

Traducción y recepción de la subtitulación chino-español.

Análisis de la cultura lingüística como referente cultural.

Doctoranda: Sian-Huang Wu
Directora: Laura Santamaria Guinot

Departament de Traducció i d'Interpretació
Universitat Autònoma de Barcelona
Bellaterra, junio de 2013

A mi familia, a mis padres y a mi abuela.

Agradecimiento

Me gustaría dar las gracias a todas las personas que me han prestado su ayuda durante el proceso de elaboración esta tesis, sin los cuales no hubiera podido completarla.

En primero lugar, me gustaría dar las gracias a mi familia, especialmente a mi abuela, quien me prestó todo su apoyo y su ánimo para llevar a cabo este trabajo de investigación.

En segundo lugar, quiero dar las gracias a mi directora, Laura Santamaria, quien me ha apoyado y aconsejado durante este proceso de realización de este proyecto. No sólo he aprendido mucho de ella sino que también, gracias a su paciencia y ánimo, la ardua tarea que ha supuesto la elaboración de la presente tesis ha sido mucho más llevadera.

En tercer lugar, quiero agradecer a Aitor Martínez que me haya ayudado con la corrección lingüística.

Finalmente, me gustaría recordar en este agradecimiento a todos que, de una manera u otra, han participado en mi trabajo de investigación.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN..... | 11 |
| 1.1. Motivación y justificación de la investigación | 11 |
| 1.2. Objetivos e hipótesis | 13 |
| 1.3. Justificación del corpus y la metodología..... | 16 |
| 1.4. Estructura de la tesis | 18 |
| CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO..... | 23 |
| 2.1. Introducción..... | 23 |
| 2.2. Marco teórico de la traductología | 24 |
| 2.2.1 Traducción y contexto social..... | 24 |
| 2.2.2 Traducción y función..... | 27 |
| 2.2.3 La traducción como comunicación intercultural..... | 31 |
| 2.2.4 Estrategias y técnicas de traducción..... | 34 |
| 2.2.4.1 Estrategias de traducción para traducir los subtítulos | 37 |
| 2.2.4.2 Estrategias de traducción para los referentes culturales | 40 |
| 2.2.4.3 Estrategias de traducción relacionada con la explicitación..... | 42 |
| 2.2.4.4 Técnicas de traducción | 45 |
| 2.2.5 Clasificación de los referentes culturales | 47 |
| 2.2.5.1 Términos existentes..... | 47 |
| 2.2.5.2 Clasificación de los referentes culturales | 52 |
| 2.2.6 Clasificación de cultura lingüística | 56 |
| 2.2.6.1 Clasificación de la cultura lingüística..... | 61 |
| 2.2.6.2 Aspectos lingüísticos..... | 66 |
| 2.2.6.3 Aspectos paralingüísticos..... | 70 |
| 2.3. Teoría de la relevancia aplicada a la traducción | 85 |
| 2.3.1 Acto inferencial de comunicación..... | 85 |
| 2.3.2 Contexto y entorno cognitivo | 86 |
| 2.3.3 Principio de relevancia..... | 90 |
| 2.3.4 Uso descriptivo, uso interpretativo | 93 |
| 2.3.5 Traducción como uso interpretativo | 97 |
| 2.3.6 S-mode, I-mode..... | 99 |

| | |
|--|------------|
| 2.3.7 <i>S-mode</i> orientado a la interpretación del acto de comunicación de alto orden a través de los límites de lenguas..... | 105 |
| 2.3.8 Contexto, modos de comunicación y subtitulación..... | 109 |
| 2.4. Marco teórico de la subtitulación interlingüística..... | 111 |
| 2.4.1 Aspectos traductológicos | 112 |
| 2.4.1.1 Subtítulos e imagen | 113 |
| 2.4.1.2 Subtítulos y pista sonora..... | 117 |
| 2.4.1.3 Interacción entre subtítulos, imágenes y pista sonora..... | 120 |
| 2.4.2 Dimensión profesional de la subtitulación | 126 |
| 2.4.3 Dimensión técnica de la subtitulación: los aspectos temporales y espaciales | 128 |
| 2.4.3.1 Aspectos temporales..... | 128 |
| 2.4.3.2 Aspectos espaciales | 130 |
| CAPÍTULO 3. CORPUS Y METODOLOGÍA | 135 |
| 3.1. Descripción y justificación del corpus | 135 |
| 3.1.1 Rebeldes del dios Neón..... | 136 |
| 3.1.2 Comer, beber, amar | 137 |
| 3.1.3 Blue Gate Crossing | 138 |
| 3.1.4 ¿Qué hora es?..... | 139 |
| 3.1.5 <i>20 30 40</i> | 140 |
| 3.1.6 <i>Tiempos de amor, juventud y libertad</i> | 141 |
| 3.2. Metodología de análisis | 142 |
| 3.2.1 Clasificación de los referentes culturales | 142 |
| 3.2.2 Estrategias de traducción utilizadas para los referentes culturales extraídos del corpus..... | 146 |
| 3.2.3 Técnicas de traducción utilizadas para los referentes culturales extraídos del corpus | 148 |
| 3.2.4 Modelo de análisis de la relación entre las técnicas de traducción y la recepción de los referentes culturales | 150 |
| 3.2.5 Clasificación de los referentes culturales extraídos del corpus | 154 |
| 3.2.5.1 <i>Rebeldes del dios Neón</i> | 154 |
| 3.2.5.2 <i>Comer, beber, amar</i> | 164 |
| 3.2.5.3 <i>Blue Gate Crossing</i> | 187 |
| 3.2.5.4 <i>¿Qué hora es?</i> | 195 |
| 3.2.5.5 <i>20 30 40</i> | 200 |

| | |
|---|-----|
| 3.2.5.6 <i>Tiempos de amor, juventud y libertad</i> | 207 |
|---|-----|

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN UTILIZADAS Y LA RECEPCIÓN DE LOS REFERENTES CULTURALES DEL CORPUS217

| | |
|--|------------|
| 4.1. Análisis de las técnicas de traducción | 217 |
| 4.1.1 Análisis de las técnicas de traducción utilizadas en el corpus..... | 218 |
| 4.1.2 Análisis de las técnicas de traducción utilizadas en cada categoría temática de la clasificación de referentes culturales en el corpus y la recepción de los mismos según la accesibilidad a los contextos situacionales | 220 |
| 4.1.3 Comparación de las técnicas de traducción utilizadas en cada categoría temática de la clasificación de referentes culturales entre cada película | 254 |

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS DEL CUESTIONARIO.....269

| | |
|--|------------|
| 5.1 Análisis de los cuestionarios de la prueba piloto para la recepción de la subtitulación de <i>Rebeldes del dios Neón</i> | 269 |
| 5.1.1 Diseño de los cuestionarios: <i>Rebeldes del dios Neón</i> (1992) | 269 |
| 5.1.2 Película de análisis: <i>Rebeldes del dios Neón</i> (1992) | 270 |
| 5.1.3 Sinopsis y ficha de los personajes de <i>Rebeldes del dios Neón</i> | 270 |
| 5.1.4 Análisis de los datos obtenidos de la prueba piloto | 273 |
| 5.1.4.1 Datos generales de los sujetos de análisis | 273 |
| 5.1.4.2 Comparación de la audiencia española (chino y no chino)..... | 274 |
| 5.1.5 Análisis de las preguntas planteadas para la prueba piloto..... | 276 |
| 5.1.5.1 Comparación de la recepción de los referentes culturales con elementos lingüísticos entre la audiencia taiwanesa y la española | 276 |
| 5.1.5.2 Datos obtenidos de cada pregunta de referentes culturales con elementos lingüísticos | 279 |
| 5.1.5.3 Comparación de la recepción de los referentes culturales sin elementos lingüísticos entre la audiencia taiwanesa y española..... | 287 |
| 5.1.6 Segmentos seleccionados para el cuestionario definitivo | 292 |
| 5.1.6.1 Segmento 1: de 00:20 a 10:25..... | 293 |
| 5.1.6.2 Segmento 2: de 21:50 a 28:37..... | 293 |
| 5.1.6.3 Segmento 3: de 28:28 a 40:13..... | 294 |

| | |
|--|------------|
| 5.2 Análisis de los cuestionarios definitivos para la recepción de la subtitulación de <i>Rebeldes del dios Neón</i> | 294 |
| 5.2.1 Diseño de los cuestionarios definitivos | 294 |
| 5.2.1.1 Los sujetos de análisis de los cuestionarios definitivos | 296 |
| 5.2.1.2 Los referentes culturales extraídos de <i>Rebeldes del dios Neón</i> | 297 |
| 5.2.2 Procedimiento para hacer los cuestionarios | 313 |
| 5.2.3 Análisis de los resultados obtenidos en los cuestionarios | 313 |
| 5.2.3.1 Comparación de la recepción entre los taiwaneses y los españoles .. | 314 |
| 5.2.3.2. Análisis de los referentes culturales cuya recepción no es coincidente relacionando a partir de la accesibilidad a los contextos situaciones originales | 321 |
| 5.2.3.3 Comparación de la recepción entre los españoles | 351 |
| CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES | 371 |
| BIBLIOGRAFÍA | 387 |
| ANEXOS | 401 |
| ANEXO I: CUESTIONARIO PARA LAPRUEBA PILOTO | 403 |
| ANEXO II: CUESTIONARIO DEFINITIVE PARA LA RECEPCIÓN DE LA SUBTITULACIÓN DE <i>REBELDES DEL DIOS NEÓN</i> | 413 |

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

Capítulo 1. Introducción

1.1. Motivación y justificación de la investigación

Actualmente, vivimos en una sociedad en la que tenemos acceso a una gran variedad de información a través de los diversos medios de comunicación, especialmente los medios audiovisuales, como Internet, la televisión, la radio, el cine, el teatro, los vídeos musicales, los videojuegos, los móviles, etc., que están presentes en nuestra vida cotidiana y con los cuales estamos ya hartos familiarizados. A través de dichos medios, no solamente accedemos a la información local, sino también a la global. La cuestión principal radica, entonces, en saber cómo se puede superar la barrera lingüística y cultural para que dos comunidades intercambien sus tradiciones, costumbres, etc.

En las últimas décadas, los festivales de cine han conseguido llamar la atención de todo el mundo. Directores taiwaneses como Hou Hsiao-hsien (*Tiempos de amor, juventud y libertad*, 2005¹), Ang Lee (*Tigre y dragón*, 2000) o Tsai Ming-Liang (*El sabor de la sandía y La nube errante*, 2005) han ganado varios premios como los Globos de Oro, algunos Óscares, el premio del Festival Internacional de Cine de Berlín o el premio del Festival Internacional de Cine de Venecia. Además, la proyección de películas taiwanesas o chinas en países europeos y en los EE. UU. ha experimentado un gran auge. Todo ello nos motiva a investigar cómo se traducen los guiones de una lengua a otra, especialmente entre dos lenguas y culturas lejanas como son la taiwanesa y la española. Gracias a la labor de los subtituladores, la audiencia de todo el mundo puede consumir películas extranjeras y asimilar la información que en ellas se transmite.

Sabemos que la traducción audiovisual, y en concreto la subtitulación, difiere de otras modalidades de traducción, ya que el subtitulador debe cuidar muchos aspectos específicos, tales como las restricciones a la hora de traducir los subtítulos, las imágenes, los sonidos, las referencias culturales, el humor presente en la película, etc. Además, tampoco se trata de un trabajo individual, sino que es una tarea que suelen emprender varios profesionales. Existen varios factores que influyen a los subtituladores a la hora de realizar su trabajo.

¹ A lo largo del presente trabajo, para cada una de las películas señalaremos el año de estreno en Taiwán.

Los subtituladores se enfrentarán a muchos problemas de índole diversa durante el proceso de traducción de los guiones. No solamente habrán de pensar en los elementos lingüísticos, sino que existen también distintos factores paralingüísticos y extratextuales —tales como los estudios de subtítulos, los emisores, los receptores, el lugar, el tiempo, la fecha de entrega de los trabajos—, que influirán en los subtituladores a la hora de traducir.

Esta investigación, que recibe el título de *Traducción y recepción de la subtítulos chino-español. Análisis de la cultura lingüística como referente cultural*, queremos realizarla mediante un trabajo empírico a fin de observar cómo los elementos de la producción cinematográfica y el entorno cognitivo de la audiencia del texto original y del texto meta pueden incidir en la audiencia y su recepción de los referentes culturales.

A partir de esta perspectiva, hemos preguntado a algunos estudiantes de chino y a otros que no tienen conocimientos lingüísticos ni culturales del texto original sobre los referentes que aparecen en la película *Comer, beber, amar* (1994). El ejemplo que hemos usado se refiere a un plato tradicional chino, el referente cultural 269, 龍鳳呈祥 (*lóngfèngchéngxiáng*, 'dragón y fénix muestran suerte'), el cual se cocina con una variedad de marisco, y cuya traducción al castellano en el filme es «dragón fénix de la buena suerte». Un alumno español que estudia chino nos dijo que no podría imaginar el sabor, sino que pensaría en algo relacionado con alguna leyenda china. Por el contrario, otro estudiante español sin conocimientos de chino nos dijo que pensaría en un plato picante, porque el dragón escupe fuego. Por su parte, un estudiante taiwanés nos contestó que dicho plato estaría relacionado con una boda, puesto que el nombre del plato proviene de un refrán chino que desea suerte y felicidad a los casados.

