oficial, la amplificación, el término genérico y la omisión (que hemos señalado con el color amarillo en esta tabla). En comparación con la Tabla 12, no se nota cambio radical en cuestión de la frecuencia de la condensación. Por la escasez de datos no podemos confirmar el cambio de la distribución del préstamo completo y de la compensación en la primera y segunda temporada.

A continuación, vamos a averiguar cómo se relacionan las técnicas de traducción para la transferencia de los referentes verbales de nuestro corpus. En el presente análisis retomamos las tres preguntas de investigación que hemos mencionado en el capítulo 1:

- 1) ¿Cuáles son las técnicas de traducción que normalmente se utilizan individualmente? En cambio, ¿cuáles son las que nunca o raramente se usan por separado?
- 2) ¿Qué relaciones hay entre las técnicas de traducción?
- 3) ¿Las dos versiones comparten semejanzas en las primeras dos preguntas de investigación?

Como hay relativamente pocos referentes culturales que son transferidos a través de tres o cuatro técnicas de traducción a la vez, nos adentramos, en primer lugar, en las relaciones entre dos técnicas de traducción en nuestro corpus. Por ejemplo, queremos saber las relaciones del préstamo completo con otras técnicas de traducción. En el vaciado del *fansub* de Shenying anotamos dos casos del uso individual del préstamo completo y cinco casos del uso junto de esta

técnica y la amplificación. En cambio, no se contempla ningún uso combinado del préstamo completo y otras técnicas, de ahí que el préstamo completo solo tiene relaciones con la amplificación en el *fansub* de Shenying. De la misma manera sabemos que en el *fansub* de YYeTs el préstamo completo tampoco tiene relaciones con otras técnicas salvo la amplificación.

Para responder las tres preguntas de investigación establecemos el sistema de coordenadas de x y y en las tablas Tabla 14 y Tabla 15, en las que se listan todas las combinaciones existentes entre cualesquiera dos técnicas de traducción en nuestro corpus. Las abreviaturas utilizadas en las tablas consisten en:

- PC: préstamo completo
- PN: préstamo normalizado
- PNN: préstamo no normalizado
- EO: equivalente oficial
- EA: equivalente acuñado
- TL: traducción literal
- FC: formulación completa
- Adi: adición
- Amp: amplificación
- TG: término genérico
- Par: paráfrasis
- SC: sustitución cultural
- SS: sustitución situacional
- CD: creación discursiva
- Com: compensación

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL

CORPUS

- Con: condensación
- Omi: omisión

Técnica	PC	PN	PNN	EO	EA	TL	FC	Adi	Am p	TG	Par	SC	SS	CD	Co m	Con	Omi
PC	2	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0
PN	0	7	0	196	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0
PNN	0	0	67	2	0	0	2	4	17	0	0	0	0	0	0	2	0
EO	0	19 6	2	93	0	18	16	4	8	0	0	0	0	3	0	1	0
EA	0	0	0	0	78	0	0	0	2	0	2	0	0	0	0	0	0
TL	0	0	0	18	0	93	0	0	11	0	0	0	0	0	0	0	0
FC	0	0	2	16	0	0	19	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0
Adi	0	0	4	4	0	0	0	56	2	0	0	0	0	0	0	0	0
Amp	2	0	17	8	2	11	2	2	0	1	0	3	0	7	0	3	0
TG	0	0	0	0	0	0	0	0	1	58	0	0	0	0	0	0	0
Par	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	21	0	0	0	0	0	0
SC	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	16	0	0	0	0	0
SS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	0	0	0	0
CD	0	0	0	3	0	0	0	0	7	0	0	0	0	12	0	0	0
Com	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0
Con	0	3	2	1	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	21	0
Omi	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18

y

Tabla 14. Combinaciones de cualesquiera dos técnicas de traducción en la versión de Shenyang

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL

CORPUS

Técnica	PC	PN	PNN	EO	EA	TL	FC	Adi	Am p	TG	Par	SC	SS	CD	Co m	Con	Omi
PC	1	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0
PN	0	6	0	186	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
PNN	0	0	67	1	1	0	1	1	13	0	0	0	0	1	0	1	0
EO	0	18 6	1	86	0	15	7	6	8	0	0	0	0	3	0	1	0
EA	0	0	1	0	75	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
TL	0	0	0	15	0	90	0	0	13	0	0	0	0	0	0	0	0
FC	0	0	1	7	0	0	25	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0
Adi	0	0	1	6	0	0	0	28	3	0	0	1	0	0	0	0	0
Amp	2	1	12	8	0	13	4	3	0	0	0	0	0	3	0	4	0
TG	0	0	0	0	0	0	0	0	0	59	0	0	0	0	0	3	0
Par	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	24	0	0	0	0	0	0
SC	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	19	0	1	0	0	0
SS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	11	0	0	0	0
CD	0	0	1	3	0	0	0	0	3	0	0	1	0	25	0	0	0
Com	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0
Con	0	0	1	1	0	0	0	0	4	3	0	0	0	0	0	24	0
Omi	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	32

Tabla 15. Combinaciones de cualesquiera dos técnicas de traducción en la versión de YYeTs

Dada la complejidad de estas dos tablas es necesario explicar cómo funcionan. En ambas tablas las coordenadas con $x = y$ representan el uso individual de una técnica. Por ejemplo, (PC, PC) significa el uso individual del préstamo completo, (Amp, Amp) representa el uso por separado de la ampliación, (Omi, Omi) la omisión sola. El valor 0 de una coordenada denota que no se encontró ningún caso de esta combinación en el corpus. Por ejemplo, el valor de (PC, PN) es 0 en las dos tablas, es decir, no se apreció la combinación del préstamo completo y el préstamo normalizado en los dos *fansubs*. Pese a su complejidad, las dos tablas nos ofrecen datos exhaustivos para entender de manera sistemática y profunda las relaciones de cualesquiera dos técnicas de traducción en el corpus.

Contestando la primera pregunta, en la Tabla 14 el valor de (PC, PC) es 2, el de (Amp, PC) es 2 y, no se observa ninguna otra coordenada con valor en la misma línea ($y = PC$), por ello, decimos que el préstamo completo normalmente es utilizado individualmente en la versión de Shenying. Por la misma razón, el equivalente acuñado, la adición, el término genérico, la paráfrasis, la sustitución cultural, la sustitución situacional, la compensación y la omisión también son las técnicas que normalmente se usan por separado en el *fansub* de Shenying.

Sin embargo, en la versión de YYeTs el préstamo completo y la adición prefieren combinarse con otras técnicas. Valga a modo de ejemplo la adición: por un lado, vemos en la Tabla 15 que el valor de (Adi, Adi) es 28, que es mucho menor que el de esta coordenada en la versión de Shenying (el cual es 56). Es decir, en la versión de

YYeTs no hay tantos usos individuales de la adición. Aparte de la coordenada (Adi, Adi), en la línea de $y = \text{Adi}$ de la Tabla 15 se contemplan otras cuatro coordenadas con un valor. En cambio, en la Tabla 14 solo hay otras tres coordenadas con un valor aparte de (Adi, Adi). Estos resultados indican que en el *fansub* de YYeTs la adición prefiere combinarse con otras técnicas que el uso individual.

En cambio, la amplificación es la técnica de traducción que nunca se utiliza individualmente en ambas versiones, puesto que el valor de la coordenada (Amp, Amp) equivale a 0 en las dos tablas. De manera similar, sabemos que el préstamo normalizado es raramente utilizado por separado porque el valor de la coordenada (PN, PN) es 7 en la Tabla 14 y es 8 en la Tabla 15.

Según los datos de las dos tablas, cualesquiera dos técnicas de traducción en el corpus se correlacionan a través de las siguientes tres formas. La primera forma es que dos técnicas de traducción se combinan para la transferencia del mismo referente verbal. Es la forma más vista en nuestro corpus. En este sentido cabría mencionar la combinación del equivalente oficial y la adición ($x = \text{EO} / \text{Adi}$, $y = \text{Adi} / \text{EO}$ en las tablas):

En ambas versiones «Napoleón» se traduce por 拿破仑时代 (*Napolun Shidai*, la época de Napoleón); «los Reyes Católicos» se transfiere como 天主教双王时期 / 时代 (*Tianzhujiao Shuangwang shiqi / shidai*, la época de los dos Reyes Católicos). La razón de clasificar estos dos ejemplos como el uso combinado del equivalente oficial y la adición consiste en que 拿破仑 (*Napolun*) y 天主教双王

(*Tianzhujiao Shuangwang*) son equivalentes oficiales en chino de los referentes del TO. Asimismo, se añade «la época» en las dos traducciones.

En el caso de los equivalentes oficiales observamos una forma de combinación específica, puesto que los equivalentes oficiales son traducidos por diferentes técnicas de traducción como el préstamo normalizado, el préstamo no normalizado, la traducción literal, la formulación completa, la creación discursiva y la condensación (consúltese los datos de la línea de $y = EO$ en las tablas). A modo de ejemplo, para la transferencia de «Empire State Building» en el episodio 14 ambos grupos optan por el equivalente oficial y arraigado en chino 帝国大厦 (*Diguo Dasha*, Edificio Imperio). Como se suprime «State» en el equivalente en chino, es traducido con la condensación.

La segunda forma consiste en la exclusión mutua, en otras palabras, dos técnicas no pueden coexistir en la transferencia del mismo referente verbal. En nuestro corpus la exclusión mutua normalmente se causa por las características intrínsecas de ciertas técnicas. Por ejemplo, el préstamo completo no coexiste con el préstamo normalizado ni el préstamo no normalizado en ningún caso; la paráfrasis y el término genérico son mutuamente excluyentes por ser subcategorías de la generalización; la sustitución situacional, la compensación o la omisión tampoco se combinan con otras técnicas de traducción por su definición.

La última forma es la dependencia, cuyo ejemplo más destacado en nuestro corpus es el uso de la amplificación. Tanto en el *fansub* de

Shenyng como en la versión de YYeTs la amplificación se debe combinar siempre con otras técnicas para la transferencia de ciertos referentes verbales, por lo que depende de otras técnicas. En el análisis cualitativo proporcionaremos más ejemplos de la amplificación.

En el corpus lo que llama la atención es que algunas técnicas de traducción que son mutuamente excluyentes a simple vista pueden combinarse en ocasiones específicas para la transferencia de los referentes verbales. Por ejemplo, en el presente estudio consideramos la condensación omisión parcial y la amplificación, adición de las notas en la pantalla. Por eso, son opuestas a cierto nivel. Sin embargo, en el *fansub* de Shenyng se situaron 3 usos de la combinación de la condensación y la amplificación y, además, hay 4 usos de la misma combinación en la versión de YYeTs.

En este sentido citamos como ejemplo la traducción de YYeTs de «Salvador Dalí» en el episodio 8. A medida que traduce el referente del TO por 达利 (*Dali*, Dalí) recurriendo a la condensación, este grupo añade en la pantalla la nota 萨尔瓦多·达利 西班牙超现实主义画家 代表作《永恒的记忆》 (*Sa' erwaduo Dali*, pintor español surrealista, su obra representativa es *La persistencia de la memoria*), de ahí que es la combinación de la condensación y la amplificación.

Con respecto a las combinaciones de más de dos técnicas de traducción en el corpus, la Tabla 16 muestra todas las combinaciones de tres, hasta de cuatro técnicas de traducción en los dos *fansubs*.

Combinaciones de técnicas	Shenyng	YYeTs
1. Equivalente oficial + préstamo normalizado + ampliación	19	36
2. Equivalente oficial + formulación completa + ampliación	0	3
3. Equivalente oficial + adición + ampliación	0	1
4. Equivalente oficial + traducción literal + ampliación	0	1
5. Equivalente oficial + préstamo normalizado + condensación	1	1
6. Equivalente oficial + préstamo normalizado + formulación completa	1	0
7. Préstamo no normalizado + formulación completa + ampliación	1	1
8. Préstamo no normalizado + condensación + ampliación	0	1

9. Equivalente oficial + préstamo normalizado + adición + amplificación	0	1
Total	22	45

Tabla 16. Combinaciones de tres y de cuatro técnicas de traducción

Como se observa en la tabla 16, la combinación más común de tres técnicas de traducción en el corpus consiste en el equivalente oficial + el préstamo normalizado + la amplificación (el punto 1 en la tabla). En esta combinación, a medida que se transfiere el referente cultural del TO a través del equivalente oficial (traducido con el préstamo normalizado), se introduce información complementaria a los espectadores chinos mediante las notas en la pantalla. Un ejemplo seleccionado del corpus de esta combinación es la traducción del antropónimo «Ava Gardner», que se aprecia en la Tabla 17:

Referente del TO: Ava Gardner	
Traducción de Shenying	Traducción de YYeTs
艾娃·加德纳 (<i>Aiwa Jiadena</i> , Ava Gardner)	
Nota en la pantalla de Shenying	Nota en la pantalla de YYeTs
艾娃·加德纳：好莱坞经典女星 (Ava Gardner: actriz clásica de Hollywood)	艾娃·加德纳 二十世纪美国著名女演员 (Ava Gardner: actriz famosa estadounidense del siglo XX)

Tabla 17. Traducción de Shenying y YYeTs de «Ava Gardner»

En la transferencia de este antropónimo ambos grupos optan en primer lugar, por su equivalente en chino 艾娃·加德纳 (*Aiwa Jiadena*, Ava Gardner), por lo que se clasificó como el equivalente oficial. Asimismo, no nos debemos olvidar que este equivalente oficial en chino también es traducido por el préstamo normalizado. Por eso, es una combinación de estas dos técnicas. Por último, como ambos grupos añaden notas en la pantalla explicando el antropónimo, también se emplea la amplificación en ambas versiones.

En el corpus la combinación del equivalente oficial + el préstamo normalizado + la amplificación se emplea generalmente en la transferencia de los antropónimos y topónimos monoculturales como «Breda» y «Carlos III». En cambio, se observa menos en los

antropónimos, topónimos o nombres institucionales transculturales como «Auschwitz» y «Juan Ramón Jiménez».

Además de las combinaciones de tres técnicas, en el corpus se identificó un caso de combinación de cuatro técnicas de traducción, que consiste en el equivalente oficial + el préstamo normalizado + la adición + la amplificación (el punto 9 en la Tabla 16). Este caso está situado en el episodio 12 del *fansub* de YYeTs y es para la transferencia del topónimo «La Mancha». Este grupo utiliza primero el equivalente oficial en chino del referente original 拉曼查 (*La Mancha*, La Mancha), que es traducido por el préstamo normalizado. Luego, añade 地区 (*diqu*, zona), así pues, convertir la traducción en 拉曼查地区 (*La Mancha diqu*, la zona de La Mancha). Al final, también añade la nota en la pantalla explicando que la traducción de este topónimo y este diálogo proviene de la versión traducida de *El Quijote* de Yang Jiang.

Aparte de las combinaciones que hemos mencionado anteriormente, cabría mencionar que el *fansub* de YYeTs utiliza con más frecuencia tres, incluso cuatro técnicas de traducción para la transferencia de solo un referente verbal. En cambio, Shenying se inclina a emplear solo una o dos técnicas de traducción en nuestro corpus de acuerdo con los datos de la Tabla 16.

6.2.2. Transferencia de los referentes culturales en el canal no verbal

En comparación con la complejidad de la transferencia de los referentes verbales, la transferencia de los referentes culturales en el canal no verbal del corpus es muy sencilla: la omisión es la técnica de traducción predominante para la transferencia de los referentes no verbales del corpus. Entre los 102 referentes no verbales encontrados en los seis episodios de la primera temporada, ocho episodios de la segunda temporada y un episodio de la tercera temporada, solo se identificó un caso de amplificación en el *fansub* de Shenying. En cambio, en la versión de YYeTs todos los referentes no verbales se transfirieron por la omisión.

El único uso de la amplificación se da en relación con una tapa. En el episodio 5, el personaje Julián (Rodolfo Sancho, véase 4.1 para los personajes importantes de la serie) se reúne con sus padres en un bar y piden algunas bebidas. Un rato después, el dueño del bar les sirve cacahuets como tapa (la Figura 28).



Figura 28. Una tapa de cacahuets. Episodio 5. Shenying



Figura 29. Nota en la pantalla para la tapa de cacahuets. Episodio 5. Shenying

Entonces, el padre de Julián mira al dueño y se queja: «la crisis... Ya podías poner algunas gambitas» (la Figura 29). Al lado de esta frase, el grupo Shenying pone una nota en la pantalla (que hemos indicado en la figura): 西班牙酒吧里一般随酒水附赠小吃 (En los bares de

España, normalmente se regalan tapas con bebidas alcohólicas y refrescos). En este caso, el grupo Shenying intenta explicar con esta nota en la pantalla la costumbre de tomar tapas acompañando a las cervezas o al vino en los bares españoles. En cambio, el grupo YYeTs recurre a la omisión para la transferencia del mismo referente cultural no verbal.