Así, hemos podido apreciar que un mismo referente cultural puede representar conceptos distintos para la audiencia de ambas culturas. Por tanto, nos interesa analizar la recepción de la audiencia —tanto la taiwanesa como la española— sobre los referentes culturales de las películas que componen nuestro corpus según la accesibilidad a los contextos situacionales originales, y diseñar una encuesta más concreta sobre la recepción de *Rebeldes del dios Neón* (1992).

1.2. Objetivos e hipótesis

Este trabajo de investigación pretende abarcar los tres aspectos siguientes:

1. Añadir o reformular la categoría de cultura lingüística en las tablas de clasificación de referentes culturales que existen hasta el momento —Nida, Santamaria, Molina y Mangiron—.
2. Analizar la relación entre las técnicas de traducción utilizadas y la recepción de la traducción de las categorías de la clasificación de los referentes culturales a fin de averiguar a qué tipo de referentes culturales la audiencia española tiene más o menos accesibilidad según los contextos situacionales en los que aparecen los referentes culturales.
3. Realizar una encuesta que nos sirva para averiguar la recepción de los referentes culturales extraídos de *Rebeldes del dios Neón* y cómo los distintos elementos de la producción cinematográfica y el entorno cognitivo de la audiencia taiwanesa y la española influyen en ella.

A continuación, presentamos los objetivos y las hipótesis planteados:

Objetivo 1: Añadir o reformular la categoría de cultura lingüística en las tablas de clasificación de referentes culturales que existen hasta el momento —Nida, Santamaria, Molina y Mangiron— partiendo de la idea de que la lengua es también un reflejo cultural.

Creemos que la cultura lingüística también ocupa una parte significativa en el análisis los referentes culturales. Por lo tanto, para poder llevar a cabo dicho análisis, debemos seleccionar enunciados que puedan ser clasificados como referentes culturales y elaborar una tabla de clasificación de estos elementos lingüísticos. En las tablas existentes, Santamaria (2001) ha elaborado detalladamente la clasificación de los referentes culturales a partir de un punto de vista sociocultural, y Molina (2006) y Mangiron (2006) han incluido la cultura lingüística en su clasificación, pero creemos que alguna de las subcategorías debería ser modificada.

Hipótesis 1.1: Si bien la información se puede mantener mediante la traducción literal, ello no implica que los receptores de ambas culturas lleguen a conseguir una recepción coincidente utilizando los referentes para identificar las identidades de los

personajes de las películas taiwanesas. Es decir, si bien la traducción al español de los referentes culturales de la cultura lingüística consigue una equivalencia desde el punto de vista lingüístico, la equivalencia conceptual puede ser distinta desde la perspectiva pragmática.

Objetivo 2: Analizar la relación entre las técnicas de traducción utilizadas y la recepción de la traducción de las categorías de clasificación de los referentes culturales a fin de averiguar a qué tipo de referentes culturales la audiencia española tiene más o menos accesibilidad según los contextos situacionales en los que aparecen los elementos culturales.

Según Mangiron (2006), existe cierta relación entre el tipo de referente cultural, la categoría a la que pertenece y la técnica utilizada para traducirlo. Asimismo, según la teoría de la relevancia, el entorno cognitivo de los receptores también ocupa un lugar destacado a la hora de interpretar la información. Si bien las técnicas de traducción utilizadas reflejan qué información se ha mantenido y qué información se ha perdido por el proceso de la traducción, consideramos que es importante incluir el entorno cognitivo de la audiencia original y meta relacionado con las categorías de la clasificación de los referentes culturales a la hora de analizar su recepción. Además, Gutt (2006) considera que uno de los factores importantes que nos permite interpretar la información intencionada es la accesibilidad al contexto original para los receptores del texto meta, aunque se requiere un esfuerzo de procesamiento más alto. La recepción de la subtitulación no depende únicamente de los análisis de las técnicas de traducción utilizadas, sino que también depende del entorno cognitivo del receptor. Por tanto, queremos estudiar las técnicas de traducción que se han utilizado para traducir ciertas categorías de la clasificación de los referentes culturales, y la recepción de la traducción de las categorías de la clasificación de los referentes culturales con respecto a la accesibilidad a sus contextos situacionales originales.

Hipótesis 2.1: La accesibilidad a los contextos situacionales de los referentes culturales es un factor crucial a la hora de analizar la recepción. Por ejemplo, las categorías *ecología*, *instituciones culturales* y *universo social* tienen una recepción coincidente debido a que la audiencia meta puede encontrar información accesible que permite inferir las implicaciones contextuales de los elementos culturales. Es decir que los receptores pueden encontrar información relacionada que describa los referentes culturales, o según los diálogos de los personajes pueden deducir sus implicaciones contextuales. Por el contrario, las categorías *historia*, *estructura social* y *cultura lingüística* no llegan a generar una recepción coincidente debido a que a los

receptores españoles les falta información en los contextos situacionales para poder inferir las implicaturas de los referentes culturales aunque la información del texto original se haya mantenido.

Hipótesis 2.2: La *cultura material* genera una recepción semejante entre la audiencia original y la audiencia meta gracias tanto a los contextos situacionales como a los conocimientos enciclopédicos que los receptores meta albergan sobre la cultura china. Sin embargo, la escasa accesibilidad relacionada con los elementos culturales en los contextos situacionales respectivos también es un factor que propicia que la recepción no sea coincidente entre la audiencia original y la audiencia meta.

Objetivo 3: Realizar una encuesta que nos sirva para averiguar la recepción de los referentes culturales extraídos de *Rebeldes del dios Neón* y cómo los distintos elementos de la producción cinematográfica y el entorno cognitivo de la audiencia taiwanesa y la española influyen en ella.

Según Van Dijk (2008), los modelos mentales son subjetivos y personales aunque existen también modelos colectivos basados en representaciones sociales. Por otro lado, Díaz-Cintas (2003) indica que la subtitulación se basa en subtítulos, imágenes y pista sonora. La correlación de dichos componentes audiovisuales puede condicionar la recepción de la audiencia a la hora de visionar los documentos audiovisuales. Por consiguiente, queremos analizar la relación entre los elementos de la producción cinematográfica como son la pista sonora, la imagen y los subtítulos, y el entorno cognitivo de la audiencia taiwanesa y de la española.

Queremos proponer un cuestionario para seleccionar a los sujetos de análisis y los referentes culturales más representativos que pueden causar confusión dada la distancia cultural entre la cultura origen y la cultura meta. Luego, una vez obtenidos los datos de la prueba piloto, diseñaremos una encuesta a fin de analizar con mayor detalle la recepción de la audiencia del corpus.

Hipótesis 3.1: En cuanto a la relación entre la traducción de los referentes culturales y sus imágenes correspondientes, las imágenes asociadas a los elementos culturales pueden ayudar a los informantes españoles a interpretar la información de las referencias culturales.

Hipótesis 3.2: El empleo de una misma técnica de traducción no garantiza una recepción coincidente entre los informantes taiwaneses y los españoles, puesto que

el factor crucial radica en que haya información suficiente para poder deducir las implicaturas contextuales de los referentes culturales. Si los contextos situacionales presentan la suficiente accesibilidad, la audiencia meta es capaz de deducir las implicaciones contextuales. Contrariamente, la escasez de información accesible en dichas escenas también condiciona la recepción de los referentes culturales.

Hipótesis 3.3: A la audiencia española le resulta más difícil ver los fragmentos sin diálogo debido a que le falta información enciclopédica y los contextos situacionales correspondientes para identificar las identidades de los personajes de la película mediante la información implícita.

Hipótesis 3.4: En cuanto a la recepción de la pista sonora, a la audiencia española le resulta más difícil identificar las características de los personajes mediante el elemento paralingüístico *acento* debido a que le faltan ciertos conocimientos indispensables para ello. Por ejemplo, los españoles que estudian chino son capaces de identificar el distinto acento que presentan los personajes, puesto que disponen de los conocimientos necesarios para dicha identificación.

1.3. Justificación del corpus y la metodología

Seleccionaremos seis películas taiwanesas con subtítulos en castellano partiendo de los objetivos que hemos planteado anteriormente. Dichos largometrajes son *Rebeldes del dios Neón* (Tsai Ming-liang, 1992), *Comer, beber, amar* (Ang Lee, 1994), *Blue Gate Crossing* (Yee Chin-yen, 2002), *¿Qué hora es?* (Tsai Ming-liang, 2002), *20 30 40* (Sylvia Chang, 2004) y *Tiempos de amor, juventud y libertad* (Hou Hsiao-hsien, 2005). Estas películas contienen una gran variedad de referencias culturales que nos permiten identificar a los personajes que aparecen en ellas.

De entre estas películas de ficción, hemos escogido la película *Rebeldes del dios Neón* (Tsai Ming-liang, 1992) para estudiar la recepción de la audiencia, puesto que hemos encontrado una gran variedad de referentes culturales con elementos lingüísticos y paralingüísticos tanto en la propia la traducción de los subtítulos como en las imágenes y en la pista sonora. A continuación explicaremos brevemente el argumento de cada película.

Rebeldes del dios Neón (Tsai Ming-liang, 1992) retrata a los jóvenes que son discriminados por la sociedad taiwanesa y siguen buscando su futuro. *Comer, beber, amar* (Ang Lee, 1994) trata sobre la relación entre un padre y sus tres hijas. Este largometraje tiene una gran variedad de referentes culturales, especialmente sobre la gastronomía china. Otra película, cuyo título en inglés es *Blue Gate Crossing* (Yee Chin-yen, 2002), hace referencia a los estudiantes taiwaneses que se preocupan sobre el amor, la amistad y el futuro. También hemos seleccionado *¿Qué hora es?* (Tsai Ming-liang, 2002), que habla de los sentimientos ante la muerte de un miembro de la familia. *20 30 40* (Sylvia Chang, 2004) ahonda en las historias de amor de las mujeres de edades comprendidas entre los 20, los 30 y los 40 años. La película *Tiempos de amor, juventud y libertad* (Hou Hsiao-hsien, 2005) también trata de temas parecidos, pero las historias se sitúan en tres contextos socioculturales y temporales distintos.

Después de justificar el corpus que vamos a utilizar en este trabajo de investigación, la metodología que plantearemos consistirá en los pasos siguientes:

- a) elaborar una clasificación de los referentes culturales que incluya aspectos lingüísticos y paralingüísticos basándonos en las clasificaciones existentes hasta el momento — Nida, Poyatos, Santamaria, Molina y Mangiron—;
- b) extraer los referentes culturales basándonos en nuestra propia clasificación y analizar la relación entre las técnicas de traducción utilizadas para los referentes culturales y la recepción de la traducción de los subtítulos según la accesibilidad a sus contextos situacionales originales;
- c) realizar una encuesta que nos sirva para averiguar la recepción de los referentes culturales extraídos de *Rebeldes del dios Neón* y cómo los distintos elementos de la producción cinematográfica y el entorno cognitivo de la audiencia taiwanesa y la española influyen en ella.

A continuación, explicaremos la metodología concreta que usaremos para llevar a cabo esta investigación.

En primer lugar, reformularemos la categoría de cultura lingüística en la clasificación de los referentes culturales a partir del enfoque de las peculiaridades lingüísticas y culturales. En segundo lugar, haremos un vaciado de los referentes culturales del corpus según nuestra clasificación de los elementos culturales. Además, una vez que

los hayamos extraído, analizaremos las técnicas de traducción utilizadas y observaremos la relación entre dichas técnicas de traducción en las distintas categorías de los referentes culturales y la recepción de dichos elementos.

Elaboraremos una tabla que muestre las técnicas de traducción utilizadas para ciertas categorías de referentes culturales. Dicha tabla estará formada por el texto original y su traducción, la clasificación de los referentes culturales extraídos, el código de tiempo, los personajes y las técnicas de traducción utilizadas. En cuanto a los análisis de la recepción de los referentes culturales relacionados con las técnicas de traducción, también diseñaremos un modelo de análisis que incluya los elementos de la producción cinematográfica y el entorno cognitivo de los receptores del texto original y meta.

Después de extraer los referentes culturales del corpus, propondremos un cuestionario utilizando la película *Rebeldes del dios Neón* (Tsai Ming-liang, 1992) con el fin de realizar una prueba piloto que consista en observar quiénes pueden ser los sujetos de análisis ideales y en qué escenas la recepción es coincidente. Esta prueba piloto nos ayudará a analizar los posibles sujetos de análisis y a seleccionar los referentes culturales más representativos para diseñar una encuesta con el objetivo de investigar la recepción de la audiencia. A continuación, pasaremos la encuesta a los sujetos de análisis y analizaremos los datos obtenidos para examinar qué factores incidirán en la recepción de la audiencia. Por último, extraeremos las conclusiones pertinentes de los datos analizados y comprobaremos si coinciden con las hipótesis planteadas inicialmente.

1.4. Estructura de la tesis

Vertebraremos esta investigación en torno a seis capítulos. El primero de ellos, la introducción, está formado por la motivación de la investigación, la justificación del corpus y la metodología, y los objetivos y las hipótesis planteados. En el segundo capítulo se describe el marco teórico relativo a la traductología con aspectos tales como el contexto social, el funcionalismo o la comunicación intercultural. Asimismo, incluiremos los estudios sobre las estrategias y técnicas de traducción desde la perspectiva de la traductología. Dado que nuestro objetivo es analizar los referentes culturales, partiremos de los estudios de las clasificaciones de los referentes culturales. Por otro lado, ahondaremos en las teorías de relevancia aplicadas a la

traducción. Nos centraremos en dichos aspectos a fin de tener un fundamento teórico en que sostener nuestra investigación.

El tercer capítulo se fundamenta en el corpus y en la metodología. En este apartado, presentaremos las fichas del corpus, una tabla que muestre los referentes culturales extraídos del texto original y sus traducciones, la clasificación de los referentes culturales extraídos, el código de tiempo, los personajes y las técnicas de traducción utilizadas, un modelo de análisis de la recepción de los referentes culturales basado en la correlación entre pista sonora, imagen y subtítulos, y las teorías de relevancia aplicadas a la traducción.

Por consiguiente, en el capítulo cuatro se mostrarán los análisis de las técnicas de traducción utilizadas para los referentes culturales de las categorías de estos y su relación con los elementos de la producción cinematográfica. El capítulo cinco consistirá en el análisis de los datos obtenidos a partir del cuestionario de la prueba piloto y de la encuesta que nos permiten seleccionar a los sujetos de análisis y los referentes culturales representativos, así como observar qué factores influyen en la recepción de la audiencia. Asimismo, diseñar un cuestionario también será una pieza clave de nuestro trabajo de investigación si pretendemos estudiar qué factores inciden en la audiencia a la hora de consumir productos audiovisuales. Por ello, también expondremos el diseño del cuestionario para la prueba piloto, del cuestionario del proceso de la recepción de los referentes culturales y del cuestionario de la recepción de los referentes culturales extraídos de la película *Rebeldes del dios Neón* (Tsai Ming-liang, 1992). Finalmente, en el capítulo seis presentaremos las conclusiones de este trabajo de investigación en relación con los objetivos y las hipótesis planteados.

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO

Capítulo 2. Marco teórico

2.1. Introducción

Ya hemos dicho que la traducción es un acto de comunicación cuya finalidad es que un destinatario que no conoce la lengua ni la cultura en que está formulado un texto pueda acceder a ese texto. La traducción es, sin embargo, un acto complejo de comunicación, ya que se realiza entre dos espacios comunicativos diferentes (el de partida y el de llegada) e intervienen muchas variables (Hurtado, 2001, 507).

Como menciona Hurtado (2001), debemos considerar una gran diversidad de factores que pueden intervenir a la hora de traducir. Principalmente, la traducción deriva de la necesidad de comunicarse dos culturas determinadas que presentan una diferencia lingüística y cultural. En el terreno de la traductología, hay varios autores que plantean sus perspectivas a partir de distintos enfoques a la hora de definir la traducción como una actividad entre lenguas, como actividad textual, como acto de comunicación, etc.

Entre un abanico tan amplio de teorías, nos gustaría abordar la traducción a partir de las perspectivas centradas en la idea de que la traducción es un acto de comunicación. Los autores notables son numerosos, y cabe destacar a Nida (1964), Toury (1980), Snell Hornby (1988), Hatim y Mason (1995), Reiss y Vermeer (1996, 80), entre otros muchos, quienes describen la traducción según su propio planteamiento. Además, no podemos olvidar mencionar la teoría funcionalista, que hace hincapié en la finalidad y la función del texto meta.

Partiremos de la teoría funcionalista, puesto que estamos de acuerdo con sus autores, que consideran que la traducción es una acción humana, interpersonal e intercultural que interactúa entre una red mutua entre el texto original y su traducción. Además, nos basaremos en los planteamientos de Englund (2005), que aborda la explicitación en la traducción, y en Molina (2006), cuyo libro, *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, también nos servirá para analizar las estrategias y las técnicas de traducción utilizadas en nuestro corpus.

Según Gutt (2000), la traducción es una comunicación ostensivo-inferencial. En el proceso de dicha comunicación intervienen varios factores, tales como el entorno

cognitivo del emisor y del receptor, el conocimiento mutuo, el uso de la explicitación o de la implicación, etc. Creemos que la teoría de la relevancia nos puede ayudar a la hora de analizar la recepción de la subtitulación a fin de estudiar cómo podemos lograr un mejor acto de comunicación.

2.2. Marco teórico de la traductología

2.2.1 Traducción y contexto social

Dentro de este marco, debemos destacar las dimensiones contextuales de Hatim y Mason (1995) sobre la traducción. Estos autores consideran que la actividad de la traducción no se puede aislar del marco social. Además, cuando el traductor lleva a cabo su tarea, desempeña también el papel de comunicador entre dos culturas distintas.

La dimensión comunicativa

La dimensión comunicativa se centra más en el mensaje transmitido, y se basa en el proceso comunicativo y la explicación sobre la variación lingüística que se relaciona con el uso de la lengua y el usuario en cuestión. La variación lingüística, principalmente, se debe a dos factores: el uso y el usuario. El uso distingue entre el campo, el modo y el tono. El campo tiene en cuenta el lenguaje según las distintas actividades profesionales y su función social. El modo se refiere al medio material, o sea, al medio escogido por el hablante, que puede ser escrito o hablado. El tono tiene en cuenta la variación que se puede abarcar desde el nivel de informalidad al de cortesía, según la relación existente entre el emisor y el receptor.

El usuario se refiere al emisor de la lengua. Hatim y Mason diferencian en el usuario las categorías geográficas, temporales, sociales, estándar o no estándar e idiolectales. El dialecto geográfico se relaciona con las diferencias producidas por el lugar de origen del hablante: por ejemplo, en China se usa el chino simplificado y, por el contrario, en Taiwán se usa el chino tradicional. El dialecto temporal se refiere a los cambios lingüísticos generados a medida que transcurre el tiempo y, finalmente, el idiolecto se relaciona con la forma de hablar, esto es, las características de la variación lingüística de cada hablante.

La dimensión pragmática

Según estos autores, esta dimensión pragmática no se puede tratar de forma aislada de la dimensión comunicativa, puesto que los registros no pueden mostrar variedades como la intencionalidad, las presuposiciones o las implicaturas. Es decir, la dimensión pragmática está relacionada con la connotación. Asimismo, consideran que la intencionalidad de un texto se debe ver en el conjunto del texto junto con todas sus circunstancias y el contexto social.

La dimensión semiótica

La dimensión semiótica distingue principalmente entre el concepto de la interacción y de la intertextualidad. Fundamentalmente contiene las categorías semióticas de género, discurso y texto. El género se refiere a las formas convencionales de los textos, mientras que los discursos tratan de la expresión de actitudes determinadas. Designan los textos como «un conjunto de funciones comunicativas mutuamente relevantes, estructuradas para alcanzar un propósito retórico» (Hatim y Mason, 1995, 308).

La interacción de las tres dimensiones del contexto

Según Hatim y Mason, las tres dimensiones son interdependientes y no se puede aislar una de otra. Indican (1995, 133) lo siguiente:

En primer lugar, que las opciones léxicas y sintácticas hechas en el campo, modalidad, tenor, etc., de un discurso determinado están, en última instancia, determinadas por consideraciones pragmáticas que tienen que ver con los propósitos de las realizaciones orales, con las condiciones del mundo real y así sucesivamente. En segundo lugar, que para percibir en su totalidad el empuje comunicativo de una realización, no sólo hemos de apreciar la acción pragmática, sino también una dimensión semiótica que regula la interacción de los diversos elementos discursivos como «signos». Esta interacción tiene lugar, por un lado, entre los diversos signos que hay en los propios textos y, por otro, entre el productor de estos signos y los receptores pretendidos.

Por ejemplo, en *¿Qué hora es?* se encuentra el elemento cultural «agua ying-yang» (*sic*), que se trata del agua caliente y fría mezclada según la religión taoísta. Partiendo de la dimensión comunicativa, podemos clasificarlo a raíz de su campo en el entorno del taoísmo. Su modo, o sea, su medio material es la subtitulación, que se

divide en tres componentes: subtítulo, imagen y banda sonora. El hablante es el sacerdote, habla con un tono tranquilo para explicar a la madre de Hsiao-kang la función del «agua ying-yang» (*sic*). De acuerdo con Hatim y Mason, el usuario también es importante a la hora de analizar el campo de la traducción. Cabe destacar que los hablantes —la madre de Hsiao-kang y el sacerdote— hablan en taiwanés, un geolecto que se emplea de manera minoritaria en la sociedad taiwanesa. Muestra un aspecto genuino de la sociedad de Taiwán. Además, cuando la madre de Hsiao-kang llama al sacerdote, usa el tratamiento *sacerdote*, que denota cortesía y respeto entre ellos.

Si partimos de la dimensión pragmática, vemos que dicho elemento pone de manifiesto las relaciones de respeto propias del taoísmo, así como el concepto de *yin* y *yang* que representan el frío y el calor, respectivamente. Se trata de una filosofía tradicional en la cultura china. En cuanto a la dimensión semiótica, vemos que la intencionalidad del director es mostrarnos una familia típica de Taiwán y también las creencias religiosas del país. En la siguiente imagen, vemos la decoración típica de una casa taiwanesa. En el fondo es donde se reza y se pueden observar las placas donde se ponen los nombres de los antepasados para adorar a sus espíritus. Los hablantes son el sacerdote, que lleva una capa amarilla, y la madre de Hsiao-kang, que cree en la reencarnación de su marido. En este contexto situacional, el «agua ying-yang» (*sic*) sirve para que la tomen los muertos.



2.2.2 Traducción y función

En el ámbito de la teoría funcionalista, existen diversos autores notables entre los que cabe destacar a Nord (1997), quien se centra más en los textos meta y subraya la importancia de la funcionalidad del texto y de su traducción. Define el término *funcionalista* de la siguiente manera (1997, 1):

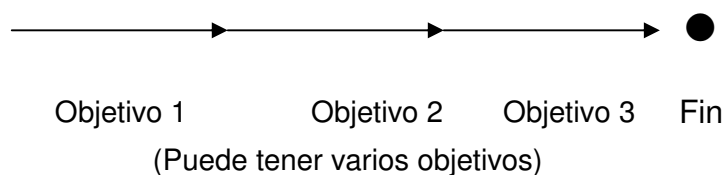
'Functionalist' means focusing on the function or functions of texts and translations. Functionalism is a broad term for various theories that approach translation in this way, although what we will call Skopostheorie has played a major role in the development of this trend; a number of scholars subscribe to functionalism and draw inspiration from Skopostheorie without calling themselves anything like 'skopists'.

Según Hurtado (2001, 528-529), existen varios enfoques relacionados con la teoría funcionalista: por ejemplo, la teoría de la acción, que se centra en tratar la traducción como un comportamiento intencionado de la acción humana; la teoría del escopo, formulada por Vermeer; la teoría de la acción translativa de Holz-Mänttari, y el funcionalismo y lealtad propuestos por Nord. Los autores más representativos son Vermeer y Reiss, cuyo modelo sirve para analizar los distintos factores que intervienen durante el proceso de traducción. El funcionalismo parte de la perspectiva funcional. El principio esencial de la teoría del escopo consiste en definir toda traducción como una acción y cada acción con su propósito.

En la teoría de Nord (1997), se distinguen los términos utilizados por Vermeer concernientes al *escopo* como fin (*Ziel*), objetivo (*Zweck*), función (*Funktion*) e intención (*Intention* o *Absicht*).

1. El fin se refiere al resultado final que una persona procura conseguir mediante una acción.
2. El objetivo define un período provisional en el proceso de alcanzar dicho fin. Por ejemplo, en *Comer, beber, amar*, Chu prepara distintos ingredientes (objetivo 1) para hacer una gran cena para sus tres hijas (objetivo 2) para que se reúnan todos (fin).
3. La función se refiere al uso que realiza un receptor de un texto o el sentido que tiene dicho texto para el receptor.
4. La intención se refiere al propósito que tiene el emisor que desea alcanzar una cierta finalidad con su texto.