6.3. Resultados cuantitativos sobre las relaciones entre la clasificación de los referentes culturales y la clasificación de las técnicas de traducción

En este subapartado nos centramos en los resultados sobre las relaciones entre la clasificación de los referentes culturales y la clasificación de las técnicas de traducción que se muestran en nuestro corpus. A partir del análisis minucioso de los datos recogidos de ambas versiones, elaboramos la Tabla 18, en la que se muestra por separado la importancia de los dominios, el parámetro de transculturalidad y el de centralidad en el uso de cada técnica de traducción.

En esta tabla la sigla «SY» representa el grupo Shenying, «YY» representa el grupo YYeTs; el símbolo «++» representa «muy importante», «+» significa «importante» mientras que el signo «-» representa «poco importante o sin importancia». Las líneas del préstamo completo, la sustitución situacional y la compensación están vacías por la frecuencia extremadamente baja de estas técnicas en ambos *fansubs*. Por ejemplo, en la versión de Shenying solo se situaron 7 casos de la sustitución situacional mientras que en la de YYeTs este número es 11.

Técnicas de traducción		Dominios	Transculturalidad	Centralidad
Préstamo completo		(Faltan datos)		
Préstamo normalizado		++	-	-
Préstamo no normalizado		++	++	-
Equivalente oficial		++	+	-
Equivalente acuñado		++	++	-
Traducción literal		-	+	-
Formulación completa		++	-	-
Adición	SY	+	++	-
	YY	+	-	-
Amplificación	SY	+	++	++
	YY	++	++	-
Término genérico	SY	+	-	++
	YY	+	+	-
Paráfrasis	SY	+	+	++
	YY	+	-	++

Sustitución cultural	SY	++	+	-
	YY	++	+	+
Sustitución situacional	(Faltan datos)			
Creación discursiva	SY	++	++	-
	YY	+	++	+
Compensación	(Faltan datos)			
Condensación	SY	++	++	-
	YY	++	-	-
Omisión	SY	-	++	++
	YY	-	++	+

Tabla 18. Importancia de los dominios, la transculturalidad y la centralidad en el uso de las técnicas de traducción

En comparación con el estudio preliminar publicado en la revista *CLINA* (Gao, 2020b, p. 103), los datos proporcionados en la Tabla 18 son diferentes en cuanto a varias técnicas debido a la ampliación del corpus de manera significativa. Más concretamente, en la presente tesis la versión del grupo Shenying y la del grupo YYeTs presentan afinidades en cuanto a este tema en seis subcategorías de las técnicas de traducción, que consisten en: el préstamo normalizado, el préstamo no normalizado, el equivalente oficial, el equivalente acuñado, la traducción literal y, por último, la

formulación completa. En cambio, muestran diferencias en cuanto al mismo tema en ocho subcategorías: la adición, la amplificación, el término genérico, la paráfrasis, la sustitución cultural, la creación discursiva, la condensación y, por último, la omisión.

Tomamos el uso de la amplificación como ejemplo. En el *fansub* de Shenying se identificaron 78 casos de esta técnica, entre los cuales hay 36 antropónimos y topónimos, que ocupan el 46 %. Como este porcentaje es mucho más alto que el porcentaje de estos dos dominios en todo el corpus (que corresponde al 29 %, consúltese la Tabla 7 de este capítulo para los detalles), decimos que los dominios tienen influencia en el uso de esta técnica (por lo que se pone «+» en la Tabla 18).

Aplicando el mismo método en el cálculo de la ocupación tanto de los referentes transculturales, monoculturales e infraculturales como de los referentes que son centrales a nivel macrotextual; los referentes que son secundarios a nivel macro-, pero centrales a nivel microtextual y, de los referentes que son secundarios a nivel macro- y nivel microtextual, sabemos que el parámetro de transculturalidad y de centralidad tienen aún más importancia que los dominios en el uso de esta técnica en el *fansub* de Shenying.

En cambio, en la versión de YYeTs donde se encontraron 95 casos de la amplificación, el uso de esta técnica está más relacionado con los dominios mientras que percibe poca, hasta ninguna relación con la centralidad. La razón radica en que en dicha versión los antropónimos y los topónimos poseen el 62 % entre los 95 casos encontrados, lo que es mucho más alto que en el *fansub* de Shenying.

No obstante, con respecto a la centralidad, los referentes que son centrales a nivel macrotectual solo tienen el 7 % más bajo que la ocupación de los mismos referentes en todo el corpus (véase la Figura 26 en el subapartado 6.1.4), por ello, decimos que este parámetro tiene poca o ninguna importancia en el uso de la amplificación en la versión de YYeTs.

En el análisis cuantitativo para la elaboración de la Tabla 18 advertimos que la definición de algunas técnicas y las particularidades de nuestro corpus (la abundancia de los antropónimos y topónimos, por ejemplo) influyen las relaciones de estas técnicas con uno o varios de los tres factores.

Por ejemplo, en el subapartado 3.3.4 definimos que el equivalente acuñado contiene una palabra, es nombre común y es reconocido por diccionarios bilingües muy utilizados del español al chino. Debido a esta definición, se puede comprender que ningún antropónimo ni topónimo se transfiere con esta técnica en nuestro corpus. Por ello, decimos que esta técnica está vinculada estrechamente con los dominios. Asimismo, como un referente cultural debería ser bastante conocido en la cultura origen, así como en la cultura meta para estar estabilizado y así, entrar en diccionarios bilingües, el parámetro de transculturalidad también desempeña un papel fundamental en el uso del equivalente acuñado.

Una prueba es que, el 76 % de los 82 casos de esta técnica en el *fansub* de Shenyng fueron empleados para la transferencia de los referentes transculturales. Podríamos citar como ejemplos la

traducción de «romanos» por su equivalente según los diccionarios: 罗马人 (*Luoma ren*, personas de Roma) en ambos *fansubs*; «rezar» → (Shenyng) 祷告 / (YYeTs) 祈祷 (*daogao / qidao*, rezar) y, por último, usar diferentes equivalentes acuñados del referente «caballeros»: Shenyng utiliza 绅士 (*shenshi*, *gentleman* in inglés) mientras que YYeTs opta por otro equivalente acuñado del mismo referente 骑士 (*qishi*, hombre que pertenece a una orden de caballería).

Por la misma razón que mencionamos, los dominios ejercen influencia fuerte sobre el uso de la formulación completa y de la condensación. A modo de ejemplo, el 39 % de los 41 casos de la formulación completa en el *fansub* de Shenyng fueron para la transferencia de los topónimos, cuyos ejemplos son: «Sicilia» → 西里岛 (*Xixili Dao*, la isla de Sicilia); «Tubinga» → 蒂宾根大学 (*Dibingen Daxue*, la Universidad de Tubinga). En cambio, la formulación no percibe tanta influencia por parte ni de la transculturalidad ni de la centralidad.

Volviendo a la Tabla 18, en la que se observan 14 veces del símbolo «→» en la columna de centralidad, 6 veces del mismo símbolo en la de transculturalidad y 3 veces de este signo en la columna de dominios. Eso significa que el uso de la mayoría de las técnicas de traducción está vinculado con los dominios. Siendo la aproximación más utilizada, la clasificación de los referentes culturales de acuerdo con los dominios funciona bien en muchas ocasiones.

Por otro lado, la introducción del parámetro de transculturalidad en la clasificación de los referentes culturales explica mejor el uso de algunas técnicas determinadas como la creación discursiva en el *fansub* de YYeTs y la omisión. En cambio, aunque el parámetro de centralidad es muy importante en el uso de ciertas técnicas como la amplificación en el *fansub* de Shenying, tiene poco o ningún vínculo con la mayor parte de las técnicas.

Antes de terminar esta parte, vemos necesario destacar la traducción literal y sus relaciones con los dominios, la transculturalidad y la centralidad. Según nuestra observación del corpus, el uso de esta técnica se puede explicar desde dos perspectivas. Por una parte, entre los tres factores, el parámetro de transculturalidad tiene mayor importancia en el uso de esta técnica, ya que los *fansubbers* de ambos grupos la prefieren cuando los referentes son menos conocidos en la cultura china.

Una prueba evidente consiste en que, entre los 122 casos de esta técnica encontrados en la versión de Shenying, 79 casos (con un 65 %) se utilizaron para la transferencia de los referentes monoculturales e infraculturales. Por ejemplo, «la Guerra de Cuba» se traduce por 古巴战争 (*Guba zhanzheng*, Guerra de Cuba) en ambas versiones, aunque su equivalente oficial es 美西战争 (*Mei-Xi zhanzheng*, Guerra Hispano-estadounidense). Asimismo, *Poeta en Nueva York* ha sido traducido por 《诗人在纽约》 (*Shiren Zai Niuyue*, *Poeta en Nueva York*) por los *fansubbers* de Shenying; el referente «las pinturas negras» de Goya se traduce por 黑色绘画 (*heise huihua*, las

pinturas negras) en ambos *fansubs*, aunque una traducción no tan literal podría ser 黑暗绘画 (*heian huihua*, las pinturas oscuras).

Por otra parte, el uso de la traducción literal se puede explicar desde otra perspectiva sin vincularse con el nivel de la transculturalidad de los referentes culturales. Es probable que esta técnica dependa más del número de palabras que contienen los referentes y su transparencia. Es decir, cuando un referente cultural contiene más palabras que son inteligibles, es más posible que los *fansubbers* opten por esta técnica, dado que los referentes traducidos por la traducción literal se pueden entender sin problemas en la cultura meta.

Para resumir el capítulo 6, en el presente capítulo hemos presentado, en primer lugar, los resultados cuantitativos sobre la versión original de 17 episodios de los dos *fansubs* de la serie de televisión española *El Ministerio del Tiempo*. Después, en la subsección 6.2, antes de abarcar la transferencia de los referentes no verbales, nos hemos centrado en la transferencia de los referentes culturales en el canal verbal para luego elaborar tres tablas innovadoras, en las que se pueden contemplar todos los datos recogidos sobre las relaciones entre cualesquiera técnicas de traducción. En la última parte tratamos las relaciones existentes entre la clasificación de los referentes culturales y la clasificación de las técnicas de traducción con la elaboración de la Tabla 18.

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL
CORPUS

[Página en blanco]

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

Como hemos explicado múltiples ejemplos de diferentes técnicas de manera minuciosa en los capítulos anteriores, en este capítulo prestamos atención al uso de la amplificación que observamos en el corpus, ya que lo tratamos como una de las técnicas de traducción más representativas en el *fansubbing* al chino.

En la parte del análisis cuantitativo, advertimos que aparte del único caso en el canal no verbal, en la versión de Shenying se encontraron 78 casos de la amplificación, mientras que, en el *fansub* de YYeTs se identificaron 95 usos de la misma técnica de traducción. A continuación, nos centraremos en el canal verbal del corpus y tomaremos el uso de la amplificación en ambas versiones como el punto de partida para, luego, analizar algunos ejemplos destacados del uso de la amplificación solo en la versión de Shenying en la subsección 7.2. Asimismo, expondremos también los ejemplos en los que solo el *fansub* de YYeTs opta por esta técnica. En el último subapartado de este capítulo pretendemos resumir lo que hemos analizado sobre el uso de la amplificación a partir las formas, las situaciones de uso, así como las funciones y los problemas presentados en el corpus.

Los ejemplos que presentamos en este capítulo se escogen siguiendo los criterios establecidos en la parte de metodología: o bien son representativos de algún tipo de problemas de traducción, o bien de buenas soluciones, o bien de detalles que merezca la pena comentar.

7.1. Uso de la amplificación en ambas versiones

En nuestro corpus se identificaron 31 casos en los que ambos grupos utilizan la amplificación para la transferencia de los referentes culturales verbales. Entre ellos, 19 casos están situados en la primera temporada, 9 casos se encuentran en la segunda y el resto de los casos están en la tercera temporada. A continuación, vamos a presentar cinco ejemplos destacados entre estos 31 casos encontrados.

Ejemplo 1: «Velázquez», episodio 1

Empezamos por el referente «Velázquez». El subdirector del Ministerio Salvador lleva a Julián a visitar las puertas de tiempo que hay en el Ministerio. Al abrir una puerta, Julián ve a varias meninas esperando al pintor (es una referencia a *Las meninas*). Julián se queda de piedra y Salvador le dice, “Velázquez siempre se retrasa”³⁷.

En el corpus «Velázquez» se clasificó como antropónimo transcultural que pertenece al dominio de las bellas artes ya que es una de las figuras españolas que gozan del nivel más alto de familiaridad entre la mayoría de los espectadores meta en China. Gracias a su relación estrecha con el diálogo, se consideró como secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual.

³⁷ Usamos las comillas inglesas para indicar cada subtítulo en este capítulo cuando describimos el contexto de cada referente cultural.

En cuanto a las técnicas de traducción usadas por YYeTs, además de transferir este antropónimo por 委拉斯开兹 (*Weilasikaizi*, Velázquez) usando el equivalente oficial en chino, que es traducido por el préstamo normalizado, este grupo también añade la nota en la pantalla 委拉斯开兹 文艺复兴后期西班牙最伟大的画家 (Velázquez: el pintor español más importante del periodo final del Renacimiento), que hemos marcado con un recuadro rojo en la Figura 30:

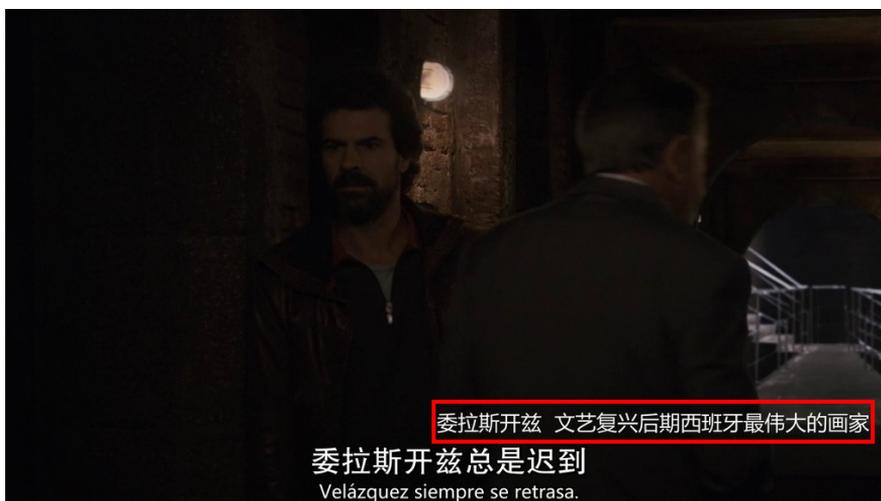


Figura 30. Nota en la pantalla de «Velázquez» en el pasillo. Episodio 1. YYeTs

Después, en el despacho de Salvador, Julián, que todavía no conoce a otros agentes que trabajan para el Ministerio del Tiempo, al ver dos retratos terminados por un hombre que está sentado en el fondo, dice a Salvador que son exactamente los dos sospechosos que viajan en tiempo. Luego, añade que el pintor es muy bueno. En este momento, Ernesto comenta, “No va a ser bueno el «jodío», es Velázquez”.

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

Entonces, la cámara gira a ese hombre, que se pone de pie y les saluda inclinando el cuerpo.

En este caso, Shenying traduce este antropónimo en el subtítulo en chino por 委拉斯开斯 (*Weilazikaisi*) usando el préstamo no normalizado. Además, como se contempla en el recuadro rojo de la Figura 31, Shenying también añade una nota en la pantalla explicando su importancia en la historia de arte española: 迭戈·委拉斯开兹 文艺复兴后期西班牙最伟大的画家 (Diego Velázquez: el pintor español más importante del periodo final del Renacimiento).



Figura 31. Nota en la pantalla de «Velázquez» en el despacho. Episodio 1.

Shenying

Como hemos mencionado, «Velázquez» es un referente transcultural, es decir, es igualmente conocido para la mayoría de los espectadores meta en China que la mayor parte de los espectadores originales. Por eso, pensamos que una razón posible del uso de la amplificación en

ambos *fansubs* podría ser que el personaje Velázquez forma parte del universo ficticio de esta serie de televisión (consúltese el subapartado 4.1 para conocer más a este personaje en la serie), y este episodio consiste en el estreno de Velázquez en la serie.

Después de hablar de las técnicas de traducción, cabría mencionar también la incoherencia que adolece la traducción de Shenying. En el subtítulo en chino este grupo traduce «Velázquez» por 委拉兹开斯 (*Weilazikaisi*). No obstante, en la nota en la pantalla el mismo referente se reemplaza por 委拉斯开兹 (*Weilasikaizi*), al igual que el grupo YYeTs. Es una pequeña diferencia el cambio del carácter 兹 (*zi*) por 斯 (*si*) en las dos traducciones. Aunque es probable que esta incoherencia no causa problemas de comprensión para los espectadores meta, demuestra falta de rigor en la traducción y en la revisión final.

Ejemplo 2: «Altamira», episodio 5

En el episodio 5, Velázquez quiere viajar al siglo XX para ver a Picasso, por lo que espera a Salvador en la puerta del despacho para pedirselo. Al ver a Velázquez, Salvador se enoja y dice, “Velázquez, como vuelva a insistir le mando a Altamira a pintar bisontes”. En este ejemplo «Altamira» fue clasificado como topónimo transcultural situado en el área de bellas artes. Asimismo, en el argumento, «Altamira» concierne al humor de viaje en el tiempo (mandar a Velázquez al Paleolítico), y se consideró como secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual.

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

Con respecto a las técnicas de los dos *fansubs*, Shenying lo traduce por 阿尔塔米拉 (*A'ertamila*) usando el préstamo normalizado. En cambio, YYeTs traduce «Altamira» por 阿尔塔米拉洞 (*A'ertamila dong*, cueva de Altamira). En esta traducción se ve el significado de «cueva» en el nombre oficial de la cueva de Altamira, por lo que es una formulación completa de la especificación. Además, como se corresponde a la traducción de Wikipedia, también refleja un uso del equivalente oficial.

Hemos mencionado que «Altamira» está vinculado con el humor, cuya comprensión depende de entender bien las diferentes épocas a las que pertenecen Velázquez, Picasso y los frescos Paleolíticos de Altamira. Deducimos que es por esta razón, aunque la cueva de Altamira es bastante conocida entre numerosos espectadores meta en China, por la que ambos *fansubs* recurren a la amplificación y así, hacen hincapié en la época de los frescos.



Figura 32. Nota en la pantalla de «Altamira». Episodio 5. Shenying



Figura 33. Nota en la pantalla de «Altamira». Episodio 5. YYeTs

La Figura 32 muestra la nota puesta por Shenying: 阿尔塔米拉 保存有旧石器时代壁画的石灰岩溶洞 位于西班牙北部的坎塔布连山区 (Altamira: cuerva formada por la disolución de caliza, donde se conservan los frescos del Paleolítico. Se sitúa en la zona montañosa de Cantabria en el norte de España). En la Figura 33 vemos en el recuadro rojo la nota de YYeTs: 阿尔塔米拉洞 位于西班牙坎塔布里亚自治区 以洞中旧石器时代的野牛原始壁画闻名 (Cueva de Altamira: se sitúa en la comunidad autónoma de Cantabria, es famosa por los frescos antiguos de bisontes del Paleolítico). Las dos notas explican con éxito qué es y dónde está la cueva de Altamira, pero la de YYeTs ofrece más detalles de la relación entre «Altamira» y «bisontes» en el diálogo.

Aparte de las notas contempladas en las figuras Figura 32 y Figura 33, también atrae nuestra atención el subtítulo traducido en chino por parte de Shenying. En comparación con el subtítulo traducido en la

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

versión de YYeTs, el cual es básicamente una traducción literal, en el subtítulo traducido de Shenying se utiliza la palabra 发配 (*fapei*), que en chino significa expulsar a alguien de un lugar para mandarle a un lugar peor a trabajar en condiciones malas. La selección de esta palabra en chino transfiere perfectamente el contraste del Paleolítico y el siglo XXI donde vive Velázquez en la serie en cuestión de condiciones de trabajo.

Ejemplo 3: «el Capitán Alatriste», episodio 1

En este caso el referente «El Capitán Alatriste» se clasificó como antropónimo monocultural del dominio de la literatura, ya que está fuera del conocimiento enciclopédico de la mayoría de los espectadores meta sobre la literatura española. Fue considerado como secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual debido a que se repite tres veces en el mismo episodio, lo que indica que es un detalle que conecta el argumento pese a no ser el tema principal.



Figura 34. Nota en la pantalla de «el Capitán Alatriste». Episodio 1. YYeTs

La primera vez aparece en el primer encuentro de la patrulla de Amelia, Julián y Alonso: en la cafetería, Salvador presenta a Amelia y Alonso a Julián. Al ver a Alonso, soldado de Flandes del siglo XVI, que luce un bigote como el del personaje literario el Capitán Alatriste, Julián del siglo XXI dice, “Hoy es mi día de suerte, primero conozco a Velázquez, y ahora al Capitán Alatriste”. Aquí YYeTs pone la nota 阿拉特里斯特上尉： 西班牙小说《阿拉特里斯特上尉的冒险》主人公 (el Capitán Alatriste: protagonista de la novela española *Las aventuras del capitán Alatriste*) (la Figura 34).

A continuación, cuando Julián quiere dar la mano a Amelia del siglo XIX, esta señorita levanta la mano y espera su beso; y cuando quiere saludar de la misma manera a Alonso, el soldado del siglo XVI dobla de repente su cuerpo para saludar a los personajes del siglo XXI y del siglo XIX. Después de la salida de Salvador y Ernesto de la cafetería, Alonso pregunta a Julián, “¿Quién es ese Alatriste con el que todos

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

me confunden aquí?”. En este momento en el *fansub* de Shenying se aprecia la nota 阿拉特里斯特上尉: 西班牙著名小说人物 (el Capitán Alatraste: personaje famoso de una novela española), que hemos indicado en la Figura 35.



Figura 35. Nota en la pantalla de «el Capitán Alatraste». Episodio 1. Shenying

Tomando en cuenta el nivel de transculturalidad y de centralidad de este referente, ambos grupos de *fansubbing* deciden ofrecer información complementaria sobre ese «Capitán Alatraste» para mejorar el entendimiento de los espectadores chinos del argumento. Aquí cabría mencionar que la nota de YYeTs indica expresamente el título completo de la colección cuyo protagonista es el Capitán Alatraste (*Las aventuras del Capitán Alatraste*), lo que no es indispensable para entender el referente ni el argumento.

Después del primer encuentro en la cafetería, la patrulla va a una librería del año 2015 para buscar a los dos militares franceses que viajan en el tiempo. Antes de salir de allí, Alonso coge discretamente

la novela *El Capitán Alatriste* que está en un estante. Es la segunda vez que aparece el referente en este episodio. Pese a que está situado en el canal visual y verbal, Shenyng lo traduce por 《阿拉特里斯特上尉》 (*Alatelsite Shangwei, El Capitán Alatriste*) en una nota que hemos marcado en la figura 7.

Este referente ha sido traducido igualmente en la versión de YYeTs. Sin embargo, en esta traducción no se observan las comillas chinas utilizadas por Shenyng para indicar que es un título de un libro (véase el recuadro en la Figura 36). Esta diferencia se debe a las diferentes normas internas de traducción de estos dos grupos. Además, como en la pantalla se ven libros en un estante, los espectadores saben claramente que *El Capitán Alatriste* es una novela en este caso.

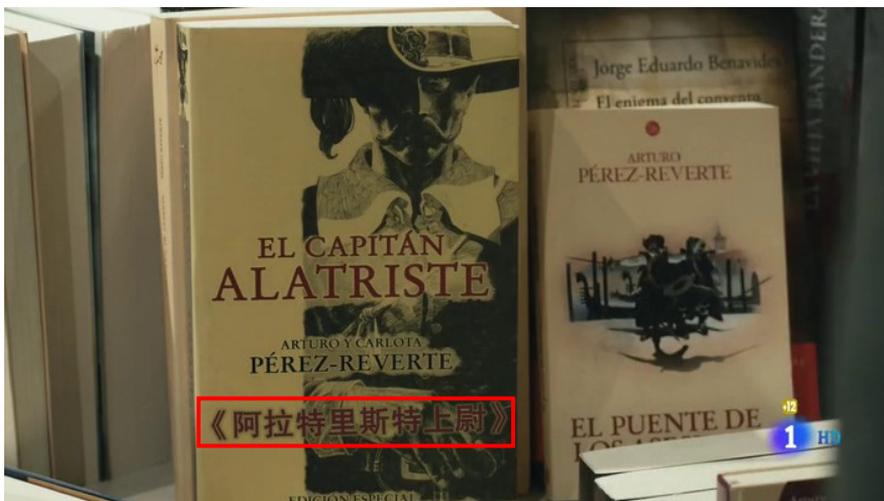


Figura 36. Nota en la pantalla de *El Capitán Alatriste* en la librería. Episodio 1.
Shenyng

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS



Figura 37. Nota en la pantalla de *El Capitán Alatríste* en la librería. Episodio 1.

YYeTs

Poco después de la escena de la librería, el mismo referente aparece por tercera vez en este episodio: Alonso vuelve al siglo XVI con esa novela del siglo XXI sin tomar en cuenta la prohibición de llevarse cosas de otras épocas. Con el primer plano de la cámara se ve en la pantalla que es exactamente el libro que cogió en la librería.

Por ello, el grupo Shenying traduce el título de ese libro en chino en una nota utilizando la amplificación otra vez (consúltense la Figura 38). En vez de estar al lado del título original y con el mismo color como hemos visto en las figuras Figura 36 y Figura 37, la nota en la Figura 38 está en color blanco, además de situarse en la línea de los subtítulos. En comparación con la versión de Shenying, es evidente que el grupo YYeTs no ve necesario guiar otra vez a los espectadores meta para entender el mismo referente, porque en su *fansub* no se observa ninguna nota aquí.



Figura 38. Nota en la pantalla de *El capitán Alatriste* en la época de Alonso.
Episodio 1. Shenying

Ejemplo 4: «Maneras de vivir», episodio 2

En esta escena Lope de Vega coquetea con Amelia leyendo obras literarias y románticas en voz alta. Al verlo, Julián del siglo XXI, quien simula ser el esposo de Amelia en la misión, dice a Lope de Vega, “No sé si estoy en lo cierto, lo cierto es que estoy aquí. Otros por menos han muerto. Maneras de vivir”.

Como *Maneras de vivir* es una canción menos identificable para los espectadores meta en China que para muchos espectadores de la versión original de esta serie de televisión, se catalogó como referente monocultural del dominio de música. Tomando en cuenta que en el argumento Julián sabe esta canción del siglo XX mientras que Lope de Vega no tiene idea de dónde provienen estos versos, el diálogo produce así un efecto de humor, este referente es secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual.

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS



Figura 39. Nota en la pantalla de *Maneras de vivir*. Episodio 2. Shenying



Figura 40. Nota en la pantalla de *Maneras de vivir*. Episodio 2. YYeTs

En cuanto a las técnicas de traducción de las dos versiones, en el subtítulo en chino ambos grupos traducen las letras de esta canción recurriendo a la traducción literal. Asimismo, para que los espectadores meta sepan que estas palabras no son una citación de la

literatura hispánica, sino que provienen de una canción popular, ambos grupos optan por la amplificación explicando el origen de estas palabras. Como apreciamos en la Figura 39, la nota de Shenying es «歌词出处: 西班牙歌手 Rosendo - Maneras de vivir» (origen de las letras de la canción: *Maneras de vivir* del cantante español Rosendo), mientras que la nota añadida por parte de YYeTs es 出自西班牙流行歌曲《Maneras de vivir》(proviene de la canción popular española *Maneras de vivir*) (véase la Figura 40). Además de la amplificación, ambas notas también hacen uso del préstamo completo debido a que se mantiene el título en español de esta canción en ellas.

Lope de Vega no puede determinar el origen de estas letras y pregunta a Amelia si son de Góngora. Entonces, el grupo YYeTs pone una nota en la pantalla en la que se explica quién es Góngora y su papel en la literatura española (véase la Figura 41). La traducción al español de la nota sería «Góngora y Argote: poeta y dramaturgo de la Época de Oro de España, fundador del movimiento literario el Gongorismo, o sea, el culteranismo».

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS



Figura 41. Nota en la pantalla de «Góngora». Episodio 2. YYeTs

Pese a que pueda ayudar a los espectadores meta para entender el humor en este diálogo sobre *Maneras de vivir*, esta nota contiene 42 palabras en chino. Además de ocupar mucho espacio en la pantalla, esta nota dura menos de 2 segundos antes del cambio de escena. Es casi imposible para los espectadores meta leer y entender completamente esta información en un tiempo tan limitado. A diferencia de la intervención de YYeTs, Shenying decide no poner ninguna nota para la transferencia de «Góngora» aunque es un antropónimo monocultural del área de la literatura, y es secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual.

Ejemplo 5: «charcutero» y «entremés», episodio 11

En el contexto, Salvador informa a la patrulla que un lord inglés ha comprado a Cervantes el manuscrito de *Don Quijote*. Luego, Amelia queda sorprendida y contesta, “No tiene sentido que Cervantes renunciase a la publicación de su obra”. Entonces, Irene explica a

Amelia, “Sí, a cambio de empezar una carrera teatral. Cervantes aspira al éxito de dramaturgos como Lope de Vega, por ejemplo”. “Eres una experta en esa época”.

Después, Amelia dice a Salvador, “Pero las compañías nunca quisieron sus dramas, solo compraron los entremeses”. En este momento Pachino la interrumpe manifestando su duda, “Pero ¿Cervantes qué era, charcutero también?”. Al escuchar su pregunta, Salvador se queda sin palabras, levanta las cejas, baja la cabeza y se mueve hacia otro lado sin mirar más a Pachino. Entonces, Amelia gira su cabeza a Pachino y explica que los entremeses son obras cortas de humor.

En este caso, el referente del TO «charcutero» se consideró como un título profesional que está menos conocido entre los espectadores meta que entre los espectadores originales. Por otro lado, «entremés» fue clasificado como referente monocultural que está situado en las categorías de literatura y de entretenimiento al mismo tiempo. Asimismo, ambos referentes son secundarios a nivel macro-, pero centrales a nivel microtextual gracias al vínculo estrecho con el diálogo, con el humor, así como con el personaje de Pachino, cuyo perfil en la serie es un policía del siglo xx, más interesado en la cultura popular que en la literatura.

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS



Figura 42. Nota en la pantalla de «charcutero». Episodio 11. Shenying



Figura 43. Nota en la pantalla de «charcutero». Episodio 11. YYeTs

Acerca de las técnicas de traducción, ambos grupos traducen «entremés» por 幕间剧 (*mu jian ju*, pieza teatral que se representa en el entreacto) recurriendo a su equivalente acuñado en chino. Después, «charcutero» se reemplaza por 卖腊肠 (*mai lachang*, vender

lachang) en la versión de Shenying. Como *lachang* son salchichas muy típicas de China y son diferentes de los embutidos consumidos en España, esta traducción se clasificó como sustitución cultural con el referente de la cultura meta. En el *fansub* de YYeTs, el mismo título profesional se traduce por 卖猪肉 (*mai zhurou*, vender carne de cerdo). Como los productos de cerdo son algunos de los que se venden en una charcutería española, la técnica de YYeTs se consideró como una adición de la especificación.

Tomando en cuenta que la mayoría de los espectadores meta no saben los diferentes significados de «entremés» y, por lo tanto, tendrán dificultades para comprender por qué Pachino pregunta si Cervantes es «charcutero», ambos grupos añaden notas en la pantalla explicando qué significa «entremés» y su relación con «charcutero». Como se ve en el recuadro rojo de la Figura 42, la nota de Shenying consiste en: “entremés” 在西语里，既有 “幕间剧” 又有 “腊肠” 的意思 (En español, «entremés» no solo tiene el significado de «pieza teatral que se representa en el entreacto», sino que también se refiere a *lachang*). En cambio, la nota de YYeTs es más corta: entremes [sic] 有冷菜的含义 例如火腿等 («Entremés» tiene significado de platos fríos como jamón, etc.), que hemos indicado con un recuadro en la Figura 43.

7.2. Uso de la amplificación solo en la versión de Shenying

En el corpus identificamos 46 casos en los que la versión de Shenying utiliza la amplificación mientras que YYeTs emplea otras técnicas de traducción para la transferencia de los referentes verbales. Entre ellos, 19 casos están en la primera temporada, 25 casos se encuentran en la segunda y el resto de los casos se sitúan en la tercera temporada. A continuación, vamos a exponer cuatro ejemplos seleccionados rigurosamente entre estos 46 casos.