En la distinción de la terminología planteada por Nord, si usamos los símbolos para representar el fin y el objetivo, consideramos que el fin es un punto y el objetivo es una línea vertical u horizontal, podemos representarlos en la figura siguiente:



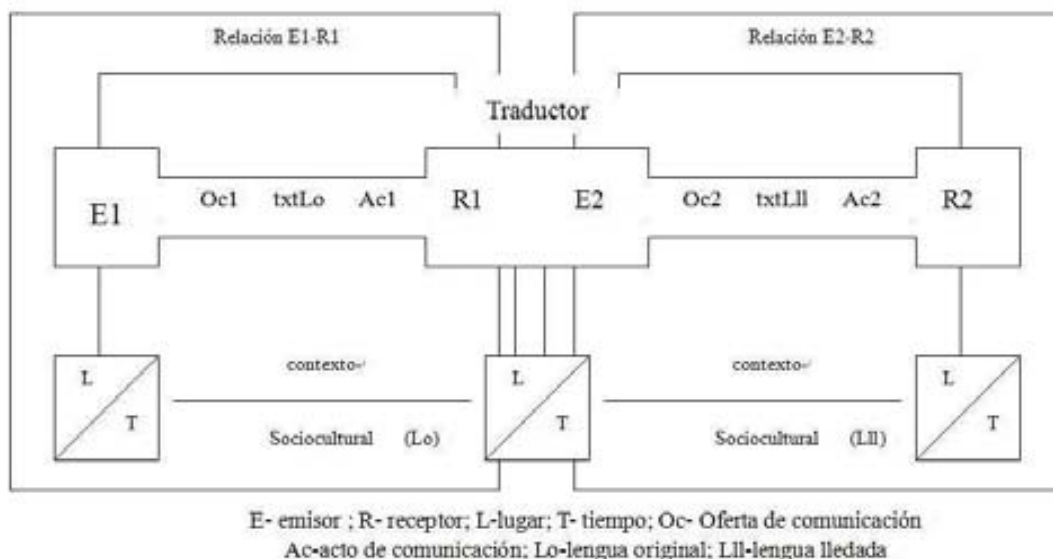
La diferencia entre la función y la intención radica en si partimos de la óptica del receptor o del emisor. Entonces, si la función y la intención pueden ser semejantes, la situación será más ideal (Hurtado, 2001, 531).

Por otra parte, Reiss y Vermeer establecen una diferencia entre *adecuación* y *equivalencia*. A diferencia de la adecuación de Toury, Reiss tiende a centrarse en la cualidad del texto meta con respecto al propósito de la traducción. Señala que la adecuación se refiere a si la relación que existe entre el texto original y el texto meta

tiene concordancia con el objetivo que se persigue en el proceso traductor. Por otro lado, la equivalencia se refiere a que el texto original y su traducción pueden realizar de igual modo o alcanzar una función comunicativa semejante en sus perspectivas culturales. Asimismo, existe equivalencia cuando se alcanza la misma función comunicativa y existe la adecuación cuando la traducción se adecua a los objetivos de la traducción (1996, 124, citado en Hurtado, 2001, 532).

Además, también propone un modelo a fin de representar el conjunto de factores presentes en la traducción (1996, 131):

Modelo de factores de Reiss y Vermeer



El productor/autor (emisor 1) del texto de partida ofrece a través de su texto una oferta informativa a los receptores del texto de partida (receptores 1), que inicia un proceso comunicativo (C); el traductor (receptor y emisor 2) produce otra oferta informativa con su texto en lengua de llegada que genera otro proceso comunicativo (C2) en el receptor de la traducción (Hurtado, 2001, 532).

Funcionalismo y lealtad de Nord

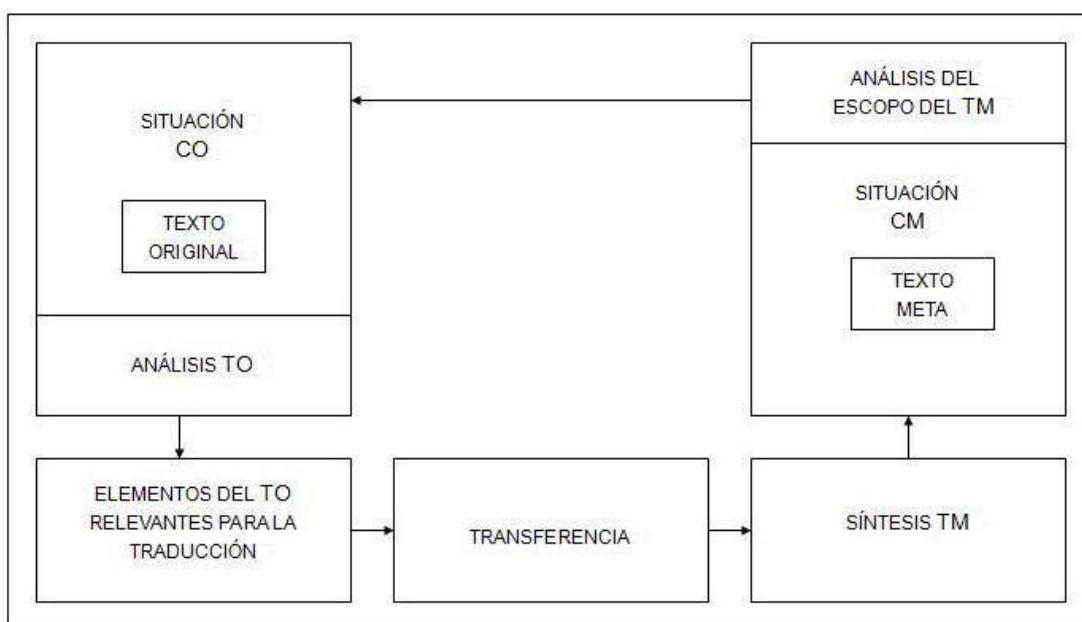
No podemos olvidar el concepto de lealtad de Nord. Según esta autora, la traducción consiste en producir un texto meta funcional y la funcionalidad se convierte en un

criterio clave y esencial en la relevancia de la traducción. El escopo, que otorga los criterios para decidir qué elementos del texto original se mantienen, se eliminan o se adaptan, determinará la relación entre el texto original y el texto meta.

Por ejemplo, en *Comer, beber, amar*, el referente cultural 407, 兒孫自有兒孫福 (*érsūn zì yǒu érsūn fú*, 'los descendientes tienen su propia suerte'), integrado en su contexto situacional, quiere mostrarnos que el señor Chu se preocupa mucho por sus tres hijas, por lo que la señora Liang le dice: «Los descendientes tienen su propia suerte». El traductor ha decidido utilizar la modulación para trasladar la información del texto origen, y su traducción resultante es «lo que será, será». La función de dicho elemento cultural consiste en indicar que lo que tenga que suceder, sucederá y no debemos preocuparnos demasiado por ello. El traductor ha decidido no traducir esta frase hecha literalmente, sino que ha explicitado el sentido de este enunciado. Si bien no ha trasladado la estructura de la frase ni su alusión histórica, ha podido transmitir la información de propósito. Por lo tanto, dicha traducción ha podido alcanzar su acto comunicativo y funcional.

Nord (1991) también propone el concepto de lealtad, el cual se refiere a la responsabilidad del traductor que lo relaciona con el resto de participantes como el emisor del texto original, los receptores del texto meta y quien le entrega el encargo de traducción. Asimismo, Nord parte de las propuestas de Vermeer y Holz-Mänttari y propone el modelo del proceso circular de la traducción, en el cual incluye también los factores extratextuales e intratextuales.

El proceso circular de la traducción de Nord (1991, 34):



En este modelo, se empieza por analizar el escopo del texto meta para que encaje en la situación meta. Luego, hacia la izquierda, se encuentra el análisis del texto original, que está compuesto por dos partes: una se refiere a que el traductor percibe una idea general que otorga al texto original y si esto coincide con los requerimientos del encargo traductor; la otra consiste en analizar más detalladamente el texto original y su relevancia relativa a la finalidad del texto meta. Nord indica que durante este proceso de traducción también intervienen otros movimientos circulares más pequeños que aparecen entre la situación del texto original y el texto meta, entre los periodos individuales de análisis, y entre el análisis del texto original y la síntesis en un texto meta. Según Nord, mientras el traductor sigue analizando los factores posibles, vuelve hacia los factores ya analizados de tal manera que posteriormente se puede modificar o confirmar cada elemento obtenido durante el proceso de análisis y de comprensión (Nord, 1991, 34-35).

Según Nord, los factores extratextuales abarcan el emisor de la traducción, la intención con respecto al texto meta, el receptor, el medio, el lugar de producción del texto, el tiempo, el motivo por el que se ha escrito el texto y la función textual. Por otro lado, los factores intratextuales pueden ser el tema tratado, el contenido, las presuposiciones del autor, la estructura textual, los elementos no verbales, el léxico usado, la sintaxis y las marcas suprasegmentales que pueden determinar el tono del texto (Nord, 1991, 35-144).

Para nuestra investigación, resulta muy útil la teoría funcionalista debido a que la traducción audiovisual no solo consiste en trasladar las palabras del original, sino también en lograr la concordancia entre los subtítulos y las imágenes. Además, debemos tener en cuenta en todo el momento las restricciones temporales y espaciales propias de la TAV. Dependiendo de los contextos situacionales, *qué, cómo* y *cuándo* deberíamos conservar, eliminar, y adaptar el texto original se convierte en una cuestión de suma importante a la hora de analizar la subtitulación.

2.2.3 La traducción como comunicación intercultural

Las dificultades de trasladar las referencias culturales del texto original a la cultura de llegada varían según el vínculo entre ambas culturas, si bien ello no implica que dos culturas que tienen más familiaridades lingüísticas y culturales generen menos problemas de traducción; puede que los mismos referentes culturales representen

sentidos diferentes, como ocurre, por ejemplo, en el plano semántico, con los falsos amigos. Ahora bien, entre dos culturas lejanas aún surgen dificultades a la hora de traducir los elementos culturales que no existen en la cultura llegada. Por ejemplo, el elemento cultural 2, 哪吒三太子 (*nézhā sān tàizǐ*, 'tercer príncipe Nezha') cuya traducción al español es «el príncipe Nacha» no existe en la cultura de llegada. Si bien el traductor usa la creación discursiva para transmitir este referente cultural, la audiencia española no llega a obtener los mismos efectos contextuales que la audiencia taiwanesa debido a que no se trata de un elemento cultural bien conocido en la cultura española.

Debemos tener en cuenta que el traductor no es como un lector normal. Hatim y Mason (1995) consideran que los traductores son lectores privilegiados del texto origen, puesto que ellos lo leen para traducir. Es decir, el texto origen es la materia prima en la labor del traductor, y no un producto. Por ello, cuando el traductor lee el texto no lo hace como los lectores ordinarios, que leen para disfrutar, sino que en el proceso de lectura deberá pensar en cómo traducirlo de una manera adecuada. Asimismo, indican que un texto refleja la lectura del traductor debido a que cada lectura de un texto es un proceso relacionado con las restricciones contextuales que se generan en una ocasión concreta. Probablemente las creencias y valores del traductor, tales como los matices ideológicos, las predisposiciones culturales, etc., intervendrán en su trabajo. En consecuencia, todos los traductores deben tener en cuenta este problema (1995, 282).

También señalan que el trabajo del traductor consiste en un proceso dinámico de comunicación: el traductor es como un mediador entre el productor del texto original y sus receptores en la lengua de llegada. Se dedica a favorecer la comunicación entre ambas partes, pero todo eso también relaciona estrechamente con las cuestiones culturales. Además, vemos que el traductor no sólo debe poseer capacidades lingüísticas, sino también conocimientos biculturales relacionados con la ideología, la estructura sociopolítica, las costumbres, etc. En *Comer, beber, amar*, la madre de Jin-Rong² regala vino y una corbata a la familia Chu, y Chia-Jen les dice que no deberían hacerlo. Todo ello indica que, en la cultura china, cuando recibimos un regalo de alguien, tenemos que rechazarlo primero y luego aceptarlo. Este rechazo inicial se considera una muestra de cortesía. Por consiguiente, resulta lógico pensar que los conocimientos biculturales son un aspecto esencial del bagaje de los

² En el caso de los nombres de los personajes de las películas, hemos prescindido de unificarlos basándonos en los diferentes sistemas de transcripción existentes. En su lugar, ofrecemos la grafía que aparece en cada una de las películas.

traductores.

Katan (1999) considera que interpretar una cultura requiere una interacción donde intervienen los factores conceptuales y culturales que se dan en la transmisión del texto origen a la lengua de llegada. El trabajo del mediador cultural consiste en ofrecer servicios enfocados hacia la eficacia de la comunicación basándose en las necesidades culturales y lingüísticas de ambas partes. Taft (1981, 53) señala que un mediador cultural es una persona que facilita la comunicación, comprensión y acción entre personas o grupos que tienen diferencias lingüísticas y culturales entre sí. El papel del mediador consiste en interpretar las expresiones, intenciones, percepciones y expectativas de ambos grupos culturales: el de la cultura de partida y el de la cultura de llegada. Por tanto, Taft (1981, 73) considera que un mediador debe disponer de las capacidades siguientes en ambas culturas:

1. Knowledge about society: history, folklore, traditions, customs; values, prohibitions; the natural environment and its importance; neighboring people, important people in the society, etc.
2. Communication skills: written, spoken, non-verbal.
3. Technical skills: those required by the mediator's status, e.g. computer literacy, appropriate dress, etc.
4. Social skills: knowledge of rules that govern social relations in society and emotional competence, e.g. the appropriate level of self-control.

Creemos que la traducción es un acto de comunicación intercultural y el traductor no traduce únicamente de un idioma al otro, sino que se enfrenta a una serie de diferencias culturales. Su misión no consiste en resolver las disparidades lingüísticas, sino también en modificar su *modus operandi* según las restricciones contextuales que imponga cada ocasión concreta. Asimismo, entendemos que la traducción es un proceso complicado en el que se pueden generar circunstancias imprevistas. En síntesis, un traductor debe ser capaz de leer con cuidado todo el texto antes de empezar a traducir, identificar los problemas lingüísticos y culturales, y resolver las disparidades entre ambas partes a fin de ayudar a los receptores a lograr un mejor acto comunicativo.

2.2.4 Estrategias y técnicas de traducción

En este ámbito, conviene destacar el trabajo de Molina (2006), quien plantea el modelo de análisis para la contextualización y caracterización de las traducciones. Se basa en dos objetivos (2006, 71):

1. Identificar y analizar los distintos factores que participan en un texto traducido: localización geográfica y temporal, emisor, iniciador, receptor, influencia de traducciones previas, función del texto, etc.
2. Comparar diversas traducciones de un mismo texto origen entre sí y con el texto de partida.

Esta autora parte de las propuestas de los estudios descriptivos sistemáticos y el modelo de análisis de traducciones de Rabadán (1991) y asienta los presupuestos conceptuales y terminológicos en cuatro tipos: el concepto de equivalencia, el concepto de norma, el concepto de aceptación y adecuación y el concepto de transformaciones (2006, 71-75).

1. El concepto de equivalencia. Esencialmente se divide en tres significados. El primer significado se relaciona con los aspectos lingüísticos, o sea, se basa en las estilísticas comparadas. El segundo significado se basa en averiguar si el texto traducido obtiene cierto nivel o una determinada cantidad del contenido de equivalencia del texto original. El último significado alude a una concepción dinámica de la equivalencia que también se corresponde con la equivalencia dinámica de Nida y el concepto de la equivalencia que usa el enfoque funcionalista.

Entre los tres significados, Molina toma el tercero y lo utiliza en su análisis. Considera que la equivalencia es un factor que distingue una traducción entre otros tipos de procesos textuales y que mantiene una «equivalencia» con otro texto en otra lengua y otra cultura. Asimismo, también aplica la noción de relación de equivalencia de Toury, formada por la relación funcional y dinámica que establece toda traducción con su original (2006, 72).

Por ejemplo, el referente cultural 5, 三太子(*sān tài zǐ*, 'el tercer príncipe') cuya traducción es «tonterías», está extraído de la escena en la que la madre de Hsiao-kang le está comentando a su marido que la sacerdotisa dice que Hsiao-kang

es la reencarnación del dios Nacha. A continuación, su marido le contesta: 什麼三太子的 (shénme sān tàiǐ de, '¡qué dices del tercer príncipe!'). El padre de Hsiao-kang quiere manifestar que lo que ha dicho su mujer son tonterías, que no merece la pena creer en ello. El traductor lo ha traducido de la siguiente manera: «¡menudas tonterías dices!», mediante la técnica de la modulación, para explicitar la información emitida de modo que la audiencia meta consiga una recepción parecida a la de la audiencia original.

2. El concepto de norma. Parte de los términos de norma y ley normativa de Chesterman (1993 y 1997, citado en Hermans, 1999), quien distingue dos tipos de normas: las normas de expectación (*product o expectancy norms*) manifiestan las expectativas de los lectores del TO y del TT; en las normas de producción (*process o production norms*) se diferencian tres tipos: la norma de responsabilidad, la norma comunicativa y la norma relacional.

La norma de responsabilidad consta de la naturaleza ética y la lealtad a la que el traductor se compromete con respecto al escritor original, a quien le encarga la traducción, a sus clientes y a los receptores de la traducción. En cuanto a la norma comunicativa, se refiere a las máximas de Grice (máxima de cantidad, máxima de calidad, máxima de relación y máxima de manera). Tiene un carácter social y conviene que los traductores utilicen todos los recursos a su alcance con el propósito de mejorar la traducción, dependiendo de las circunstancias creadas.

Por otro lado, la norma relacional es la única exclusiva de la traducción, según la cual el traductor procura lograr una relación apropiada entre el texto origen y el texto meta. Considerando distintos aspectos como el tipo de texto, la intención del autor original, los deseos del iniciador y las expectativas de los lectores meta.

Según Molina, las normas son instrumentos de análisis para identificar las pautas o criterios seguidos durante la realización de una traducción. La norma es un concepto amplio que recorre los posibles factores que intervienen a la hora de traducir, como, por ejemplo, los criterios editoriales, la tendencia cultural sobre la que se rigen las traducciones, las expectativas del lector potencial, etc.

Además, Molina no observa la noción de «corrección» formulada por Toury, ni distingue entre las normas preliminares y las operacionales del mismo autor, ni la recepción planteada por Rabadán. Asimismo, se distancia de la norma inicial que plantea Toury, y designa la norma inicial como la que tiene más potencia en el texto

meta, o sea, tiende a la jerarquía de relevancia (2006, 74).

3. Los conceptos de aceptación y adecuación: «Estos dos polos opuestos se corresponden con la terminología de la teoría del polisistema, con las nociones de adecuación, que consisten en priorizar las normas de la lengua y cultura meta» (Molina, 2006, 74).

Molina utiliza los conceptos de aceptación y adecuación para definir la relación de equivalencia y se inclina a usar la terminología del enfoque funcionalista. Definen los términos *adecuación* y *adecuado* como «orientado hacia la lengua y la cultura origen», *aceptación* y *aceptado* como «orientado hacia la lengua y la cultura meta», puesto que se basa en utilizar la terminología más extendida y distinguir el término adecuación, el uso que propone Toury y el que tradicionalmente se le ha dado en la traductología.

4. El concepto de transformaciones. Este concepto proviene del postulado de transferencia de Toury, quien se refiere a lo que se mantiene y lo que se transforma durante el proceso de traducción. Tomando el texto original como realidad estable frente a las variantes que se muestran en los textos meta, las nociones de variabilidad e invariabilidad que designa Toury se usan como criterios de análisis entre el texto original y el texto meta. Molina aplica el término *transformaciones* para definir lo que se ha transformado en los textos meta con respecto al texto origen (2006, 75).

Al abordar las estrategias y técnicas de traducción, Molina ha incluido los conceptos de equivalencia, normas, aceptación y adecuación, y transformaciones relacionadas con la traducción del texto original. Su trabajo es especialmente útil cuando analiza el concepto de la equivalencia dinámica formulada por la teoría funcionalista. Es decir, el traductor puede utilizar distintas estrategias y técnicas de traducción durante su trabajo dependiendo de los contextos situacionales, pero es importante que la audiencia de ambas culturas pueda conseguir una recepción parecida. Si bien dicha autora trata las normas de traducción, no vamos a centrarnos en ellas puesto que analizaremos los productos audiovisuales y la recepción de los referentes culturales extraídos de las películas chinas subtítuladas al español. Aparte de las normas de la traducción, tampoco vamos a analizar la adecuación y la aceptación de los productos audiovisuales subtítulados, sino que nos centraremos en la recepción de la audiencia. En consecuencia, el concepto de transformaciones también nos facilitará el estudio a la hora de analizar la recepción de la subtitulación, puesto que la información

mantenida y eliminada indudablemente influirá en la recepción de la audiencia que consume películas subtituladas.

Con el transcurso del tiempo, se ha generado una ambigüedad en cuanto a la denominación de las estrategias traductoras. Existe, asimismo, una diversa tipología de estrategias atendiendo a su función, como, por ejemplo, identificar las estructuras de los textos, diferenciar las ideas principales de las secundarias o resolver problemas de reexpresión entre los distintos tipos de textos. Hurtado (2001, 637) define las estrategias traductoras de la siguiente manera:

Las estrategias traductoras son procedimientos, conscientes e inconscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos, utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor y para mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas.

Podemos considerar que las estrategias son un concepto abstracto que se genera en la mente del traductor. Se trata de una orientación general para los traductores durante el proceso de la traducción. Dependiendo de las dificultades del texto, el traductor utiliza diferentes estrategias para resolver los problemas que encuentra durante el proceso de traducción. Mediante el gráfico siguiente, de elaboración propia, podemos explicar las diferencias entre las estrategias y las técnicas de traducción. Dentro de este círculo se encuentran varios puntos negros. El círculo se considera una estrategia de traducción y los puntos negros son las técnicas de traducción. Una estrategia de traducción puede incluir varias técnicas: por ejemplo, si el traductor decide mantener la información del texto original, puede elegir técnicas de traducción tales como el equivalente acuñado, la traducción literal, el préstamo, etc.

2.2.4.1 Estrategias de traducción para traducir los subtítulos

En el caso de la traducción audiovisual, es frecuente observar que los diálogos del texto original se han reducido u omitido en el texto meta. Díaz-Cintas (2003) señala que traducir los subtítulos no es igual que traducir otros tipos de textos. Debido, en primera instancia, a la limitación espacial y temporal, es imposible explicitar todo lo que dicen los actores.

Reducir, omitir los diálogos o sustituir las palabras por la imagen o el sonido son estrategias a las que se recurre con frecuencia en la subtitulación, pero saber cuándo usarlas bien, o sea, adecuadamente, se convertirá en una cuestión de gran relevancia para los subtituladores. Con esto aludimos a los trabajos de Díaz-Cintas (2003) y Chaume (2004), que nos ayudan a considerar las estrategias de subtitulación. Dado que el trabajo de Díaz-Cintas se basa en la traducción entre el inglés y el español, sólo seleccionamos lo que se puede aplicar a nuestro estudio teniendo en cuenta la naturaleza y las características del chino y del español.

Reducción

Díaz-Cintas (2003) señala que es imposible que la traducción de los subtítulos sea completa ni detallada respecto a los diálogos del texto original. Así pues, la estrategia que se utiliza con frecuencia es, lógicamente, la reducción. En este sentido, a pesar de que partimos de la base de que los traductores intentan lograr la mayor calidad en su trabajo, es necesario que la audiencia tenga en cuenta las particularidades de este tipo de traducciones y, por ende, que sepa cómo consumir los productos audiovisuales. La razón suele ser que procesamos más rápidamente lo que oímos que lo que leemos, y por ello el traductor debería ajustar los subtítulos a una velocidad de lectura cómoda para que los receptores puedan comprender el contenido de dichos subtítulos. Por otro lado, hay que tener en cuenta que normalmente los espectadores se esfuerzan en asimilar las imágenes y los subtítulos, especialmente los que no tienen conocimientos de la lengua original.

Según este autor, existen dos tipos de reducción: parcial (condensación o concisión) y total (eliminación, omisión o supresión). El traductor debería eliminar la información que no resulta relevante para la comprensión del mensaje original, o reformular en los subtítulos lo que le parece importante y relevante del desarrollo argumental del filme de la forma más precisa. Asimismo, es necesario señalar que el traductor no puede eliminar información que luego sea decisiva o esencial para la comprensión de la historia. En cuanto a la condensación, Díaz-Cintas señala que, cuando hay una palabra con unidades léxicas largas, el traductor puede buscar un sinónimo para sustituirla. Por ejemplo, en lugar de *recomendar*, *solicitar*, podemos usar *pedir*, o bien *sólo* en vez de *solamente*.

También podemos usar las técnicas condensadoras, como sustituir un sustantivo, un sintagma nominal o una frase por un pronombre demostrativo, posesivo, personal, etc. Asimismo, en vez de emplear tiempos verbales compuestos, utilizamos tiempos

verbales simples. Otra fórmula consistiría en usar un sustantivo en lugar de un verbo, un adverbio en lugar de un verbo, entre otras (2003, 201-207).

Dicho autor también formula recomendaciones a los subtituladores para cuando se deba reducir o condensar el mensaje original. Indica que «en todos estos casos de condensación y concisión en los que se alteran las estructuras sintácticas del original, el subtitulador ha de intentar un equilibrio adecuado entre su traducción y los diálogos a tres niveles: semántico, manteniendo la misma carga semántica del original; pragmático, manteniendo la función del original; y estilístico, manteniendo los rasgos de estilo del original» (2003, 208).

Omisión

Díaz-Cintas considera que el subtitulador debe ser prudente a la hora de omitir ciertas partes del mensaje original. Según este autor, el traductor suele encontrar escenas llenas de ruido y en las que intervienen varios personajes, y es ahí donde normalmente utiliza la omisión para excluir la información innecesaria o irrelevante. Se suele observar la omisión de los siguiente elementos (2003, 209-214):

1. A menos que tengan una función particular, frases o expresiones que se repiten textualmente, son parecidas en su estructura superficial, sólo tienen un valor fático y no hacen avanzar la acción. Las interjecciones, las preguntas retóricas para las que el propio actor no espera contestación alguna y las fórmulas de cortesía, entre otras, suelen ser omitidas.
2. Los adjetivos y los adverbios suelen ser eliminados.
3. Se deben traducir los nombres propios y apodos de los personajes cuando aparecen por primera vez para presentarlos al receptor. Después, cuando el personaje vuelve a aparecer, se pueden excluir. Asimismo, los nombres de personas o cosas que han sido repetidos se pueden sobreentender por el contexto inmediato.
4. Expresiones fácilmente comprensibles por su similitud en ambos idiomas.
5. Referencias a elementos o personas que se muestran en pantalla.