Ejemplo 6: «suflés», episodio 12

En este episodio la secretaria del Ministerio Angustias pretende ser la abadesa del monasterio de Santa Clara. En el contexto está preparando el pollo para la cena de Navidad con Napoleón en la cocina. Coge un ramo de romero en la mano, se lo muestra a Napoleón y comenta que el romero es el toque final y va a dar un sabor y un aroma al pollo. Después de oler el romero (y con una cara de disfrutar este olor), Napoleón le pregunta, “¿Cocina usted... «Souvent»?” y Angustias contesta, “¿«Souvent»? No, pero hago unos suflés que tiembla el Ministerio”.

En este caso «suflés» se clasificó como referente monocultural que pertenece a la categoría de alimentación. Además, es secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual ya que no solo está vinculado con el humor que se produce por la equivocación de

«souvent» y «suflés», sino también que entronca con el perfil del personaje Angustias, quien no sabe casi nada de francés.



Figura 44. Nota en la pantalla de «suflés», episodio 12. Shenying

Con el objetivo de transferir el malentendido de la palabra francesa «souvent», Shenying recurre al préstamo no normalizado y así, traduce esta palabra por 苏温 (*suwen*), que no tiene ningún sentido en la lengua de llegada. Después, para la transferencia de «suflés», este grupo opta por el equivalente oficial en chino 舒芙蕾 (*sufulei*, suflés), que es traducido a través del préstamo normalizado. Como *suwen* y *sufulei* empiezan por el fonema «su», pueden transferir perfectamente el malentendido provocado por la palabra francesa.

Tomando en cuenta que está hablando con Napoleón, y como la traducción *sufulei* es solo un préstamo, de ahí que no se reflejen los significados de «dulce, postre, Francia» en el referente del TO, por lo que Shenying también inserta una nota entre corchetes y en tamaño pequeño, que significa «dulce francés» al lado del referente traducido

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

en el subtítulo (que hemos marcado en la Figura 44). La nota explica con éxito por qué Angustias menciona que cocina muy bien suflés después de confundirse con «souvent».

En cambio, YYeTs solo traduce «souvent» por 碎肉汤 (*sui sou tang*, sopa de carne picada) mediante la creación discursiva, después, transfiere «suflés» como 蛋奶酥 (*dan-nai su*, pastel crujiente de huevos y leche) usando la paráfrasis. El uso de la generalización pierde la raíz francesa del referente original, aunque se describen a grandes rasgos sus ingredientes y características.

Ejemplo 7: «como ocurrió con San Pablo», episodio 6

En el contexto Julián pretende ser un clérigo de 1520. Para salvar a Lázaro se sube a un podio a discutir con un estafador de 2015 que se ha huido a Salamanca de 1520 y que se ha convertido en el corregidor real de esa ciudad. Julián dice a este estafador, “Vos decís que Lázaro es el culpable”, “y hay gente aquí que dice que el culpable sois vos”. “La solución para saber la verdad es muy fácil: que Dios decida”. Después de que el estafador le pregunte cómo, Julián responde, “como ocurrió con San Pablo”. Luego, exclama al público levantando y abriendo sus brazos hacia el cielo, “Que un rayo invisible caiga del cielo”, “y fulmine con su poder divino al verdadero culpable”. Un rato después el estafador se cae de repente en el suelo (no es por el rayo sino por una anestesia) y todo el público se ponen de rodillas diciendo “milagro”.



Figura 45. Nota en la pantalla de «como ocurrió con San Pablo». Episodio 6.
Shenyng

El referente del TO «como ocurrió con San Pablo» se clasificó en nuestro corpus como referente monocultural del dominio de la religión dado que la conversión de este santo forma parte del cristianismo. Al mismo tiempo, como esta historia está recopilada en *Hechos de los apóstoles*, también pertenece al área de literatura. Acerca del nivel de centralidad, es central a nivel macrotextual gracias al vínculo estrecho con una parte importante del argumento (como «el milagro», «se pone de rodillas todo el público» que acabamos de mencionar, por ejemplo).

En relación con las técnicas de traducción empleadas en el *fansub* de Shenyng, en el subtítulo este referente se traduce por 就像在圣保禄身上所发生的那样 (como ocurrió con San Pablo) mediante la traducción literal. Aparte de esta técnica, como podemos apreciar en el recuadro rojo de la Figura 45, Shenyng también añade la nota en

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

la pantalla que citamos a continuación: 传说圣保禄起初极力迫害基督徒 后被闪电击中 从此改变了想法 成为教会主要的传教者之一 (Según dicen, San Pablo perseguía mucho a los cristianos al inicio. Al ser alcanzado por un rayo, cambió de idea y se convirtió en uno de los misioneros principales de la Iglesia).

A pesar de que lo que dice Julián después (“Que un rayo invisible caiga del cielo”) explica parcialmente qué pasó a San Pablo y por qué pide un rayo, esta nota puede acelerar el procesamiento de esta información por parte de numerosos espectadores meta en China. Además, como se contempla en la Figura 45, esta nota no ocupa mucho espacio en la pantalla pese a su longitud. En comparación con la versión de Shenying, el grupo YYeTs solo traduce el referente por 和在圣保罗身上发生的一样 (como ocurrió con San Pablo) a través de la traducción literal en el subtítulo.

Ejemplo 8: «Maimónides», episodio 13

En el contexto, un médico del Ministerio del Tiempo se da cuenta de su error después de cometer delitos contra el Ministerio y, al final, logra salvar muchas vidas de la gripe española. Al final de este episodio, Ernesto le acompaña hasta un pasillo de las puertas de tiempo para que pueda ir a cualquier otra época. Delante de una de las puertas, Ernesto le pregunta si seguro que quiere ir allí, luego el médico contesta, “Sí, Córdoba en el siglo XII tuvo buenos médicos” y “Siempre quise conocer a Maimónides”.

En el corpus «Maimónides» se vio como antropónimo monocultural que pertenece a la categoría de ciencia y tecnología dado que es un médico y científico en la historia española. Además de ser clave para entender a quienes se refieren como «buenos médicos» en el diálogo, «Maimónides» también está vinculado con el personaje, quien quiere empezar su vida de nuevo y ser un buen médico. Por ello, se clasificó como secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual en este caso.



Figura 46. Nota en la pantalla de «Maimónides». Episodio 13. Shenyang

La Figura 46 muestra claramente las técnicas de traducción empleadas por Shenyang: en el subtítulo este referente se muda por su equivalente oficial en chino 迈蒙尼德 (*Maimengnide*, Maimónides), que es traducido a través del préstamo normalizado. Asimismo, se observa en el recuadro rojo la nota en la pantalla 迈蒙尼德: 阿拉伯人 十二世纪医生 犹太神学家, cuya traducción al español sería «Maimónides: árabe, médico del siglo XII, teólogo en

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

el judaísmo». Gracias a esta explicación, se aclara por qué tiene ganas de conocer a Maimónides.

En cambio, en el *fansub* de YYeTs este antropónimo solo se transfiere por 蒙尼德 (*Mengnide*) con el préstamo no normalizado. Como esta figura histórica no goza del mismo nivel de familiaridad entre la mayoría de los espectadores meta en China como entre los espectadores originales, algunos de los espectadores de la versión de YYeTs podrían perderse en el argumento, es decir, no comprenderían por qué el personaje menciona «siempre quise conocer a Maimónides» en esta escena.

Ejemplo 9: «los tagalos», episodio 15

El último ejemplo que queremos exponer en esta subsección es la transferencia de «los tagalos». Con el objetivo de entregar una carta de un soldado, Julián llega a un pueblo de Baler y una vez allí, se ve involucrado en el conflicto entre los Últimos de Filipinas y los tagalos en 1898. En la escena el teniente Martín Cerezo está interrogando a Julián, luego dice al capitán Las Morenas, “Con su permiso, mi capitán. Yo digo que lo encerremos”, “y lo tengamos dos días a base de agua. Verá como habla”. El capitán responde que Julián no es animal y que no tratarán así a un compatriota. Luego, el teniente discute, “Un compatriota podría ser un traidor y tener tratos con los tagalos”.

En este caso «los tagalos» se clasificó como un gentilicio infracultural porque es probable que una gran cantidad de los espectadores originales y meta no lo conozcan. En este episodio se

consideró como central a nivel macrotextual debido que el argumento principal versa sobre los Últimos de Filipinas y su sitio en Baler por los tagalos.



Figura 47. Nota en la pantalla de «los tagalos». Episodio 15. Shenying

En la Figura 47 se aprecia que «los tagalos» se muda por su equivalente acuñado 他加禄人 (*ta jia lu ren*, los tagalos) en el subtítulo en chino, encima del cual también se ve una nota en la pantalla, 他加禄人：菲律宾土著居民 (Los tagalos: residentes indígenas de Filipinas). Gracias a esta nota los espectadores meta comprenden que la tropa española está en una guerra con los indígenas de Filipinas, ya que la mayoría de los espectadores meta en China no tienen ni idea de este gentilicio.

Lo que llama nuestra atención es que en el episodio 16, cuyo tema principal radica en la misma historia, Shenying opta por la paráfrasis de la generalización para la transferencia del mismo referente en dos sitios: en [00:07:03] «los tagalos» se traducen por 菲律宾土著

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

(*Feilubin tuzhu*, indígenas de Filipinas); y en [00:27:53], es traducido por 菲律宾当地人 (*Feilubin dangdi ren*, personas locales de Filipinas). Más adelante, la técnica de traducción se cambia en [00:30:49]: en este sitio el referente se traduce por 菲律宾人 (*Feilubin ren*, personas de Filipinas) con el término genérico de la generalización.

En torno a las técnicas empleadas por YYeTs, este grupo de *fansubbing* solo traduce «los tagalos» por 菲律宾土著 (*Feilubin tuzhu*, indígenas filipinas) en el episodio 15. En el episodio 16 su traducción es aún más sencilla: este referente se generaliza con el uso del término genérico y se convierte en 土著人 (*tuzhu ren*, [personas] indígenas) en [00:07:03], en [00:27:53] y 土著 (*tuzhu*, indígenas) en [00:30:49].

7.3. Uso de la amplificación solo en la versión de YYeTs

En todo el corpus se identificaron 64 casos en los cuales el grupo YYeTs opta por la amplificación mientras que, el *fansub* de Shenying prefiere otras técnicas de traducción para la transferencia de los referentes verbales. Entre ellos, 27 casos están situados en la primera temporada, 32 casos se localizan en la segunda y el resto de los casos pertenecen a la tercera temporada. A continuación, expondremos cuatro ejemplos destacados entre estos 64 casos existentes.

Ejemplo 10: «Lisboa», episodio 2

Este referente se sitúa al principio del episodio, cuando los personajes principales están hablando de Lope de Vega y el San Juan de la Armada Invencible del 1588. Salvador informa que han recibido un fax desde Lisboa con la lista de la tripulación del San Juan, pero Lope no está en ella. En este momento, Julián pregunta, “¿En Lisboa?”, “¿No está fuera de nuestro alcance?”, ya que en el primer episodio de la serie se mencionó que la jurisdicción del Ministerio del Tiempo se ciñe al territorio español. Después, Ernesto aclara que Lisboa pertenecía entonces a la corona española, de ahí que sea el territorio ministerial.

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS



Figura 48. Nota en la pantalla de «Lisboa», episodio 2. YYeTs

Además de ser un topónimo transcultural, «Lisboa» también fue clasificado como central a nivel macrotectual según el parámetro de centralidad tomando en consideración que es el sitio donde sucede el argumento principal de este episodio, el que versa sobre Lope de Vega de la Armada Invencible. Querríamos subrayar que la duda de Julián también muestra su perfil en la serie: fue un enfermero de SAMUR del 2015 antes de trabajar para el Ministerio; no tiene un conocimiento profundo de la historia ni la literatura española en comparación con otros personajes como Amelia, por ejemplo.

En torno a las técnicas de traducción de YYeTs, en el subtítulo en chino el topónimo original se reemplaza por su equivalente oficial 里斯本 (*Lisiben*, Lisboa) en chino, es decir, el préstamo normalizado. Aunque la pregunta de Julián está contestada en el diálogo por Ernesto, los *fansubbers* de este grupo pretenden proporcionar más detalles de la historia de Lisboa y el reino español poniendo la

siguiente nota en la pantalla: 1580 年费利佩二世派遣阿尔瓦公爵率军强行合并葡萄牙 (El año 1580 Felipe II designó al duque Alba fusionar Portugal por fuerza), que hemos marcado en la Figura 48. En cambio, en la versión de Shenying solo se observa el uso del equivalente oficial y el préstamo normalizado para la transferencia de este topónimo.

Ejemplo 11: «el Siglo de Oro», episodio 2

Este ejemplo aparece en el mismo episodio que acabamos de mencionar. En el contexto, Salvador designa la patrulla a Lisboa de 1588 para encontrar a Lope de Vega y ponerle en la tripulación del San Juan. Dice que Lope de Vega apenas tenía 26 años y todavía tiene todas sus obras por escribir en esa época. Luego, Amelia añade, “El Siglo de Oro tuvo como a Calderón, Cervantes y Lope”. “Sin uno de ellos...”, “no pasaría de siglo de plata”.



Figura 49. Nota en la pantalla de «el Siglo de Oro». Episodio 2. YYeTs

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

En este caso «el Siglo de Oro» se consideró como referente transcultural que reside tanto en el dominio de historia como en las áreas de literatura y bellas artes. Asimismo, como el diálogo versa sobre este periodo y sus representantes, fue clasificado como secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual.

En lo referente a las técnicas de traducción identificadas en la versión de YYeTs, en el subtítulo en chino «el Siglo de Oro» se transfiere como 黄金世纪 (*Huangjin Shiji*, Siglo de Oro) a través de la traducción literal. Asimismo, como se contempla en la Figura 49, para explicar este referente, así como las figuras históricas «Calderón», «Cervantes» y «Lope», este grupo añade una nota que contiene 43 caracteres en la pantalla: 黄金时代是西班牙文学艺术的大繁荣时期 后两位代表了该时期的巅峰 卡尔德隆之死则是结束的标志 (Época de Oro es el periodo próspero de la literatura y el arte española, los últimos dos representan la cumbre de este periodo, la muerte de Calderón es el símbolo de su término). Como esta nota es tan larga, YYeTs lo mantiene en la pantalla hasta la salida del subtítulo de “no pasaría de siglo de plata”.

La función de esta nota en la pantalla no basta con guiar a los espectadores meta entre los abundantes referentes culturales de la serie de televisión, sino que va más allá y ofrece información complementaria sobre la historia de este periodo histórico, el papel diferente que desempeñan los tres escritores más representativos en el Siglo de Oro. Por ello, podemos decir que también tiene la función

educativa para los espectadores meta, entre los que hay muchos estudiantes de filología española.

Lo que llama la atención es que la traducción de YYeTs adolece de la misma incoherencia que Shenying comete en el ejemplo 1. La traducción de «el Siglo de Oro» en el subtítulo es 黄金世纪 (*Huangjin Shiji*, Siglo de Oro) mientras que en la nota se usa 黄金时代 (*Huangjin Shidai*, Época de Oro) para referirse a este periodo. Gracias a la transparencia de las palabras usadas en chino, estas dos traducciones son igualmente comprensibles. Aun así, la incoherencia en la traducción de los referentes culturales prorrogaría el entendimiento de los espectadores meta no solo del subtítulo y la nota, sino también del argumento.

En comparación con la versión de YYeTs, Shenying solo opta por el equivalente oficial en chino 黄金时代 (*Huangjin Shidai*, Época de Oro), que es traducido por el término genérico. Cabría mencionar que, pese a que el mismo referente aparece en tres episodios diferentes (el primer, el segundo y el octavo episodio) de la primera temporada, el grupo Shenying siempre lo traduce igual sin añadir ninguna nota en la pantalla.

En cambio, en el primer episodio de la serie el grupo YYeTs añade la nota 黄金世纪：西班牙古典文学的黄金时期 始于 16 世纪初 终于 17 世纪中 (El Siglo de Oro: el periodo de oro de la literatura clásica de España. Empieza a principios del siglo XVI y termina a mediados del siglo XVII). Más adelante, en el último episodio de la

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

primera temporada (el episodio 8) el grupo YYeTs lo traduce de la misma manera que Shenying.

Ejemplo 12: «el Ángelus», episodio 3

En el pasillo de la Abadía de Montserrat Lola Mendieta y un hombre están escondidos en la esquina cuando ven que un clérigo pasa rápidamente. En este momento, Lola Mendieta dice, “Llega tarde al Ángelus”. Debido a que no está vinculado con el diálogo ni con el desarrollo del argumento de este episodio (que es sobre los nazis y el Ministerio del Tiempo), este referente se consideró como secundario a nivel macro- y nivel microtextual. Asimismo, es un referente monocultural de la categoría de religión porque se practica en el catolicismo, cuyas costumbres no son tan conocidas para la mayoría de los espectadores meta de esta serie en China como para los espectadores originales.



Figura 50. Nota en la pantalla de «el Ángelus». Episodio 3. YYeTs

Respecto a las técnicas de traducción, el grupo YYeTs traduce el referente por 三钟经 (*San Zhong Jing*, oración de tres campanas) en el subtítulo en chino a través del uso del equivalente proporcionado por la Wikipedia. Después, pese al nivel bajo de centralidad de este referente, el grupo de YYeTs prioriza el parámetro de transculturalidad y de allí que añada la nota en la pantalla 教堂于晨午晚鸣钟 提醒教友纪念耶稣降生救世的奥迹 (En las iglesias se tocan las campanas por la mañana, al mediodía y por la noche para recordar a los fieles el milagro de que Cristo naciera y salvara el mundo), que hemos marcado en la Figura 50.

Cabría mencionar que, de acuerdo con la Wikipedia, «el Ángelus» no se refiere a las campanas sino a la oración en recuerdo de la Anunciación y Encarnación de Cristo («Ángelus», 2021). Según la versión en chino de Wikipedia, «el Ángelus» se denomina 三钟经 (*San Zhong Jing*, Oración de tres campanas) en chino porque se lee a tres diferentes horas del día, y cuando se lee las iglesias tocan las campanas para recordárselo a los creyentes.

Pese a la relación entre *San Zhong Jing* y las campanas, «el Ángelus» originalmente es una oración religiosa, por eso, la información ofrecida en la nota en la pantalla resulta imprecisa. Asimismo, en el argumento no se oye ningún sonido de las campanas, por lo que esta nota adolece de coherencia entre el canal acústico y no verbal y el canal visual y verbal (donde se sitúa la nota).

En comparación con YYeTs, la traducción en el *fansub* de Shenying es muy sencilla: este grupo de *fansubbing* prioriza la centralidad de

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

la transculturalidad y así, traduce «el Ángelus» por 祷告 (*daogao*, rezar) empleando el término genérico de la generalización.

Ejemplo 13: «la Santa Hermandad» y «mangas verdes», episodio 11

En la escena, Pachino se viste con un traje con mangas verdes y pretende ser un cuadrillero de la Santa Hermandad. Después de decir a Cervantes que es de esta institución, Cervantes echa un vistazo a sus mangas verdes y responde, “Ya lo veo”. En este caso «la Santa Hermandad» consiste en un nombre institucional infracultural que está situado en las áreas de gobierno y de historia. Como está vinculado estrechamente con la identidad falsa de Pachino y con el diálogo, se consideró como secundario a nivel macro-, pero central a nivel microtextual.



Figura 51. Nota en la pantalla de «la Santa Hermandad». Episodio 12. YYeTs

Para la transferencia de este nombre institucional ambos grupos utilizan la traducción literal y así, traducen «la Santa Hermandad» por 圣兄弟会 (*Sheng Xiongdi Hui*, la Asociación de Hermanos Santos). Encima de eso, el grupo YYeTs añade una nota en la pantalla que hemos indicado con un recuadro rojo en la Figura 51: 圣兄弟会 西班牙当时的治安维护组织 (La Asociación de Hermanos Santos: organización que se encarga de la seguridad social en ese momento de España). Esta nota puede mostrar las responsabilidades de los cuadrilleros de la Santa Hermandad, que es útil para comprender por qué, a continuación, Pachino interroga a Cervantes si ha hecho últimamente algún negocio con unos ingleses.

Después, Cervantes se pone un poco nervioso y contesta, “Le vendí un manuscrito”. Pachino dice, “Pues sepa vos que no publicarán la obra”. “Son dos ladrones muy buscados”, “y le han pagado con dinero robado”. Entonces, Cervantes suspira, “A buenas horas, mangas verdes”. Al escuchar eso, Pachino miró sus propias mangas sin entender el porqué de mencionar «mangas verdes».

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS



Figura 52. Nota en la pantalla de «mangas verdes». Episodio 12. YYeTs

El referente «mangas verdes» es un ejemplo muy interesante de nuestro corpus. Por un lado, «mangas verdes» pertenece a los dominios de gobierno y de historia al mismo tiempo, tomando en consideración su correspondencia a la indumentaria de la Santa Hermandad. Por otro lado, forma parte de la paremia de «a buenas horas, mangas verdes», que es excluido del análisis de nuestra tesis. Por ello, también lo llamamos «referente integrado» siguiendo a Pedersen (2011, pp. 60-61).

En cuanto a su nivel de transculturalidad y de centralidad, creemos que es infracultural puesto que es probable que ni la mayoría de los espectadores originales ni de los espectadores meta conozcan perfectamente que «mangas verdes» se corresponden a la indumentaria de los cuadrilleros de la Santa Hermandad. Asimismo, como «mangas verdes» forma parte de la paremia, se clasificó como secundario a nivel macro- y nivel microtextual dado que la

transferencia del significado de la paremia como un conjunto suma más importancia que el de «mangas verdes» por separado.

Para la transferencia de «mangas verdes» el grupo YYeTs emplea la traducción literal y así, lo traduce por 绿袖子 (*lǜ xiūzi*, mangas verdes) manteniendo la imagen del referente. Después, la paremia se traduce por 绿袖子 你又来晚了 (Mangas verdes, llegas tarde otra vez), que señala expresamente el significado de «llegar tarde» en la paremia³⁸.

Debido a la conservación de la imagen de «mangas verdes» en esta traducción, que no tiene mucho sentido en chino sin saber su origen, YYeTs también añade una nota en la pantalla, que hemos indicado en la Figura 52: 绿袖子是圣兄弟会的制服 该组织办案抓人总是迟一步 (Las mangas verdes son el uniforme de la Asociación de los Hermanos Santos. Esta organización siempre se demora un poco en sus investigaciones y detenciones). La primera frase de esta nota señala con éxito el origen de «mangas verdes», su relación con «la Santa Hermandad», así como por qué Cervantes llama a Pachino «mangas verdes» mientras que, la segunda frase de esta nota justifica bien la traducción de este grupo en el subtítulo en chino, «mangas verdes, llegas tarde otra vez».

³⁸ Véase Gao (2020b, p. 13) para el análisis detallado de la traducción de esta paremia.

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

Aprovechamos la traducción de Shenying del mismo ejemplo para comentar también los errores de traducción en el corpus. Shenying traduce «mangas verdes» por 圣兄弟会成员的身份 (la identidad del cuadrillero de la Asociación de Hermanos Santos) utilizando la paráfrasis de la generalización. Aunque esta traducción indica la relación entre «mangas verdes» y «la Santa Hermandad», tiene un error de reexpresión en chino, porque resulta imposible de comprender en la lengua de llegada. Luego, la paremia se traduce por 恰当的时机 圣兄弟会成员的身份, cuya traducción al español sería «la hora oportuna, la identidad del cuadrillero de la Asociación de Hermanos Santos». Es evidente que se emplea la traducción literal para la transferencia de esta paremia como un conjunto, pero es tan literal la reexpresión que no tiene ningún sentido en chino, por lo que se clasificó como un error de traducción en el corpus.

7.4. Amplificación: formas, situaciones de uso, funciones y problemas

En este subapartado pretendemos resumir el uso de la amplificación que hemos advertido tanto en la versión de Shenying como en el *fansub* de YYeTs a partir de cuatro aspectos que vamos a mencionar a continuación: en primer lugar, vamos a resumir las dos formas de las notas en la pantalla observadas en nuestro corpus; en segundo lugar, vamos a exponer todas las situaciones que se ven en el uso de la amplificación en el corpus; en tercer lugar, haremos hincapié en las funciones de las notas en la pantalla, para luego, terminar el

presente capítulo concentrándonos en los problemas observados en el uso de la amplificación en nuestro corpus.

7.4.1. Formas de la amplificación

A diferencia de la subtitulación profesional, en la que las notas en la pantalla son raramente utilizadas o solo se sitúan en la parte superior de la pantalla, en el *fansubbing* del español al chino se nota mucha creatividad y las notas en la pantalla para la transferencia de las referencias culturales suelen cobrar las siguientes dos formas: una forma consiste en notas insertas en la línea de los subtítulos en chino, al lado del objeto que se explica, entre corchetes y en tamaño más pequeño. En este capítulo, la nota del grupo Shenying para «suflés» (véase la Figura 44) es uno de los ejemplos más destacados de este tipo de notas. En nuestro corpus esta forma ocupa una parte muy limitada: entre las 78 notas identificadas en la versión de Shenying solo existen 2 notas de esta forma. Aunque se encontraron 95 usos de las notas en la pantalla en el *fansub* de YYeTs, solo hay 2 notas de este tipo.

El resto de las notas de nuestro corpus pertenecen a otra forma: notas libres en cualquier parte de la pantalla, normalmente con el mismo color que los subtítulos o con un tono similar al fondo de la pantalla. Salvo el ejemplo 6, todos los ejemplos que hemos analizado anteriormente son de esta forma.

7.4.2. Situaciones de uso de la amplificación

Aunque nuestra tesis abarca la transferencia de los referentes culturales, cabría mencionar también que, en la recopilación de datos

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

nos damos cuenta de varios usos del segundo tipo de notas o bien para la traducción de las palabras escritas en la pantalla (que no están incluidos en el análisis de nuestra tesis), o bien para la traducción del diálogo en otros idiomas que no es el castellano.

Por ejemplo, en el octavo episodio de la primera temporada, la patrulla recibe una foto con las palabras «cuidado con el futuro» escritas en el dorso (consúltese la figura 24) en un teatro. A pesar de no tener mucho que ver con el tema principal de este episodio, estas palabras están vinculadas con la traición del personaje Lola Mendieta, por eso, Shenying traduce estas palabras en una nota en la pantalla por 对未来留点神 (*dui weilai liu dian shen*, atención con el futuro), que hemos indicado con un recuadro rojo en la Figura 53. La traducción inversa sería «cuidado con el futuro». Esta nota es diferente de otras que hemos expuesto en este capítulo, debido a que las palabras en chino utilizan un tono y un estilo muy similar a las palabras en español.

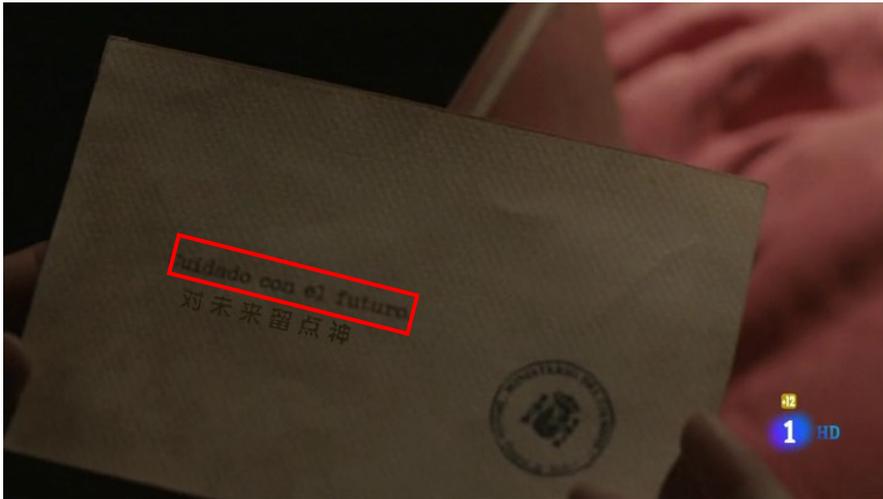


Figura 53. Nota en la pantalla de «cuidado con el futuro». Episodio 8. Shenying

En los párrafos anteriores surge una pregunta: aparte de ser usada para la transferencia de los referentes culturales, ¿en qué situaciones se emplea la amplificación? De acuerdo con la guía publicada por Sky (supervisor de traducciones de Shenying) en el grupo de chats en WeChat el día 26 de julio de 2021, hay cinco situaciones en las cuales se recomienda recurrir a la amplificación:

- 1) Título original de la obra que aparece al principio y/o al final del vídeo.
- 2) Citaciones literarias que aparecen en el diálogo y que influyen en el entendimiento de los espectadores.
- 3) Palabras específicas como memes, por ejemplo, que obstaculizan el entendimiento.
- 4) Palabras con connotaciones, como nombres de calles, títulos de libros que aparecen en el primer plano; la misma canción

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

que repite en el argumento; el presagio que deja el director para más adelante;

- 5) Palabras de otros idiomas, en este caso, si estas palabras están traducidas al español en la versión original de la obra, el *fansubber* debe traducirlo y ponerlo en una nota; en cambio, basta con poner una nota indicando que son de otro idioma y/o explicando su significado.

Excepto los casos 1) y 5), el resto podrían estar relacionables con los referentes culturales. En vez de ser tratado como norma interna de traducción de Shenying, esta guía se debería ver como un resumen de las prácticas durante años en el *fansubbing* del español al chino y una directriz para los futuros *fansubbers*. La razón fundamental reside en que aparece después del *fansubbing* de las cuatro temporadas disponibles de *El Ministerio del Tiempo*.

7.4.3. Funciones de la amplificación

Sobre las finalidades del uso de la amplificación, como hemos mencionado en el marco teórico y como hemos analizado anteriormente con ejemplos, el uso de la amplificación cumple las funciones que vamos a citar a continuación:

En primer lugar, la función básica del uso de la amplificación que exploramos en esta tesis consiste en que desempeña un papel especial en la transferencia de los referentes culturales. A partir de esta función, sabemos que algunas veces la amplificación también desempeña una segunda función, que es la función educativa, dado que una parte de los espectadores meta en China son aprendices de

español. Además, en algunos casos las notas contienen una gran cantidad de explicaciones que no solo están simplemente vinculadas con el referente en cuestión, sino que también están relacionados con otros referentes culturales o la época en la que existen, razón que reforzaría la hipótesis de la función educativa de las ampliaciones. Un ejemplo notable que muestra la función educativa sería el ejemplo 11, «el Siglo de Oro».

La tercera función del uso de la ampliación en el corpus consiste en contribuir a la transferencia del humor relacionado con los referentes culturales. En este sentido sirvan de ejemplos «Altamira», «Maneras de vivir», «entremés» y «suflés» que hemos analizado minuciosamente en los subapartados anteriores.

La última función de las notas en la pantalla que observamos en el corpus reside en auxiliar a los espectadores meta en China a entender el desarrollo argumental, puesto que la mayoría de ellos no dominan perfectamente el español, aunque tienen interés por la lengua y cultura española.

7.4.4. Problemas del uso de la ampliación

Por último, querríamos indicar tres problemas en el uso de la ampliación que advertimos en los *fansubs* de Shenying y YYeTs. El primer problema consiste en la incoherencia. Ambos grupos cometen este error en la transferencia de los referentes culturales (consúltese el ejemplo 1 —Velázquez— y el ejemplo 11 —Siglo del Oro—). Esta incoherencia puede dificultar el entendimiento de los espectadores meta de los referentes en cuestión.

7. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL USO DE LA AMPLIFICACIÓN EN EL CORPUS

El segundo problema es la imprecisión. En este sentido podemos citar como ejemplo la traducción de «el Ángelus» (el ejemplo 12) que hemos analizado anteriormente. En este ejemplo la nota en la pantalla puesta por YYeTs no consigue ofrecer información totalmente correcta del origen del nombre en chino 三钟经 (*San Zhong Jing*, oración de tres campanas).

Aparte de los dos problemas relacionados con el contenido, también existe el problema de que no se respetan las restricciones del espacio y del tiempo en la subtitulación. Es decir, en algunos casos las notas ocupan demasiado espacio en la pantalla y, además, como el tiempo que están en la pantalla es limitado, los espectadores meta no pueden leerlas sin prisa o sin apretar pausa o retroceder para acabar de leerlas.

[Página en blanco]

8. CONCLUSIONES

In this dissertation we have studied the phenomenon of fansubbing from Spanish to Chinese, emphasizing the rendering of cultural references. To this end, we have analyzed cultural references with our own classification, which has been established based on the most accepted proposals in Translation Studies.

The results shown in the previous sections succeed in answering all the research questions developed in the first chapter of the dissertation. Among them, the main question seeks to understand which factor(s) (Domain, Transculturality or Centrality) is the most important in the choice of translation techniques for the rendering of cultural references in the fansubbing from Spanish to Chinese.