Mantener el subtítulo completo

Si bien hemos tratado la reducción, la condensación, la omisión y la sustitución en los subtítulos, existe la posibilidad de que podamos traducir todo lo que dice el personaje cuando hable poco y lentamente (2003, 205).

2.2.4.2 Estrategias de traducción para los referentes culturales

Mangiron (2006), cuya tesis doctoral es un buen ejemplo para el análisis de los referentes culturales, trata las estrategias traductoras de los referentes culturales. Principalmente, plantea cuatro grandes estrategias de traducción: dependiendo del grado de acercamiento a la cultura original o a la de llegada, podríamos distinguir entre la domesticación (más acercamiento a la cultura de llegada) o la extranjerización (más acercamiento a la cultura de partida).

Las cuatro estrategias son: mantener la referencia a la cultura original, neutralizar la referencia cultural, omitir la referencia cultural y adaptar la referencia a la cultura meta (2006, 110):

1. Mantener la referencia a la cultura original. Plantea cuatro procesos: transferir el referente cultural, ampliar la información, reducir la información y sustituir el referente cultural por otro más conocido. Según esta autora, podemos utilizar técnicas como el préstamo y la transliteración para traducir los nombres propios, o también la técnica de la traducción literal cuando traducimos los títulos de obras literarias, canciones y culturemas. Asimismo, en ocasiones se usa la técnica del equivalente acuñado para mantener una referencia cultural en la cultura meta.

Ampliar la información consiste en transferir el referente cultural y suplementar la información adicional en el texto traducido para facilitar la comprensión a los lectores meta. Por el contrario, reducir la información consiste en eliminar información de modo que no sorprenda ni escandalice a los lectores. Por ejemplo, en la película podemos ver que hay un puesto donde se vende 臭豆腐 (*chòu dòufu*, 'tofu apestoso'), que podríamos traducir literalmente como *tofu apestoso*, si bien dicha información podría resultar extraña o sorprendente para el receptor. Entonces, el

traductor debería reducir el término a la forma *tofu*, eliminando, así, parte de la información del texto original.

Sustituir el referente cultural por otro más conocido también es un proceso que se compone de varias técnicas como la adaptación intracultural (Marco, 2004, citado en Mangiron 2006, 111) y la universalización parcial (Franco, 1996, citado en Mangiron 2006, 111). Esta estrategia consiste en utilizar otro referente cultural más ampliamente conocido, y que puede tratarse de una particularización intracultural, una generalización intracultural o una descripción intracultural. En este caso, se usa otro referente cultural más general o específico, o sea, se describe el referente cultural a fin de facilitar al receptor la comprensión del texto original.

2. Neutralizar la referencia cultural consiste en «eliminar los elementos que hacen alusión específica a la cultura original y hacer la referencia culturalmente neutra» Mangiron (2006, 112). Las técnicas traductoras pueden ser la descripción, por ejemplo, traducir *mole* al chino como *salsa picante de chocolate*; generalización, por ejemplo, en traducir *abulón* por *marisco*; particularización, como traducir *geisha* por *bailarina*.

3. Omitir completamente la referencia cultural en el texto meta. Las razones principales suelen ser de tipo ideológico. Por ejemplo, normalmente se eliminan los elementos que pueden ofender a los receptores. Además, si el referente tiene una función secundaria en el texto original y necesita una gran manipulación que implique la adición de mucha información de carácter enciclopédico para garantizar su comprensión, el traductor puede considerar eliminarlo.

4. Adaptar la referencia a la cultura meta es una estrategia que se aleja más de la cultura original y la hace más cercana al texto meta, al emplear una referencia de la cultura meta en vez de mantener la de la cultura original. Generalmente esta estrategia se usa con mucha frecuencia la traducción de poesía, teatro, videojuegos, etc. Por otra parte, a veces el traductor utiliza la creación, que consiste en agregar elementos ausentes en el texto original.

Mangiron considera que los factores extratextuales que influyen sobre el traductor cuando decide qué técnicas utilizará son sus conocimientos, su estilo, su concepción de traducción, el destinatario, etc. En cuanto a las estrategias o a las técnicas utilizadas para traducir los referentes culturales, se vinculan con la tipología y la

finalidad de la traducción. Hay traducciones que tienden más a la domesticación, o más a la extranjerización, y ello depende normalmente de factores como el contexto en el que aparece el referente cultural o su función en el texto. Las estrategias varían, sobre todo, según las distintas situaciones, así que la competencia traductora será esencial a la hora de adoptar una u otra decisión.

2.2.4.3 Estrategias de traducción relacionada con la explicitación

De acuerdo con Gutt (2006), unas de las expectativas de los receptores de la traducción es que puedan comprender el texto con facilidad y obtener una alta semejanza interpretativa del estímulo original. Sin embargo, todo ello depende del entorno cognitivo del receptor. El traductor debe considerar cuándo, cómo y con qué elementos necesita explicitar la información para que sus receptores puedan comprender con facilidad el significado del mensaje, pero también debe tener en cuenta las modificaciones y las estrategias de traducción que utiliza durante el proceso.

En cuanto a la noción de explicitación, esta se ha abordado desde varias perspectivas distintas, como los sistemas lingüísticos, el proceso de la traducción, etc. Hay autores que indican que los tipos de la explicitación están determinados por las limitaciones inherentes a los sistemas lingüísticos o por las dificultades halladas por el traductor durante el proceso de trabajo. Englund (2005) cita las distintas categorías de explicitación planteadas por Klaudy (1998, citado en Englund, 2005, 34-38): explicitación obligatoria, explicitación opcional, explicitación pragmática y explicitación inherente a la traducción.

Se entiende por explicitaciones obligatorias las que se producen por diferencias lingüísticas tanto semánticas como sintácticas. En cuanto a las explicitaciones opcionales, son las que están causadas por diferencias en las estructuras textuales y las preferencias estilísticas de cada lengua, tales como el añadir conectores que fortalezcan la relación cohesiva o elementos que enfatizen las relaciones sintácticas. Sin embargo, lo que diferencia este tipo del anterior es que su uso no es obligatorio. Por otro lado, las explicitaciones pragmáticas son las que se usan cuando a los receptores del texto meta les resulta difícil comprender el texto traducido debido a las diferencias culturales o a distintos conocimientos relacionados, por ejemplo, con los conceptos culturales, los nombres geográficos, etc. Por último, las explicitaciones

inherentes a la traducción están relacionadas con la naturaleza del proceso de traducción, es decir, se refieren a las necesidades de formular las ideas que se conciben en la lengua original en el texto meta (citado en Englund, 2005, 34-38).

Englund (2005) indica que la cuestión principal no radica simplemente en explicitar la información o no, sino que el traductor debería saber cómo y qué explicitar (Englund, 2005, 41). Esta autora describe las distinciones de las explicitaciones basándose en dos aspectos: las explicitaciones que manifiestan las normas de la traducción y que están determinadas por las limitaciones lingüísticas inherentes al sistema lingüístico, y las explicitaciones que se relacionan con el proceso y las consecuencias de la traducción; dichas explicitaciones se utilizan para resolver los problemas que encuentra el traductor durante el proceso de traducción.

Observamos que Englund (2005) parte de las perspectivas semánticas y pragmáticas para describir los fenómenos del uso de las explicitaciones. Según la teoría de la relevancia, un enunciado consiste en implicaturas (implicaciones contextuales) y explicaturas (implicaciones analíticas), y además ambos elementos necesitan un enriquecimiento pragmático. Carston (2002, 124) define la explicatura como una forma proposicional transmitida por un enunciado construido pragmáticamente con una forma lógica codificada lingüísticamente:

An assumption (proposition) communicated by an utterance is an 'explicature' of the utterance if and only if it is a development of (a) a linguistically encoded logical form of the utterance, or of (b) a sentential subpart of a logical form.

En cuanto a la definición de implicatura, Carston (2002) señala que esta es una forma proposicional transmitida por un enunciado cuyo contenido está formado por elementos que se pueden inferir pragmáticamente. Por ejemplo, Juan dice: «¿Quieres cerveza?», y María contesta: «Tengo alergia al alcohol». El enunciado de María consiste en la explicatura «Tengo alergia al alcohol», que consiste en la codificación lingüística, y la implicatura «No quiero cerveza, porque tengo alergia al alcohol», que es consecuencia de una inferencia derivada del enriquecimiento pragmático: si María tiene alergia al alcohol, no puede beber cerveza. Si no puede beber cerveza, lógicamente no quiere.

En este sentido, Carston (2002) indica que el primer paso del procesamiento inferencial consiste en descodificar las frases de una forma lógica sin añadir información derivada del contexto cognitivo. El segundo paso lo constituye el

enriquecimiento de la forma lógica con aportación del entorno cognitivo a fin de conseguir una proposición. El tercer paso consta de una serie de deducciones con la aportación derivada del contexto cognitivo y la proposición derivada del significado del enunciado. Por ejemplo, si nos fijamos en el referente cultural 87, 睡得像豬一樣 (*shuì de xiàng zhū yíyàng*, 'dormir como un cerdo'), su proposición derivada del significado del enunciado es «dormir como un cerdo», pero se puede entender de dos maneras: 'pesar mucho' o 'dormir profundamente'. En el contexto situacional de este referente cultural, Ah-tze lleva a Ah-kuei a la cama de la habitación del hotel y dice: «Pesa más que un cerdo». Aquí los receptores del texto meta empiezan a inferir la intención informativa de Ah-tze —Ah-kuei pesa mucho— a partir del enunciado de Ah-tze —la proposición derivada del significado del enunciado— con una serie de deducciones —mediante la imagen donde se ve que Ah-tze lleva a Ah-kuei a la cama y casi no puede aguantar su peso—. Aquí, observamos que el traductor ha explicitado la intención informativa de Ah-tze con el uso de la creación discursiva, no ha traducido el enunciado como «duerme como un cerdo», sino como «pesa más que un cerdo», pero la recepción de este referente cultural no coincide en ambas culturas debido a que los taiwaneses entienden que se refiere a que Ah-kuei duerme profundamente y no consigue despertarla, mientras los españoles consideran que ella pesa mucho. Además, no resulta elegante que en la traducción se compare a una chica con un cerdo.

En resumen, observamos que lo implícito y lo explícito están vinculados semánticamente con los sistemas lingüísticos y pragmáticamente con el contexto o la situación comunicativa. Si partimos de la definición de la explicatura de Carston (2002), entendemos que una explicatura es una forma proposicional transmitida mediante el enunciado y pragmáticamente interpretada a través de una forma lógica que está codificada lingüísticamente. Además, consideramos que las explicaturas son concretas, mientras que las implicaturas son abstractas. Es decir, las explicaturas pueden ser observadas mediante el enunciado que está interpretado por una forma lógica codificada lingüísticamente y las implicaturas dependen de los elementos que se pueden inferir pragmáticamente.

Además de las explicitaciones, también podemos hallar casos de utilización de la implicación³, si bien esta se da en pocas ocasiones. Según Englund (2005), la eliminación de la información explícita del texto meta es un tipo de implicación. Asimismo, el empleo de la condensación o de la compresión también se enmarca en

³ Utilizamos el término *implicación* como calco del inglés *implication*, ampliamente utilizado en la bibliografía sobre lingüística en lengua inglesa.

la implicación. En el caso de la subtitulación, muchas veces el subtitulador tiene que eliminar o condensar los elementos lingüísticos debido a las restricciones espaciales y temporales. Por ello, consideramos que es importante incluir también el uso de la implicación a la hora de analizar la relación entre las técnicas de traducción y los referentes culturales.

2.2.4.4 Técnicas de traducción

En su estudio, Hurtado (2001) hace una revisión de las técnicas de traducción que plantean distintos autores. Indica que, en el campo de la traducción, nos hemos dado cuenta de que existe una diversidad de denominaciones de las técnicas traductoras, como «procedimientos técnicos de traducción», de los comparatistas Vinay y Darbelnet (1958); «técnicas de ajuste», del traductor bíblico Nida (1964); «procedimientos técnicos de ejecución», de Vázquez Ayora (1977); y «procedimiento», de Newmark (1988), entre otros.

Determinados autores, a su vez, tratan las técnicas de traducción desde la óptica de la lingüística, la taxonomía y la concepción dinámica y funcional. Conviene resaltar, por su utilidad, el trabajo de Molina, ya que parte de los presupuestos planteados por Hurtado (1996), quien distingue entre el método, las estrategias y las técnicas de traducción. En este sentido, destacamos la clasificación de las técnicas traductoras de Molina en *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*.

En la definición de las técnicas de traducción planteada por Hurtado (2001) y Molina (2006), dichas autoras entienden que la técnica traductora es un resultado que pone de manifiesto la elecciones del traductor a la hora de traducir el texto original. En este sentido, existen también varias cuestiones que debemos considerar, tales como el contexto, la finalidad de la traducción o las expectativas de los lectores.

Asimismo, Molina sostiene que no se puede determinar con absoluta certeza cuál es la técnica correcta o incorrecta, buena o mala, dado que debemos considerar los criterios siguientes (2006, 100): «el género al que pertenece el texto, el tipo de traducción, la modalidad de traducción, la finalidad de la traducción y las características del destinatario, y el método elegido».