The results show that, in the category of verbal references, Domain is the most influential factor in the selection of translation techniques. As the most accepted approach for the classification of cultural references, this factor explains well the use of translation techniques in many cases. In addition, we must mention the significant weight of the parameter of Transculturality, especially in relation to several specific techniques such as Non-standard Borrowing, Coined Equivalent and Amplification. On the other hand, although it has been confirmed that the rendering of cultural references is linked to the level of Centrality of these references (one of our hypotheses), the influence of this parameter is weaker compared to the two remaining factors.

The situation is different in the non-verbal channel of communication. Despite the expansion of corpus with respect to Gao Peng (2020b), in this category Omission remains the prevailing technique without any doubt. Furthermore, we have not appreciated a priority of any of the three factors.

In our opinion, the contributions of this dissertation are not only academic but also practical. From an academic perspective, firstly, the dissertation has studied in more depth the relationships between different translation techniques for the rendering of cultural references in comparison with previous studies, many of which are case studies or analyses of separate examples. Thanks to the quantitative evidence provided by this dissertation, we can confirm, for example, which are the translation techniques that are always used individually, or which techniques are mostly combined with other techniques for the rendering of cultural references in the fansubbing from Spanish to Chinese.

Secondly, the classification of cultural references and the classification of translation techniques are combined organically in this dissertation instead of being isolated parts as in many previous studies. This combination has not only justified our analysis model but has also allowed us to closely explore the relationships between the classification of cultural references and the taxonomy of the translation techniques that are underlined by the corpus data.

Also, our dissertation is innovative regarding the presentation of the results obtained. For example, in subsection 6.2.1 we provided two tables (Tables 14 and 15) in which the combinations of any two

translation techniques in the corpus are shown. Another example of the creativity of our dissertation is in subsection 6.3. In this section, Table 18 is provided, which deals with the importance of Domains, Transculturality and Centrality in the use of translation techniques.

From a practical perspective, we would like to highlight two contributions. On the one hand, this dissertation can be useful not only for fansubbers, but also for professional subtitlers. In the fansubbing from Spanish to Chinese, a certain lack of uniformity has been observed in the case of Borrowing. Using Non-standard Borrowing can confuse viewers, so we recommend the use of Standard Borrowing whenever possible. In addition, unifying the translation style in the same episode is also important considering that an episode is usually translated by several fansubbers and each of them has a different level of Spanish and Chinese.

In this study we have revealed the importance of certain translation techniques for the rendering of cultural references. We refer to the use of Amplification using notes on the screen, which is widely used in the fansubbing. That is the reason why we think that a wider use of this technique, which has proved to be so versatile in our corpus, could be deemed useful and valuable in professional subtitling.

On the other hand, we should highlight the potential role of this dissertation in the training of audiovisual translators between Spanish and Chinese in the future. The rendering of cultural references continues to be an unavoidable issue in Audiovisual Translation, and all the cases that we have carefully described and analyzed in this

dissertation may be useful for audiovisual translation's apprentices in this language pair.

Like other studies, our dissertation also suffers from several limitations, one of them being a certain degree of subjectivity in the classification of cultural references and translation techniques. For example, we cannot determine the exact degree of Transculturality of each reference in the corpus because this dissertation does not include a reception study of these elements. In the dissertation we only classify the cultural references according to an ideal profile of the original viewers and the target viewers. In other words, regarding a specific reference such as the Spanish song *Maneras de vivir*, in spite of the fact that some of the readers do not know it either, we classify it as Monocultural in the corpus instead of Infracultural (see Example 4 of Chapter 7) considering that some of the original viewers of the series would know it.

Taking the limitations of this dissertation into consideration, as well as the available material and our observation during the compilation of the corpus, future studies could fruitfully explore the following issues:

Firstly, it would be interesting to observe the *danmu*³⁹ in the videos of *El Ministerio del Tiempo* in Bilibili (see Zhang and Cassany, 2019 for further information) in order to determine the reception of a

³⁹ See subsection 2.4 for the definition of *danmu*.

number of cultural references of this TV series. In this way, the determination of the level of Transculturality and Centrality of some cultural references in our corpus would be more accurate and we could complement our approach and refine the analysis model elaborated in the dissertation, as well as deepen the analysis of translation techniques for the rendering of cultural references in the fansubbing from Spanish to Chinese. The reception of fansubs could also be studied in more detail through questionnaires distributed to viewers of these versions.

Secondly, it would be very interesting to carry out a comparative study with the official subtitles that were available on Bilibili during a period after our data collection. For the better adaptation of the dissertation to the training of professional translators, we could also carry out a study in which the translation errors contained in the Shenying and YYeTs fansubs were analyzed from a prescriptive approach taking advantage of the corpus that we already have in the dissertation.

Apart from that, it would also be useful to expand the corpus to other Spanish TV series in which there are abundant references such as *La Peste* to see if the rendering of these elements has changed in some way over time, since there has been a more recent translation of this series than that of the first three seasons analyzed in the dissertation.

In conclusion, this dissertation focuses on the rendering of Spanish culture on the Chinese screen, which is why it is of great value in Translation Studies. In addition, it points out the need to develop a

classification of cultural references not only according to their inherent characteristics (Domains), but also based on the relationships between the original text and the target text (Transculturality), as well as demonstrating the importance of the reference itself in the context (Centrality) and the channel where it is found (verbal or non-verbal references). Thanks to a representative corpus, several parts of the dissertation such as the analysis model, the methodology and some of the conclusions could be extrapolated to other studies that deal with Audiovisual Translation between Spanish and Chinese. Finally, as we have mentioned, the dissertation has opened new research paths for the future.

Bibliografía

- Alousque, I. N. (2010). La traducción de las expresiones marcadas culturalmente. *Revista de lingüística y lenguas aplicadas*, 5, 133-140.
- Ángelus. (2021, 22 de julio). En *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%81ngelus&oldid=137169828>.
- Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Bi Wencheng (毕文成). (2003). 影视翻译语言的特殊性. *Ningbo Jiaoyu Xueyuan Xuebao* (宁波教育学院学报). *Journal of Ningbo Institute of Education*, 5(4), 50-53.
- Cai Xiu-xing. (2015). Fansubbing Humor: A Mainland China Case Study. *Journalism and Mass Communication*, 5(9), 435-453. doi: 10.17265/2160-6579/2015.09.001
- Casas-Tost, H., y Cui Jinyang. (2019). *El tiempo entre costuras: análisis contrastivo entre la subtitulación profesional y la del fansubbing al chino*. *Sendebare*, 30, 11-34. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebare/article/view/7534/9387>
- Casas-Tost, H., Fustegueres i Rosich, S., Qu, X., Rovira-Esteva, S., & Vargas-Urpi, M. (2015). *Guía de estilo para el uso de*

palabras de origen chino (H. Casas-Tost y S. Rovira-Esteva (eds.). Madrid: Adeli Ediciones.

Chai Meiping (柴梅萍). (2001). «Dianying fanyi zhong wenhua yixiang de chonggou, xiurun yu zhuanhuan» (电影翻译中文化意象的重构、修润与转换) [La reconstrucción, modificación y transformación de las imágenes culturales en la traducción del cine]. *Suzhou Daxue Xuebao: Zhexue Shehui Kexue Ban* (苏州大学学报 (哲学社会科学版)). *Journal of Soochow University Philosophy & Social Science Edition*, 4, 91-94.

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chen Yuejiao (陈月娇). (2018). Traducción del humor con culturemas en el subtítulo de las obras audiovisuales en español. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Estudios Internacionales de Beijing, China.

Cheng Wei (程维). (2014). «Jilupian zimu Han-Ying fanyi yanjiu: yi jilupian Meili Xiangchou fanyi shijian wei li» (纪录片字幕汉英翻译研究——以纪录片《美丽乡愁》的翻译实践为例) [Estudio de traducción de los documentales del chino al inglés: estudio de caso del documental *Nostalgia bonita*]. *Shanghai Fanyi* (上海翻译). *Shanghai Journal of Translators*, 2, 24-26.

Chiaro, D. (2009). Issues in audiovisual translation. En J. Munday (Ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies* (pp. 141-165). London: Routledge.

- Chinanews.com. (2021). «Hu jingfang tongbao Renren Yingshi Zimuzu an: zhuahuo xianyiren 14 ming» (沪警方通报人人影视字幕组案：抓获嫌疑人14名) [La policía de Shanghai informó el caso del grupo de *fansubbing* YYeTs: detenidos 14 sospechosos]. Recuperado de http://sh.xinhuanet.com/2021-02/03/c_139718277.htm#pinglun
- Coleridge, S. T., y Hegewicz, E. (1975). *Biographia literaria*. Barcelona: Labor.
- Cui Jinyang. (2017). *El fenómeno del fansubbing en China : análisis comparativo entre la versión de fansubs y la profesional de la serie española El tiempo entre costuras*. Trabajo de Fin de Máster. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2017/hdl_2072_290815/jinyang_cui_tfm.pdf
- «Di yi bu yizhi pian: Yi Wu Nanwang» (第一部译制片—《一舞难忘》) [La primera película traducida: *Un baile inolvidable*]. (1994). *Dianying Xinzuo* (电影新作). *New Films*, 5, 62-63.
- Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel*, 35(4), 193-218. doi: 10.1075/babel.35.4.02del
- Deng Weibo (邓微波). (2016). «Cong dianying fanyi dao shiting fanyi: guonei shiting fanyi shijian de lishi yu xianzhuang tanjiu» (从电影翻译到视听翻译——国内视听翻译实践的历

史与现状探究) [De la traducción del cine a la traducción audiovisual: exploración de la historia y la situación actual de la práctica doméstica en la traducción audiovisual]. *Zhongguo Fanyi* (中国翻译). *Chinese Translators Journal*, 36(01), 80-84.

Díaz Cintas, J. (2001). *Traducción audiovisual: el subtulado*. Salamanca: Almar.

Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación inglés-español*. Barcelona: Ariel.

Díaz Cintas, J., y Muñoz Sánchez, P. (2006). Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 37-52.
https://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf

Díaz Cintas, J., y Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.

Díaz Cintas, J., y Remael, A. (2014). *Audiovisual Translation: Subtitling*. England: Routledge.

Dong Haiya (董海雅). (2007). *A Panaramic Survey of the Translation of Situation Comedy: Communicating Humor Across Cultures*. Tesis doctoral. Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai, China.

Du Pan. (2019). *The «Theft of Fire» in Digital Age - a case study on Chinese fansub group Yi Gui Jun Tuan*. Trabajo de Fin de Máster. Lund University, Suecia. Recuperado de

<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOId=8985648&fileOId=8985650>

Dwyer, T. (2012). Fansub dreaming on ViKi: «Don't just watch but help when you are free». *Translator*, 18(2), 217-243. doi: 10.1080/13556509.2012.10799509

Establés, M.-J. (2015). «Ministéricos» en Twitter y WhatsApp, o cómo el poder de los fans puede mover montañas. En C. C. Casajosa Virino (Ed.), *Dentro de El Ministerio del Tiempo: el libro sobre la serie que ha revolucionado la Televisión en España* (pp. 211-218). Madrid: Léeme.

Establés, M.-J. (2020). *Entre profesionales y aficionados: relaciones y tensiones entre fans e industrias culturales, procesos y estrategias de trabajo y creación: estudios de caso de los fandoms castellanoparlantes de Doctor Who y El Ministerio del Tiempo*. Tesis doctoral no publicada. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Ferrer Simó, M. R. (2005). Fansubs y scanlations: la influencia de los aficionados en los criterios profesionales. *Puentes*, 6, 27-44.

Franco Aixelá, J. (1996). Culture-specific items in translation. En R. Alvarez & M. C. Á. Vidal (Eds.), *Translation, Power, Subversion* (pp. 52-78). Clevedon: Multilingual Matters.

French, H. W. (2006). *Chinese Tech Buffs Slake Thirst for U.S. TV Shows*. The New York Times.

http://www.nytimes.com/2006/08/09/world/asia/09china.html?pagewanted=all&_r=0

- Gambier, Y. (2001). Traduire le sous-texte. En H. Kronning, C. Norén, B. Novén, G. Ransbo, L. Göran Sundell, & B. Svane (Eds.), *Langage et référence. Mélanges offerts à Kerstin Jonasson à l'occasion de ses soixante ans* (pp. 223-235). Uppsala Universitët.
- Gambier, Y. (2006). Multimodality and Audiovisual Translation. *MuTra 2006-Audiovisual Scenarios: Conference Proceedings*, 1-8. Recuperado de http://www.translationconcepts.org/pdf/2006_Gambier_Yves.pdf
- Gao Yu (高羽). (2016). *Aproximaciones estratégicas a la traducción de los culturemas chino-español en el subtítulo televisivo*. Beijing: Duiwai Jingji Maoyi Daxue Chubanshe. ISBN: 978-7-5663-1726-1.
- Gao Yu (高羽). (2017). «Zimu fanyi zai woguo Xibanyayu benke jiaoxue zhong de yingyong jiazhi» (字幕影视在我国西班牙语本科教学中的应用价值) [Valor práctico de la subtitulación en la enseñanza del grado en español de nuestro país]. *Haiwai Yingyu* (海外英语). *Overseas English*, 138-139.
- Gao Peng. (2020a). El fansubbing de locuciones y paremias del español al chino: el caso de la serie de televisión española *El Ministerio del Tiempo*. *Linx*, 13. doi: 10.4000/linx.3843

- Gao Peng. (2020b). Cultura española en la pantalla china: la transferencia de referentes culturales de la serie de televisión española *El Ministerio del Tiempo* en el fansubbing de China. *CLINA*, 6(1), 89-108. Recuperado de <https://revistas.usal.es/index.php/clina/article/view/clina20206189108/22947>
- Georgakopoulou, P. (2009). Subtitling for the DVD Industry. En J. Díaz Cintas y G. Anderman (Eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* (pp. 21-35). New York: Palgrave Macmillan. doi: 10.1057/9780230234581
- Gómez-Trigueros, I.-M., Rovira-Collado, J., y Ruiz-Bañuls, M. (2018). Literatura e Historia a través de un universo transmedia: posibilidades didácticas de *El Ministerio del Tiempo*. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 9(1), 217-225. doi: 10.14198/MEDCOM2018.9.1.18
- Gong Lin (龚琳). (2011). «Yingshi zimuzu zhuzuoquan xingzhi fenxi ji heli shiyong zhidu de shiyong» (影视字幕组著作权性质分析及合理使用制度的适用) [Análisis de derechos de autor de los grupos de *fansubbing* y la aplicación del uso razonable]. *Sanming Xueyuan Xuebao* (三明学院学报). *Journal of Sanming University*, 28(4), 50-56. doi: 10.14098/j.cn35-1288/z.2011.04.014
- Gottlieb, H. (2009). Subtitling Against the Current: Danish

Concepts, English Minds. En J. Díaz-Cintas (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 21-43). Buffalo, NY: Multilingual Matters.

Halfwidth and fullwidth forms. (2020, 29 de noviembre). En *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Halfwidth_and_fullwidth_forms&oldid=991294121

Han Xu (韩旭). (2020). «Lun Xibanyayu donghua dianying zai Zhongguo de yizhi yu weilai fazhan» (论西班牙语动画电影在中国的译制与未来发展). *Xibu Guangbo Dianshi* (西部广播电视). *West China Broadcasting TV*, 10, 99-100.

He Ying (贺莺). (2001). «Dianying pianming de fanyi lilun he fangfa» (电影片名的翻译理论和方法) [Teoría y métodos de traducción de los títulos de cine] . *Waiyu Jiaoxue* (外语教学). *Foreign Language Education*, 1, 56-60.

He Zhengguo. (2017). Chinese Fansubbers' Pursuit of Translation Accuracy in the Absence of State Censorship. En D. Orrego-Carmona y Y. Lee (Eds.), *Non-Professional Subtitling* (pp. 261-283). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Hermans, T. (1988). On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar. En M. J. Wintle (Ed.), *Modern Dutch Studies. Essays in Honour of Professor Peter King on the Occasion of his Retirement* (pp. 11-24). London: The Athlone Press.