Define las técnicas de traducción como «un procedimiento de análisis y catalogación del funcionamiento de la equivalencia traductora, con cinco características básicas», basándose en cinco características esenciales (2006, 101):

- a) afectan al resultado de la traducción,
- b) se catalogan en comparación con el original,
- c) se refieren a microunidades textuales,
- d) tienen un carácter discursivo y contextual, y
- e) son funcionales.

Clasificación de las técnicas de traducción de Molina (2006, 100-104):

| Técnicas de traducción | Definición |
|------------------------|---|
| Adaptación | Reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora. |
| Ampliación lingüística | Añadir elementos lingüísticos. Es un recurso que suele ser especialmente utilizado en interpretación consecutiva y doblaje. |
| Amplificación | Introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas. |
| Calco | Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural. |
| Compensación | Introducir en otro lugar del texto meta un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original. |
| Compresión lingüística | Sintetizar elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente utilizado en interpretación simultánea y subtitulación. |
| Creación discursiva | Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. |
| Descripción | Reemplazar un término o expresión por la descripción de su |

| | |
|---|---|
| | forma o función. |
| Equivalente acuñado | Utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta. |
| Generalización | Utilizar un término más general o neutro. |
| Modulación | Efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural. |
| Particularización | Utilizar un término más preciso o concreto. |
| Préstamo | Integrar una palabra o expresión de otra lengua tal cual. |
| Reducción | Suprimir en el texto meta algún elemento de información presente en texto original, bien sea por completo, bien sea una parte de su carga informativa. Ejemplo: eludir <i>el mes de ayuno</i> como aposición a <i>Ramadán</i> en una traducción al árabe. |
| Substitución (lingüística, paralingüística) | Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. |
| Traducción literal | Traducir palabra por palabra un sintagma o expresión, pero no una sola palabra. |
| Transposición | Cambiar la categoría gramatical de una palabra. |
| Variación | Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc. |

2.2.5 Clasificación de los referentes culturales

2.2.5.1 Términos existentes

Traducir es una actividad que se desarrolla entre dos lenguas y culturas distintas, de manera que, cuando traducimos un texto, necesitamos considerar varios factores que intervienen en el proceso. Todos reconocen la palabra *cultura*, cuyo significado es

muy amplio y ambiguo, y se convierte en un elemento imprescindible a la hora de traducir. En nuestro campo, existe una variedad de términos planteados por distintos autores como «palabras culturales», de Newmark; «referencias culturales» de la escuela de Granada; «culturemas», de Nord; «referentes culturales», de Santamaria; «realias culturales», de la Escuela eslava y de Leipzig, etc. Antes de iniciar nuestro trabajo, es necesario seleccionar qué definición vamos a utilizar para los elementos culturales. Entre los muchos autores que tratan este tema hemos elegido cinco de ellos para justificar la definición de referencias culturales. Dichos autores son Newmark (1988), Mayoral (1994), Nord (1997), Molina (2006) y Santamaria (2001). A continuación vamos a presentar la definición propuesta por cada autor.

Palabras culturales

Newmark (1988) define cultura como la forma de vida y las manifestaciones que son propias de una comunidad que usa una lengua en particular como su medio de expresión. Las palabras culturales representan los objetos o actividades que tienen connotaciones y son específicos para una comunidad determinada. Opina que pueden causar problemas de traducción, excepto si la lengua de la cultura de partida y la de la cultura meta presentan coincidencias culturales. Distingue entre las palabras universales y las personales.

El autor parte de la óptica lingüística, afirma que palabras universales, tales como *desayuno*, *abrazar* (*embrace*), comparten una función universal, pero eso no quiere decir que también tengan una misma descripción cultural. Sostiene que normalmente resulta fácil causar problemas de traducción cuando usamos una manera personal para expresar algo, es lo que denominamos *idiolecto*. Asimismo, cree que es posible que existan varias culturas y subculturas en un mismo dominio lingüístico. Si bien se puede hablar una misma lengua entre dos países, ello no significa que compartan la misma cultura.

No obstante, Newmark considera que las palabras de un dialecto no se pueden definir como palabras culturales si son designadas como universales. Además, no considera que la lengua sea un componente de la cultura, porque, si así fuese, la traducción sería una actividad imposible. La mayoría de las palabras culturales pueden ser señaladas sin dificultades, porque se asocian con un lenguaje particular y no se pueden traducir literalmente. Sin embargo, si hablamos de las costumbres culturales que se describen con una lengua común, estas sí que causan problemas de traducción cuando intentamos traducirlas literalmente.

Referencias culturales

Mayoral (1994, 73) define *referencia cultural* de la siguiente manera:

Por referencias culturales entendemos los elementos del discurso que por hacer referencia 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.

Mayoral propone esta definición de referencias culturales basándose en los receptores de la cultura de llegada. Su trabajo principalmente reflexiona sobre la relación entre el autor y el lector y sus consecuencias sobre el texto. A diferencia de la definición de Newmark, el trabajo de Mayoral pone un mayor énfasis en la comprensión del receptor meta. Cada lector tiene su propia manera de interpretar una obra, por lo que no existe un texto universal para todo el público, sino que hay textos para los lectores específicos y ello depende de una serie de aspectos como sus experiencias vitales, formación educativa, ideología, ideas políticas, etc.

Asimismo, menciona la incompetencia del autor y del lector como forma de interferencia. El escritor puede ser un mal comunicador, y eso hace que su lector no llegue a recibir el mensaje de acuerdo con la intención del emisor. Con respecto al lector también causará el mismo problema. Posiblemente el lector no capta connotaciones, tropos, matices, sugerencias, etc. que el autor introduce en su texto.

Culturemas

Nord (1997) define un culturema como «los fenómenos sociales de una cultura X cuyos individuos consideran relevantes, y que cuando se comparan con los correspondientes fenómenos sociales de una cultura Y, se concluye que son específicos de la cultura X» Nord (1997, 34). Esta autora parte de la óptica de comparar una cultura bajo ciertas condiciones: por ejemplo, un fenómeno puede manifestarse de distintas formas pero compartir la misma función.

De acuerdo con esta autora, cuando tratamos los culturemas, normalmente partimos de los puntos de vista de nuestra propia cultura y luego los utilizamos como herramientas a la hora de contemplar los distintos fenómenos derivados de las culturas original y meta. Una vez que aparezca algo diferente a nuestra cultura,

consideraremos que dicho fenómeno será específico de una cultura ajena a la nuestra. Del mismo modo, Nord no solamente aborda la diferencia entre las dos culturas, sino también alude a la similitud que puede darse entre ellas.

Otra autora, Molina (2006) diseña su propuesta terminológica según la denominación de Nord (1997), haciendo hincapié en la dimensión dinámica de los culturemas. Sostiene que su definición funcionalista no sólo aborda los elementos estáticos, sino que también recoge las nociones de contexto y función textual, es decir, la dimensión dinámica. Según dicha justificación, define el culturema (2006, 79) con las siguientes palabras:

Atendiendo a todo lo dicho anteriormente, entendemos por culturema un 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.

Según esta autora, los culturemas provienen de una transferencia cultural entre dos culturas determinadas, y eso puede ocurrir en dos situaciones distintas. Una se refiere a que no podemos plantear los elementos culturales como elementos propios de una cultura, sino que debemos tratarlos como un trasvase cultural. Otra es que los culturemas aparecen en el marco de dos culturas concretas. Dice que «la palabra X funciona como culturema entre las lenguas A y B, pero no necesariamente entre las lenguas A y C». Por otro lado, la función de un culturema depende del contexto donde aparezca (2006, 79).

Referentes culturales

Santamaria (2001) plantea el término «referente cultural» basándose en la definición derivada de Nord (1997). Su objetivo en este trabajo se centra en caracterizar los culturemas desde la perspectiva de una función específica de los textos de ficción. En su artículo «Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación» (2001, 237) define el referente cultural del modo siguiente:

Entendemos por referente cultural los 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.

Según esta autora, dicha definición deriva de la idea de que las sociedades presentan una fragmentación social, puesto que existen distintos grupos que se definen por unas características diferentes a las de otros grupos. De este modo, es posible diferenciar los distintos grupos mediante varios aspectos, tales como el tipo de ropa que usan, su manera de hablar, los temas de los que hablan, etc.

La utilización del término *referente cultural* sirve para incluir y analizar los elementos culturales de una manera más amplia, diferenciándose del conjunto de culturemas o marcas culturales. Santamaria (2001) plantea *referente cultural* como un término con un sentido más amplio, cuya motivación es poder analizar todos los aspectos de los referentes culturales y averiguar qué tipo de información cognitiva despiertan en los receptores de productos audiovisuales.

Revisión y justificación de la terminología utilizada

Entendemos que los cinco autores utilizan distintos términos para describir y denominar los elementos culturales según los fundamentos de sus trabajos. Newmark (1988) los denomina *palabras culturales* desde la óptica de la lingüística. Mayoral (1994), a su vez, parte de la relación entre el autor y el lector, y nos sugiere el término *referencia cultural*. Por otro lado, Nord (1997) propone el término *culturema*, y Molina (2006) crea una definición propia de culturema, especialmente cuando hablamos de la cultura, cuyo concepto es amplio, ambiguo y variable según los distintos tipos de grupos sociales. Finalmente, Santamaria, en su tesis doctoral, utiliza un término con un sentido más amplio, *referente cultural*, alejándose de las denominaciones de Nord (1997) con el propósito de que los referentes culturales puedan ser analizados y ver qué tipo de información cognitiva ofrecen los productos audiovisuales a los espectadores.

En nuestro trabajo preferimos utilizar un término que pueda incluir los objetos, los eventos, las lenguas, la música, las costumbres, etc. que caracterizan a una comunidad determinada. No solamente se denomina el término a partir de la óptica lingüística, o sea, la equivalencia de palabras, sino que también nos interesa comparar el distinto concepto de un mismo objeto o evento que comparten la cultura original y la cultura meta. Asimismo, queremos usar un término cuya definición nos sirva para extraer los elementos culturales y que dichos referentes culturales nos permitan identificar a los personajes de las películas taiwanesas subtituladas al español.

Por tanto, partiremos de la definición de *referente cultural* de Santamaria (2001), que tiene más afinidad con nuestra idea para analizar los referentes culturales. A medida que transcurre el tiempo y que se siguen desarrollando los fenómenos socioculturales, queremos otorgarle a este término un concepto más amplio y dinámico basándonos en la definición de Santamaria. El concepto del término *referente cultural* aquí lo vamos a utilizar con la concepción de que nos permite englobar tanto los objetos, los eventos, etc. como la cultura lingüística en el habla de los personajes de las películas. En nuestro trabajo definimos la cultura lingüística como un aspecto más de los referentes culturales y utilizamos el concepto de referente cultural que nos permite englobar tanto los objetos, los eventos, etc. como la cultura lingüística en el habla de los personajes de las películas. En ella incluimos tanto los aspectos lingüísticos como paralingüísticos que nos permiten identificar las características de los personajes de las películas según el grupo social al que pertenecen, su etnia, profesión, religión, registro lingüístico formal/informal, etc., puesto que la cultura lingüística también es una manifestación cultural.

2.2.5.2 Clasificación de los referentes culturales

En cuanto a las clasificaciones de los referentes culturales existentes hasta ahora, cabe destacar a varios autores que han abordado este tema, como por ejemplo, Nida (1945), Santamaria (2001) o Molina (2006). Dichos teóricos han planteado sus propias tablas de clasificación a fin de poder analizar la traducción de los referentes culturales, que mostramos a continuación:

Nida (1945)

Conviene destacar el trabajo de Nida (1945), el primer autor que plantea la clasificación de los referentes culturales, basándose en su experiencia como traductor de la Biblia (Nida, 1945, citado en Mangiron 2006, 66).

| Número | Categorías | Ejemplos |
|--------|------------------|---|
| 1. | Ecología | La nieve en los países tropicales. |
| 2. | Cultura material | Al pueblo que no está rodeado por murallas le resulta difícil pensar en la imagen cerrar la puerta de una |

| | | |
|----|---------------------|--|
| | | ciudad. |
| 3. | Cultura social | El papel de los hombres y las mujeres en una cultura determinada. |
| 4. | Cultura religiosa | En la cultura africana, no tienen el mismo concepto sobre el Espíritu Santo. |
| 5. | Cultura lingüística | Pueden ser de tipo fonológico, morfológico, sintáctico y léxico. |

Santamaria (2001)

Santamaria (2001) establece una tabla de categorías de los referentes culturales a partir de una respectiva distinta a otros autores. Principalmente, se basa en analizar los referentes culturales como elementos lingüísticos a fin de asegurar la descripción de las expresiones producidas por los personajes de los textos de ficción. Se trata de una clasificación que pretende facilitar el posterior análisis del valor ideológico de los referentes culturales (2001, 287).