- Hsiao Chi-hua. (2014). The Moralities of Intellectual Property: Subtitle Groups as Cultural Brokers in China. *Asia Pacific Journal of Anthropology*, 15(3), 218-241. doi: 10.1080/14442213.2014.913673
- Hu, Kelly. (2014). Competition and collaboration: Chinese video websites, subtitle groups, state regulation and market. *International Journal of Cultural Studies*, 17(5), 437-451. doi: 10.1177/1367877913505170
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Ivir, V. (1987). Procedures and strategies for the translation of culture. *Indian Journal of Applied Linguistics*, 13(2), 35-46.
- Ji Ke (纪可); Dai Bing (代冰). (2009). «Yingshi zimu wenhua fuzai ci de Ying-Han fanyi celue he fangfa: Laoyou Ji (Friends) zhongwen zimu fenxi» (影视字幕文化负载词的英汉翻译策略和方法——《老友记》(Friends) 中文字幕分析) [Estrategias y métodos para la traducción de los referentes culturales en la subtitulación del inglés al chino]. *Guangxi Daxue Xuebao: Zhexue Shehui Kexue Ban* (广西大学学报 (哲学社会科学版)). *Journal of Guangxi University (Philosophy and Social Science)*, 31(3), 122-125. doi:10.13624/j.cnki.jgupss.2009.03.011
- Jin Bei (金蓓). (2019). «Yingshi hangye fanyi lunli tanjiu» (影视行业翻译伦理探究) [Exploración de la ética profesional de la

traducción audiovisual]. *Shiting* (视听). *Radio & TV Journal*, 8(5), 55. doi: 10.19395/j.cnki.1674-246x.2019.03.027

- Katan, D. (2004). *Translating cultures : an introduction for translators, interpreters and mediators* (2nd ed). Manchester: St. Jerome.
- Kozinets, R. V. (2010). *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. SAGE. Recuperado de https://upfinder.upf.edu/iii/encore/record/C__Rb1464077__Sn ethnography__Orightresult__U__X7?lang=spi
- Lee, Y. (2018). Non-professional Subtitling. En C. Shei y Z.-M. Gao (Eds.), *the Routledge Handbook of Chinese Translation* (pp. 566-579). Abingdon: Routledge.
- Leppihalme, R. (1997). *Culture bumps: an empirical approach to the translation of allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Leppihalme, R. (2001). Translation strategies for realia. En P. Kukkonen y R. Hartama-Heinone (Eds.), *Mission, Vision, Strategies, and Values* (pp. 139-148). Helsinki: Helsinki University Press.
- Leppihalme, R. (2011). Realia. En *Handbook of Translation studies (volumne 2)* (Vol. 2, pp. 126-130). Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Li Dang. (2015). *Amateur Translation and the Development of a Participatory Culture in China-a Netnographic Study of The Last Fantasy Fansubbing Group*. University of Manchester.

Recuperado de

https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54573482/FULL_TEXT.PDF

- Li Duoyu (李多钰) (Ed.). (2005). *Zhongguo Dianying Bainian (Shangbian): 1905—1976* (中国电影百年 (上编) : 1905—1976) [Centenario del cine chino (volumen I): 1905 —1976]. Beijing: Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe.
- Li Yunxing (李运兴). (2001). «Zimu fanyi de celue» (字幕翻译的策略) [Estrategias de la subtitulación]. *Zhongguo Fanyi* (中国翻译). *Chinese Translators Journal*, 22(4), 38-40.
- Liu Dayan (刘大燕); Fan Ziniu (樊子牛); Wang Hua (王华). (2011). «Zhongguo yingshi fanyi yanjiu 14 nian fazhan jixianzhuang fenxi» (中国影视翻译研究14年发展及现状分析) [Análisis del desarrollo de los últimos 14 años y de la situación actual de las investigaciones sobre la traducción audiovisual de China]. *Waiguo Yuwen* (外国语文). *Foreign Language and Literature*, 27(1), 103-107.
- Liu Miqing (刘宓庆). (1999). *Wenhua Fanyi Lungang* (文化翻译论纲) [Introducción a la traducción cultural]. Wuhan: Hubei Jiaoyu Chubanshe. ISBN: 7-5351-2577-8.
- Liu Xiaojing (刘晓静). (2011). *Daolie de Youxi: Guonei Yingshi Zimuzu Wenhua Yanjiu* (盗猎的游戏: 国内影视字幕组文化研究) [Juego de robo y caza: estudio cultural de los grupos de

fansubbing domésticos]. Trabajo de Fin de Máster.
Universidad de Noroeste, China.

Long Qianhong (龙千红). (2003). «Yingyu dianying pianming jia yi shangxi: jian tan dianying fanyi dui yizhe de yaoqiu» (英语电影片名佳译赏析——兼谈电影翻译对译者的要求). *Xi'an Waiguoyu Daxue Xuebao* (西安外国语学院学报). *Journal of Xi'an International Studies University*, 11(3), 22-24.

Ma Zhengqi (麻争旗). (1997). «Lun yingshi fanyi de jiben yuanze» (论影视翻译的基本原则) [Principios básicos de la traducción audiovisual]. *Xiandai Chuanbo: Zhongguo Chuanmei Daxue Xuebao* (现代传播 (中国传媒大学学报)). *Modern Communication (Journal of Communication University of China)*, 5, 81-84.

Ma Zhengqi (麻争旗). (2005). *Yingshi Yizhi Gailun* (影视译制概论) [Introducción a la traducción audiovisual]. Beijing: Zhongguo Chuanmei Daxue Chubanshe.

Ma Zhengqi (麻争旗). (2012). «Yingshiju fanyi fangfa tan» (影视剧翻译方法谈) [Métodos de traducción de las series de televisión]. *Xiandai Chuanbo: Zhongguo Chuanmei Daxue Xuebao* (现代传播 (中国传媒大学学报)). *Modern Communication (Journal of Communication University of China)*, 3, 64-68.

Mangiron, C. (2006). *El tractament dels referents culturals a les*

- traduccions de la novel·la Botxan: la interacció entre els elements textuais i extratextuals*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5270/cmh1de1.pdf?sequence=1>
- Marcos, N. (2020). *Y ahora, ¿dónde vemos 'El Ministerio del Tiempo'?* El País. https://elpais.com/cultura/2020/02/14/television/1581685528_275572.html
- Margot, J.-C. (1979). *Traduire sans trahir: la théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*. Lausanne: L'Age d'homme.
- Marleau, L. (1982). Les sous-titres... un mal nécessaire. *Meta*, 27(3), 271-285. doi: 10.7202/003577ar
- Martínez García, E. M. (2010). Los fansubs: el caso de traducciones (no tan) amateur. *Tonos digital*, 20.
- Martínez Garrido, G. (2013). *Estudio descriptivo y contrastivo de la traducción de elementos culturales en la subtitulación (catalán-inglés)*. Tesis doctoral. University of Kent, Reino Unido. Recuperado de [https://kar.kent.ac.uk/43569/1/Final version Martinez-Garrido's thesis.pdf](https://kar.kent.ac.uk/43569/1/Final%20version%20Martinez-Garrido's%20thesis.pdf)
- Mayoral Asensio, R. (1994). La explicitación de información en la traducción. En *Estudis sobre la traducció* (pp. 73-96). Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L.

- Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L.
- Molina, L., y Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta: Journal des traducteurs*, 47(4), 498-512. doi: 10.7202/008033ar
- Nedergaard-Larsen, B. (1993). Culture-bound Problems in Subtitling. *Perspectives: Studies in Translatology*, 1(2), 207-240.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall. doi: 10.1017/CBO9781107415324.004
- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- O'Hagan, M. (2009). Evolution of User-generated Translation: Fansubs, Translation Hacking and Crowdsourcing. *The Journal of Internationalization and Localization*, 1, 94-121. doi: 10.1075/jial.1.04hag
- O'Hagan, M. (2012). From Fan Translation to Crowdsourcing: Consequences of Web 2.0 User Empowerment in Audiovisual Translation. En A. Remael y P. Orero (Eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads: Media for All 3* (pp. 25-41). Amsterdam: Rodopi.

- Olohan, M. (2012). Volunteer translation and altruism in the context of a Nineteenth-century scientific journal. *Translator*, 18(2), 193-215. doi: 10.1080/13556509.2012.10799508
- Olohan, M. (2014). Why do you translate? Motivation to volunteer and TED translation. *Translation Studies*, 7(1), 17-33. doi: 10.1080/14781700.2013.781952
- Orrego-Carmona, D. (2015). *The Reception of (Non) Professional Subtitling*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili.
Recuperado de
<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/306439/Tesi?sequence=1>
- Ouyang Lu (欧阳鹿). (2009). *Zhongguo Zimuzu Fanyi Xianzhuang Yanjiu* (中国字幕组翻译现状研究) [Estudio de la situación actual del *fansubbing* de China]. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Hunan, China.
- Pedersen, J. (2005). How is Culture Rendered in Subtitles? *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, 1-18.
- Pedersen, J. (2007). Cultural Interchangeability: The Effects of Substituting Cultural References in Subtitling. *Perspectives*, 15(1), 30-48. doi: 10.2167/pst003.0
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television: an exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

- Pérez-González, L. (2007). Intervention in new amateur subtitling cultures: a multimodal account. *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies*, 6, 67-80. doi: 10.1016/j.jelectrocard.2016.02.016
- Pérez-González, L., y Susam-Saraeva, Ş. (2012). Non-professionals Translating and Interpreting. *The Translator*, 18(2), 149-165. doi: 10.1080/13556509.2012.10799506
- Pym, A. (2000). *Negotiating the Frontiers: Translators and Intercultures in Hispanic History*. Manchester: St. Jerome.
- Pym, A. (2011). Translation research terms: a tentative glossary for moments of perplexity and dispute. En A. Pym (Ed.), *Translation Research Projects 3* (Vol. 3, pp. 75-110). Tarragona: Intercultural Studies Group.
- Qian Shaochang (钱绍昌). (2000). «Yingshi fanyi: fanyi yuandi zhong yu lai yu zhongyao de lingyu» (影视翻译——翻译园地中愈来愈重要的领域) [Traducción audiovisual: una rama cada vez más importante en la traducción]. *Zhongguo Fanyi* (中国翻译). *Chinese Translators Journal*, 1, 61-65.
- Ramière, N. (2006). Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. *The Journal of Specialised Translation*, 21(6), 152-166. Recuperado de http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.pdf
- Ramière, N. (2007). *Strategies of cultural transfer in subtitling and dubbing*. Tesis doctoral. University of Queensland, Australia.

- Ranzato, I. (2013). *The Translation of Cultural References in the Italian Dubbing of Television Series*. Tesis doctoral. Imperial College of London, Reino Unido. Recuperado de <https://spiral.imperial.ac.uk/bitstream/10044/1/14622/1/Ranzato-I-2013-PhD-Thesis.pdf>
- Rodríguez Mateos, D., y Hernández Pérez, T. (2015). Televisión social en series de ficción y nuevos roles del documentalista audiovisual: el caso de ‘El Ministerio del Tiempo’. *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 5(3), 95-120.
- Santamaria Guinot, L. (2001a). Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación. En *Traducción subordinada inglésespañol/galego II: el subtitulado* (pp. 237-249). Servicio de Publicacions da Universidade de Vigo.
- Santamaria Guinot, L. (2001b). *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2001/tdx-0726101-095437/lsg1de2.pdf>
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Deusto.
- Scolari, C. A., y Establés, M.-J. (2017). El ministerio transmedia: expansiones narrativas y culturas participativas. *Palabra Clave*, 20(4), 1008-1041. doi: 10.5294/pacla.2017.20.4.7

- Shao Wei (邵巍). (2009). «Gongneng duideng lilun dui dianying zimu fanyi de qishi» (功能对等理论对电影字幕翻译的启示) [Teoría de la equivalencia funcional en la subtitulación del cine]. *Xi'an Waiguoyu Daxue Xuebao* (西安外国语大学学报). *Journal of Xi'an International Studies University*, 17(2), 89-91.
- Shenyong (深影). (s. f.). «Guanyu Shenyong» (关于深影) [Sobre Shenyong]. Recuperado de https://sub.shinybbs.vip/?page_id=58
- Shih Tien Lan. (2006). *Estudio sobre la traducción del humor audiovisual en chino y español desde una perspectiva cultural*. Trabajo de Fin de Máster. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de https://grupsderecerca.uab.cat/txicc/sites/grupsderecerca.uab.cat/txicc/files/ShihTienLan_traduccion_del_humor-audiovisual.pdf
- Tian Chuanmao (田传茂); Wang Feng (王峰). (2017). *Fanyi yu Wenhua* (翻译与文化) [Traducción y cultura]. Beijing: Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe. ISBN: 9787520303170.
- Tian Yuan. (2011). *Fansub Cyber Culture in China*. Trabajo de Fin de Máster. Georgetown University, Estados Unidos. Recuperado de https://media.proquest.com/media/hms/ORIG/2/ndiyI?_s=TdvYrAGQ0%2BkAX3VVP%2B%2F4q24C%2Blw%3D

- Vázquez-Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London: Routledge.
- Vermeer, H. (1983). Translation Theory and Linguistic. En P. A Poinila, R. Orfanos, y S. Tirkkonen-Condit (Eds.), *Näkökothia käännämisen tutkimuksesta* (pp. 1-10). University of Joensuu.
- Vinay, J.-P., y Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.
- Vinay, J.-P., y Darbelnet, J. (1972). *Stylistique Comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.
- Wang Cuiying (王翠莹). (2018). *Wangluo Ju Zimu Fanyi zhong de Yuyong Shiwu ji Duice: Yi Meiju Quanli de Youxi Shenying Zimuzu Yiben Wei Li* (网络剧字幕翻译中的语用失误及对策——以美剧《权力的游戏》深影字幕组译本为例) [Errores pragmáticos y sus soluciones en la subtitulación: un estudio de caso de la versión de Shenying de la serie de televisión estadounidense *Juego de Tronos*]. Trabajo de Fin de Máster. Universidad Normal de Fujian, China.
- Wang Dingkun. (2017). Fansubbing in China – With Reference to the Fansubbing Group YYeTs. *The Journal of Specialised Translation*, 28, 165-190.

Wang Dingkun, y Zhang Xiaochun. (2017). Fansubbing in China: Technology-facilitated activism in translation. *Target*, 29(2), 301-318. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Xiaochun-Zhang-9/publication/318021647_Fansubbing_in_China_Technology-facilitated_activism_in_translation/links/5f77136092851c14bca7ee1d/Fansubbing-in-China-Technology-facilitated-activism-in-translation.pdf

Wu Sian-Huang. (2013). *Traducción y recepción de la subtitulación chino-español. Análisis de la cultura lingüística como referente cultural*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2013/hdl_10803_120546/shw1de1.pdf

Xiao Weiqing (肖维青). (2010). «Xueshuxing, zhiyexing, quweixing: yingshi fanyi kecheng jiaoxue tansuo» (学术性·职业性·趣味性——“影视翻译”课程教学探索) [Exploración de enseñanza del curso de traducción audiovisual: aspecto académico, profesional y de entretenimiento]. *Waiyu Jiaoxue Lilun y Shijian (外语教学理论与实践)*. *FLLTP*, 3, 65-70.

Xiao Weiqing, y Peng Wenqing. (2019). Audiovisual Translation Studies in China: A Long Journey to Academic Acknowledgement. En Han Ziman y Li Defeng (Eds.), *Translation Studies in China: The State of the Art (New*

Frontiers in Translation Studies) (pp. 261-279). Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd.

Xinhua Tongxunshe Yiming Shi (新华通讯社译名室) (Ed.). (2015). *Xibanyayu Xingming Yiming Shouce* (西班牙语姓名译名手册) [Manual de los nombres y apellidos traducidos del español]. Beijing: Shangwu Yinshuguan. ISBN: 9787100109000.

Xu Huiru (许卉如). (2012). *A Comparative Study on Official and Network-based Subtitling — A Case Study of the Subtitling of Man in Black III*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai, China.

Yin Ling (殷玲). (2008). «Cong gongneng fanyi lilun kan dianying zimu fanyi zhong wenhua ciyu de chuli» (从功能翻译理论看电影字幕翻译中文化词语的处理) [Transferencia de los referentes culturales en la subtitulación del cine a partir de la perspectiva funcionalista]. *Waiguo Yuyan Wenxue Yanjiu* (外国语言文学研究). *Research in Foreign Language and Literature*, 8(2), 21-24.

Yu Haikuo. (2015). Film translation in China: Features and technical constraints of dubbing and subtitling English into Chinese. *Babel*, 61(4), 493-510. doi: 10.1075/babel.61.4.03hai

Yuan Zhizhou (袁之洲). (2017). «Hanju chuanbo zhong zimuzu de zhutixing tanxi: yi Fenghuang Tianshi Zimuzu wei li» (韩剧传

播中字幕组的主体性探析——以凤凰天使字幕组为例)
[Análisis de la subjetividad de los grupos de *fansubbing* en la expansión de las series de televisión coreanas: caso del grupo Fenghuang Tianshi]. *Xinwen Yanjiu Daokan* (新闻研究导刊). *Journal of News Research*, 8(18), 150-151.

YYeTs (人人). (2009). «(zhuan) Zhongguo zimuzu yiji YYeTs zimuzu de lishi jianjie» ((转) 中国字幕组以及 YYeTs 字幕组的历史简介) [(reenviado) Introducción breve de la historia de los grupos de *fansubbing* de China y el grupo de *fansubbing* YYeTs]. Recuperado de <https://www.douban.com/note/131650274/>

Zabalbeascoa, P. (2001). El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. En J. D. Sanderson (Ed.), *¡Doble o Nada!* (pp. 113-126). Alicante: Editorial Universitat d'Alacant.

Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. *The Didactics of Audiovisual Translation*, 21-37. doi: 10.1075/btl.77.05zab

Zhang Chunbai (张春柏). (1998). «Yingshi fanyi chu tan» (影视翻译初探) [Estudio preliminar de la traducción audiovisual]. *Zhongguo Fanyi* (中国翻译). *Chinese Translators Journal*, 2, 50-54.

Zhang Leticia Tian. (2016a). *Escritura cooperativa multimodal: fansubbing de series y películas hispanas al chino*. Trabajo de Fin de Máster. Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

- Zhang Leticia Tian, y Cassany, D. (2016b). Fansubbing del español al chino: organización, roles y normas en la escritura colaborativa. *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, 37(diciembre). doi: 10.1344/BiD2016.37.16
- Zhang Leticia Tian, y Cassany, D. (2019a). El fenómeno «danmu» y la participación mediática: Comprensión intercultural y aprendizaje de lenguas a través de «El Ministerio del Tiempo». *Comunicar*, 27(58), 19-29. doi: 10.3916/C58-2019-02
- Zhang Leticia Tian, y Cassany, D. (2019b). «Is it always so fast?»: Chinese perceptions of Spanish through danmu video comments. *Spanish in Context*, 16(2), 217-242. doi: 10.1075/sic.00035.zha
- Zhang Leticia Tian, y Cassany, D. (2019c). Estrategias de comprensión audiovisual y traducción del español al chino en una comunidad fansub. *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 32(2), 620-649. doi: 10.1075/resla.17013.zha
- Zhang Leticia Tian. (2020). *Understanding danmu: interaction, learning and multimodality in fan video comments*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/669267/ttz.pdf?sequence=1>
- Zhang Xiaochun. (2013). Fansubbing in China. *MultiLingual*, Jul-Aug(Jul-Aug), 30-37. Recuperado de <https://benjamins.com/online/target/articles/target.29.2.06wan>

- Zhao Chunmei (赵春梅). (2002). «Lun yizhi pian fanyi zhong de si dui zhuyao maodun» (论译制片翻译中的四对主要矛盾) [Los cuatro conflictos principales en la traducción del cine]. *Zhongguo Fanyi* (中国翻译). *Chinese Translators Journal*, 23(4), 49-51.
- Zhao Hanyang (赵晗旻); Li Ying (李莹). (2017). «Dianying zimu Han yi: jiyu guanfang he minjian yizhi xitong bijiao» (电影字幕汉译——基于官方和民间译制系统比较) [Subtitulación al chino: comparación entre el sistema oficial y no oficial de traducción]. *Haiwai Yingyu* (海外英语). *Overseas English*, 7, 139-141.
- Zhongguo Guojia Zhiliang Jiandu Jianyan Jianyi Zongju (中国国家质量监督检验检疫总局); Zhongguo Guojia Biaozhunhua Guanli Weiyuanhui (中国国家标准化管理委员会). (2009). *Waiyu Diming Hanzi Yixie Daoze Xibanyayu* (外语地名汉字译写导则 西班牙语) [Guía para la incorporación de topónimos de lenguas extranjeras al chino: español]. Beijing: Zhongguo Biaozhun Chubanshe. ISBN: 155066.1-37074.
- Zhou Tiedong (周铁东). (2002). «Xin Zhongguo dianying duiwai jiaoliu» (新中国电影对外交流) [Comunicación del cine de China nueva con el extranjero]. *Dianying Yishu* (电影艺术). *Film Art*, 1, 113-118.
- Zilberdik, N. J. (2004). Relay translation in subtitling. *Perspectives:*

Studies in Translatology, 12(1), 31-55. doi:

10.1080/0907676X.2004.9961489

Zuccheri, S. (2019). How Chinese Fansubbers Handle Swearing: The Chinese Non- professional Subtitling of the First Season of *Gomorra – La serie*. *mediAzioni*, 24, 1-17. Recuperado de <http://mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-24-2019/121-dossier-la-scortesia-linguistica/409-how-chinese-fansubbers-handle-swearing-the-chinese-non-professional-subtitling-of-the-first-season-of-gomorra-la-serie.html>

Anexos

Anexo I: Lista de las series de televisión españolas que han acabado de traducir los grupos Shenying, YYeTs y The Burrow hasta enero de 2021

Nombre del grupo	N.º	Título de la serie de televisión en español	Título de la serie de televisión en chino	Publicación del primer fansub
Shenying	1	<i>Ángel o demonio</i>	天使亦魔鬼	2012
	2	<i>Toledo, cruce de destinos</i>	天命抉择	2012
	3	<i>Águila roja</i>	红鹰	2012
	4	<i>Sin tetas no hay paraíso</i>	胸怀大志	2012
	5	<i>Gran hotel</i>	浮华饭店	2013
	6.1	<i>El tiempo entre costuras</i>	时间的针脚	2014
	7.1	<i>El barco</i>	海帆	2014
	8	<i>Historias robadas</i>	窃子疑云	2014

	9	<i>Crematorio</i>	天堂口	2015
	10.1	<i>El Ministerio del Tiempo</i>	时间管理局	2015
	11	<i>Hermanos</i>	手足	2018
	12	<i>La peste</i>	黑死病	2018
	13	<i>Sé quién eres</i>	我知道你是谁	2018
	14	<i>La peste: La mano de la Garduña</i>	黑死病：石貂之手	2020
YYeTs	15	<i>Isabel</i>	伊莎贝尔	2013
	6.1	<i>El tiempo entre costuras</i>	时间的针脚	2014
	10.1	<i>El Ministerio del Tiempo</i>	时间管理局	2016
	16	<i>Las chicas del cable</i>	接线女孩	2017
	17	<i>Física o química</i>	物理化学	2013
	7.1	<i>El barco</i>	船	2014

The Burrow	18	<i>El síndrome de Ulises</i>	尤利西斯综合征	2015
	19	<i>El internado</i>	寄宿学校疑云	2016
	20	<i>Carlos, rey emperador</i>	卡洛斯帝王	2018
	21	<i>Instinto</i>	本能	2020

Esta lista no incluye las series de televisión que siguen en proceso de *fansubbing*, por lo que no incluye *El Príncipe* de Shenyang o *Presunto culpable* de The Burrow, entre otras.

Las diferentes versiones de la misma serie de televisión están marcadas con colores distintos en la lista.

Anexo II: Lista de las obras traducidas por el subgrupo del español del grupo de *fansubbing* Shenying (2012-2020) de acuerdo en orden cronológico

N.º	Título en español	Título en chino	Publicación del primer <i>fansub</i>	Episodios traducidos (series de televisión)	<i>Fansub</i> completo (√), incompleto (×) o en proceso
2012					
1	<i>Ángel o demonio</i>	天使亦魔鬼	Junio de 2012	1.ª temp.: 13 episodios 2.ª temp.: 9 episodios	√
2	<i>Toledo, cruce de destinos</i>	天命抉择 O 命运十字口	Junio de 2012	13 episodios	√

3	<i>Águila roja</i>	红鹰	Julio de 2012	1. ^a temp.: 13 episodios 2. ^a temp.: 13 episodios 3. ^a temp.: 7 episodios 4. ^a temp.: 18 episodios 5. ^a temp.: 18 episodios 6. ^a temp.: 13 episodios 7. ^a temp.: 8 episodios 8. ^a temp.: 13 episodios	En proceso
---	--------------------	----	---------------	--	------------

				episodios (en proceso)	
				9. ^a temp.: 13 episodios (en proceso)	
4	<i>Un cuento chino</i>	一丝偶 然	Julio de 2012		√
5	<i>Primos</i>	老表三 贱客	Julio de 2012		√
6	<i>Grupo 7</i>	第七组	Agosto de 2012		√
7	<i>Sin tetas no hay paraíso</i>	胸怀大 志	Septiemb re de 2012	1. ^a temp.: 12 episodios	×
2013					
8	<i>Gran hotel</i>	浮华饭 店	Febrero de 2013	1. ^a temp.: 9 episodios	√

				2. ^a temp.: 8 episodios 3. ^a temp.: 22 episodios	
9	<i>Todo sobre mi madre</i>	关于我母亲的一切	Mayo de 2013		√
10	<i>El cuerpo</i>	女尸谜案	Julio de 2013		√
11	<i>No habrá paz para los malvados</i>	不得安身	Agosto de 2013		√
12	<i>Los amantes pasajeros</i>	空乘情人	Septiembre de 2013		√
13	<i>Camino</i>	卡米诺	Octubre de 2013		√
14	<i>El orfanato</i>	灵异孤儿院	Octubre de 2013		√

15	<i>Carne trémula</i>	活色生香	Noviembre de 2013		√
16	<i>Tesis sobre un homicidio</i>	谋杀论文	Noviembre de 2013		√
17	<i>Pa negre</i> (catalán, subtítulos monolingües en chino)	黑色面包	Diciembre de 2013		√
2014					
18	<i>La voz dormida</i>	沉睡的声音	Enero de 2014		√
19	<i>Chico & Rita</i> (España y Reino Unido)	奇可和丽塔	Enero de 2014		√
20	<i>No se aceptan devoluciones</i>	非常父女档	Febrero de 2014		√

21	<i>O Negócio</i> (portugués , traducción a partir del español, subtítulos en español y chino)	营销伎 巧	Marzo de 2014	1.ª temp.: 13 episodios 2.ª temp.: 13 episodios	×
22	<i>El tiempo entre costuras</i>	时间的 针脚	Mayo de 2014	11 episodios	√
23	<i>El barco</i>	海帆	Agosto de 2014	1.ª temp.: 13 episodios 2.ª temp.: 14 episodios 3.ª temp.: 11 episodios	×
24	<i>Historias robadas</i>	窃子疑 云	Agosto de 2014	2 episodios	√

25	<i>Ocho apellidos vascos</i>	巴斯克情事	Agosto de 2014		√
26	<i>Nocturna</i>	夜曲	Septiembre de 2014		√
27	<i>Las 13 rosas</i>	13朵玫瑰	Septiembre de 2014		√
28	<i>Insensibles</i> (catalán, subtítulos en español y chino)	无知无觉	Diciembre de 2014		√
2015					
29	<i>Crematorio</i>	天堂口	Enero de 2015	8 episodios	√
30	<i>La isla mínima</i>	沼泽地	Febrero de 2015		√
31	<i>La habitación de Fermat</i>	费马的房间	Marzo de 2015		√

	(Argentina)				
32	<i>Relatos salvajes</i> (Argentina y España)	蛮荒故事	Marzo de 2015		√
33	<i>El mal ajeno</i>	他人之痛	Abril de 2015		√
34	<i>Mortadelo y Filemón contra Jimmy el Cachondo</i>	傻瓜特工大冒险	Abril de 2015		√
35	<i>El niño</i>	海上毒战	Mayo de 2015		√
36	<i>7 cajas</i> (Uruguay)	7个盒子	Junio de 2015		√
37	<i>El Ministerio del Tiempo</i> (1. ^a temp. a 3. ^a temp.)	时间管理局	Septiembre de 2015	1. ^a temp.: (la serie) 8 episodios; <i>Los archivos de El</i>	√

				<i>Ministerio</i> : 8 episodios 2. ^a temp.: 13 episodios 3. ^a temp.: 13 episodios	
38	<i>Perdiendo el norte</i>	找不着北	Octubre de 2015		√
2016					
39	<i>Jamón, jamón</i>	火腿, 火腿	Enero de 2016		√
40	<i>3 bodas de más</i>	婚礼三个多	Enero de 2016		√
41	<i>Musarañas</i>	鼯鼠的巢穴	Enero de 2016		√
42	<i>Truman</i>	特鲁曼	Marzo de 2016		√
2017					

43	<i>Julieta</i>	胡丽叶塔	Enero de 2017		√
44	<i>La casa del fin de los tiempos</i> (Venezuela, subtítulos monolingües en chino)	时间尽头的房屋	Abril de 2017		√
45	<i>El Príncipe</i>	普林西佩	Mayo de 2017	1. ^a temp.: 13 episodios 2. ^a temp.: 18 episodios (en proceso)	En proceso
46	<i>Ahora o nunca</i>	夏日囡途	Julio de 2017		√
2018					

47	<i>Estiu 1993</i> (catalán, subtítulos en español y chino)	九三年 夏天	Febrero de 2018		√
48	<i>La llamada</i>	假期露 营	Abril de 2018		√
49	<i>Hermanos</i>	手足	Junio de 2018	6 episodios	√
50	<i>La Peste</i>	黑死病	Octubre de 2018	6 episodios	√
51	<i>Sé quién eres</i>	我知道 你是谁	Diciembr e de 2018	16 episodios	√
2019					
52	<i>El día de mañana</i>	明天过 后	(En proceso)	6 episodios (en proceso)	En proceso
53	<i>Vida perfecta</i>	完美生 活	(En proceso)	8 episodios (en proceso)	En proceso

2020					
54	<i>La Peste: La mano de la Garduña</i>	黑死病 : 石貂 之手	Enero de 2020	6 episodios	√
55	<i>El Ministerio del Tiempo</i> (4.ª temp.)	时间管 理局	Mayo de 2020	(La precuela) 1 episodio (la serie) 8 episodios	√
56	<i>Gigante</i>	巨人	(En proceso)	1.ª temp.: 6 episodios (en proceso) 2.ª temp.: 6 episodios (en proceso)	En proceso
57	<i>Crimis</i> (en catalán. Los primeros	加泰刑 侦档案	(En proceso)	13 episodios (en proceso)	En proceso

	cuatro episodios se tradujeron del catalán. Después, sigue la traducción a partir de los subtítulos en español)				
58	<i>Foodie love</i>	美食之戀	(En proceso)	8 episodios (en proceso)	En proceso
<p>Episodios traducidos: 359 episodios. Incluye los 8 episodios de <i>Los archivos de El Ministerio</i> y la precuela de la cuarta temporada de <i>El Ministerio del Tiempo</i></p> <p>Episodios en proceso: 83 episodios. Incluye 26 episodios de <i>Águila roja</i>, 18 episodios del <i>Príncipe</i>, 6 episodios del <i>Día de mañana</i>, 8 episodios de <i>Vida perfecta</i>, 12 episodios de <i>Gigantes</i> y 13 episodios de <i>Crims</i>.</p>					

Anexo III: Tiempo requerido para el *fansubbing* de *La Peste: La mano de la Garduña* y la cuarta temporada de *El Ministerio del Tiempo* por parte de Shenying

<i>La Peste: La mano de la Garduña</i>			
Episodios	Fecha del reclutamiento de los <i>fansubbers</i>	Fecha de la publicación del <i>fansub</i>	Tiempo dedicado
Episodio 1	19 de noviembre de 2019	18 de enero de 2020	60 días
Episodio 2	27 de noviembre de 2019	27 de enero de 2020	61 días
Episodio 3	23 de diciembre de 2019	2 de febrero de 2020	41 días
Episodio 4	31 de diciembre de 2019	9 de febrero de 2020	40 días
Episodio 5	7 de enero de 2020	16 de febrero de 2020	40 días
Episodio 6	14 de enero de 2020	23 de febrero de 2020	40 días

<i>El Ministerio del Tiempo (la cuarta temporada)</i>			
Episodios	Fecha del reclutamiento de los <i>fansubbers</i>	Fecha de la publicación del <i>fansub</i>	Tiempo dedicado
Episodio 1	6 de mayo de 2020	25 de mayo de 2020	19 días
Episodio 2	14 de mayo de 2020	31 de mayo de 2020	17 días
Episodio 3	21 de mayo de 2020	7 de junio de 2020	17 días
Episodio 4	29 de mayo de 2020	14 de junio de 2020	16 días
Episodio 5	4 de junio de 2020	21 de junio de 2020	17 días
Episodio 6	11 de junio de 2020	5 de julio de 2020	24 días
Episodio 7	18 de junio de 2020	12 de julio de 2020	24 días
Episodio 8	26 de junio de 2020	19 de julio de 2020	23 días