| Categorización temática | Categorización por áreas | Ejemplos |
|-------------------------|--------------------------|-------------------------------|
| 1. Ecología | 1. Geografía; topografía | Montañas, ríos |
| | 2. Meteorología | Tiempo |
| | 3. Biología | Flora, fauna |
| | 4. Ser humano | |
| 2. Historia | 1. Edificios | Monumentos, castillos |
| | 2. Eventos | Festivales, revoluciones |
| | 3. Personalidad | Autores, estadistas, artistas |
| 3. Estructura social | 1. Trabajo | Comercios, industria, energía |
| | 2. Organización social | |

| | | |
|-----------------------------|---------------------------|---|
| | 3. Política | Organizaciones, sistema electoral |
| 4. Instituciones culturales | 1. Bellas artes | Música, pintura, arquitecta |
| | 2. Arte | Teatro, cinema, literatura |
| | 3. Religión | Iglesias, rituales, festividades |
| | 4. Educación | Sistema educativo, planes de estudios |
| | 5. Medios de comunicación | Televisión, prensa, Internet |
| 5. Universo social | 1. Condiciones sociales | Grupos, problemática social, relaciones familiares, motes |
| | 2. Geografía cultural | Poblaciones, estructuras |
| | 3. Transporte | Transporte colectivo, vehículos |
| 6. Cultura material | 1. Alimentación | Comer, comidas, restauración |
| | 2. Indumentaria | Piezas de ropa, complementos |
| | 3. Cosmética, peluquería | |
| | 4. Ocio | Deportes, fiestas |
| | 5. Objetos materiales | Mobiliario, ropa del hogar |
| | 6. Tecnología | Chips, motores |

Molina (2006)

Molina señala cuatro consideraciones al plantear una nueva tabla que se ajuste a sus análisis de los culturemas según su definición. En primer lugar, opina que se necesita una catalogación con más flexibilidad, por lo que prescinde de las categorías que contienen varias subcategorías con una definición bastante restringida. Acto seguido, repasa las categorías que contienen conceptos culturales amplios en las que pueden caber gran diversidad de situaciones culturales que posiblemente aparecen en el texto original y en su traducción. Además, considera que en una clasificación de

ámbitos culturales sólo pueden incluir fenómenos de naturaleza cultural. Es importante dar cabida a una catalogación en la que se puedan ubicar conceptos y no meramente palabras.

Asimismo, Molina (2006) introduce el fenómeno de las interferencias culturales en su tabla de categorización del ámbito cultural. Según esta autora, las interferencias consisten en la difusión de un concepto entre las culturas de partida y de llegada cuando se asocian a connotaciones culturales distintas en ambas culturas. Las interferencias se dividen en dos grupos: falsos amigos culturales e injerencia cultural.

Los falsos amigos contienen dos aspectos distintos: uno se basa en el nivel lingüístico y otro se centra en conceptos culturales, por ejemplo, en las asociaciones simbólicas (de animales, plantas, flores, colores, etc.). Dicha autora indica que la injerencia cultural se encuentra con frecuencia en la traducción de textos de ficción. Dicho fenómeno se puede hallar cuando en un texto original surgen, por ejemplo, nombres propios de la cultura meta (2006, 83-84).

Con la tabla siguiente, podemos ver claramente la clasificación del ámbito cultural según los mencionados criterios que propone esta autora:

| Ámbitos culturales | |
|---------------------|---|
| Medio natural | Flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, vientos, paisajes (naturales y creados), topónimos. |
| Patrimonio cultural | Personajes (reales o ficticios), hechos históricos, conocimiento religioso, festividades, creencias populares, folklore, obras y monumentos emblemáticos, lugares conocidos, utensilios, objetos, instrumentos musicales, técnicas empleadas en la explotación de la tierra, de la pesca, cuestiones relacionadas con el urbanismo, estrategias militares, medios de transporte, etc. |
| Cultura social | Convenciones y hábitos sociales: el tratamiento y la cortesía, el modo de comer, de vestir, de hablar; costumbres, valores morales, saludos, gestos, la distancia física que mantienen los interlocutores, etc. |
| | Organización social: sistemas políticos, legales, |

| | |
|--------------------------|---|
| | educativos, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, etc. |
| Cultura lingüística | Transliteraciones, refranes, frases hechas, nombres propios con significado adicional, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, blasfemias, insultos, etc. |
| Interferencia cultural | |
| Falsos amigos culturales | Por ejemplo, el búho o la lechuza representan la sabiduría en la cultura occidental pero se consideran un pájaro de mal agüero en la cultura árabe. |
| Injerencia cultural | Ejemplo: «Hasta la vista, baby» (original inglés). «Sayonara, baby» (traducción castellana). |

2.2.6 Clasificación de cultura lingüística

The words people utter refer to common experience. They express facts, ideas or events that are communicable because they refer to a stock of knowledge about the world that other people share. Words also reflect their author's attitudes and beliefs, their point of view that are also those of others. In both cases, language expresses cultural reality (Kramsch, 1998, 3).

De acuerdo con Kramsch, las palabras y los enunciados pueden manifestar las actitudes personales y las creencias de los hablantes. Además, podemos identificar el origen de los mismos mediante su manera de hablar, su utilización de determinadas palabras, etc. La cuestión radica en cómo traducimos los elementos lingüísticos que nos permiten diferenciar a los hablantes para que los receptores de ambas culturas lleguen a realizar una caracterización similar. Asimismo, sostenemos que las diferencias culturales y los problemas de traducción no se dan únicamente por cuestiones lingüísticas, puesto que a menudo se generan conceptos distintos, diferencias o problemas de comunicación incluso cuando el mensaje puramente verbal ya ha sido traducido de manera íntegra. Es decir, opinamos que de un modo u otro la cultura condiciona la lengua, y, al mismo tiempo, la lengua también puede incidir en la cultura. Es una relación recíproca, no universal.

Por ejemplo, para traducir *metro* al chino, existen dos opciones: 地鐵 (*dìtiě*), que se usa en China, y 捷運 (*jiéyùn*), que se usa en Taiwán. De esta manera, un chino se da cuenta de que quien dice 捷運 (*jiéyùn*) es de Taiwán por el término escogido, con lo que empieza a distinguir su identidad, o sea, a caracterizar al hablante. Se pueden encontrar varios ejemplos parecidos en una misma comunidad y también entre culturas distintas.

Además, conviene tener en cuenta que el acto de comunicación no se construye únicamente a partir de la utilización de la lengua propiamente dicha, sino que también se incorporan a ella los aspectos paralingüísticos como los gestos, las expresiones faciales, la entonación, etc. En consecuencia, incluiremos también dichas cuestiones en la reformulación de la clasificación de cultura lingüística.

Meaning y creencia y valores de Katan (1999)

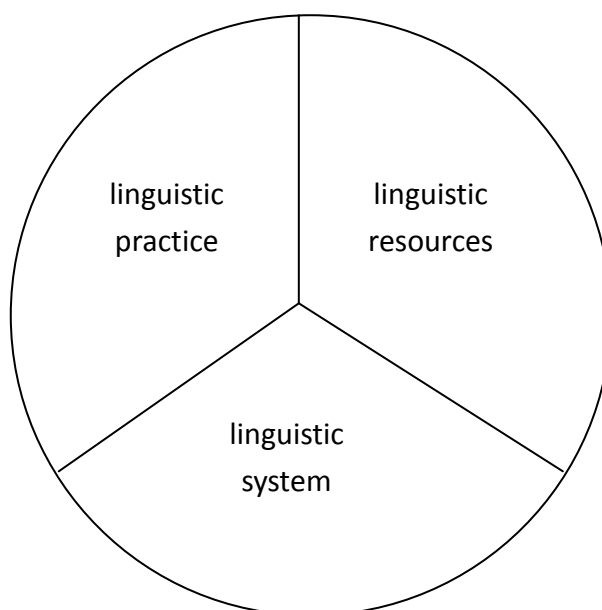
Katan menciona que existe un espacio, o sea, una barrera entre el léxico y la conceptualización. Señala que la lengua es uno de los factores que influyen en nuestra comprensión de la realidad, pero no es un factor determinante. En ciertos niveles, las creencias y valores son factores que determinan nuestra comprensión de la misma. Si bien en un par de lenguas determinado puede existir una palabra que se considere lingüísticamente equivalente, ello no implica que lo sean desde la perspectiva pragmática, puesto que todo eso depende de nuestro contexto cultural (creencia y valores). Por ejemplo, *China* se puede traducir como 中國 (*Zhōngguó*) o 大陸 (*Dàlù*), pero estos términos generan una percepción distinta. Por un lado, 中國 (*Zhōngguó*) se refiere al país más allá de la geografía, y por otro, 大陸 (*Dàlù*) incide más en el aspecto geográfico.

Consideramos que en el caso que nos ocupa, la traducción de las películas chinas subtituladas al español no está exenta de dificultades. Lingüísticamente, a veces no existen palabras equivalentes, y conceptualmente la distancia entre dos culturas lejanas complica aún más el encontrar una buena traducción que cuando se trata de lenguas de culturas más cercanas entre sí. Por ello, los problemas de traducción no residen estrictamente en los aspectos lingüísticos, sino en cómo y cuándo el traductor debe explicitar el sentido de un enunciado para que el receptor del texto traducido pueda recrear el mismo concepto que el receptor del texto original.

El punto de vista sociolingüístico de Risager (2006)

Risager (2006) retoma las definiciones que usan Friedrich (1989) y Agar (1994), los cuales demuestran el vínculo inseparable entre lengua y cultura. Sin embargo, esta autora cree que debemos definir el término *languaculture* con un concepto más amplio. Cree que deberíamos establecer la concepción de *languaculture* relacionándolo con las tres perspectivas: la práctica lingüística (*linguistic practice*), los recursos lingüísticos (*linguistic resources*) y el sistema lingüístico (*linguistic system*). Aclaremos el concepto mediante el siguiente gráfico:

A sociolinguistic view of language de Risager (2006)



Uso lingüístico (*linguistic practice*)

Risager (2006) distingue varias funciones en la práctica lingüística: la interpersonal, la conceptual y la metafunción textual, pero hace más hincapié en la parte interpersonal: es decir, según dicha autora los actos lingüísticos son como los actos de identidad. Para sostener dicha afirmación, cita ejemplos de Le Page y Tabouret-Keller (1985) cuyos estudios aluden a los factores que condicionan a los individuos a la hora de

elegir los usos lingüísticos, representados en la pronunciación, la gramática, etc. Risager sostiene que en la comunicación existen formas conscientes e inconscientes, así como las que se expresan y las que no se manifiestan. Es decir, las partes conscientes y que se expresan pertenecen a una construcción discursiva del lenguaje. Por el contrario, las partes inconscientes y que no se expresan se refieren a la práctica lingüística (2006, 77).

Además de los actos normativos y las conductas conscientes, también incorpora los elementos kinésicos —de la comunicación no verbal— como los movimientos corporales, los gestos, la percepción visual etc., que acompañan al lenguaje verbal. Incluye, dentro de los elementos paralingüísticos, los que se refieren a la pronunciación, la entonación, el volumen de voz y el ritmo de habla, entre otros.

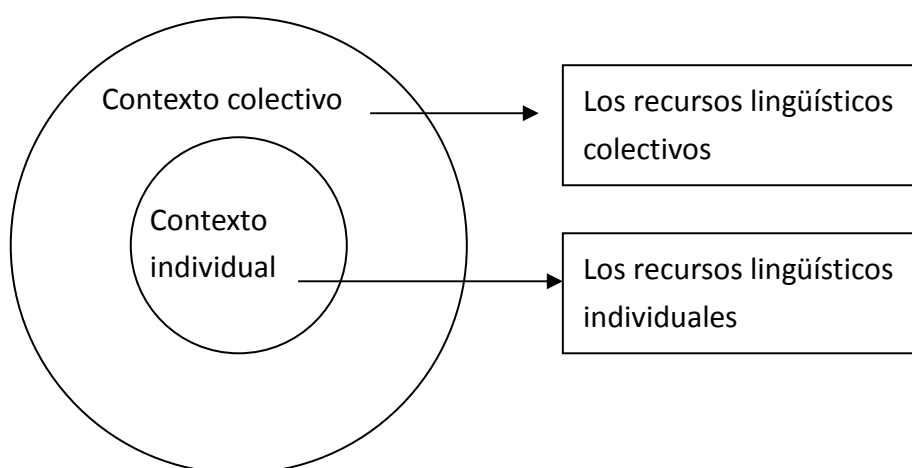
Consideramos que el uso lingüístico (*linguistic practice*) planteado por Risager es un factor que hay que tener en cuenta, puesto que la traducción audiovisual no implica únicamente traducir de una lengua a otra, sino que en ella hemos de considerar los tres componentes de la subtitulación: los subtítulos, las imágenes y la banda sonora. Así pues, un enunciado puede poseer varios sentidos según el cambio de entonación, la incorporación de los movimientos corporales o las expresiones faciales, por ejemplo. Consideramos que tales elementos son destacados a la hora de estudiar la recepción de la audiencia ante la subtitulación.

Recursos lingüísticos (*linguistic resources*)

En cuanto a los recursos lingüísticos, Risager (2006) empieza por delimitar las diferencias entre los individuos y los colectivos. La idea de los recursos lingüísticos individuales se basa en que cada individuo va desarrollando sus recursos lingüísticos durante toda la vida, puesto que vive y crece en un contexto cultural complejo en el que existen estructuras sociales, redes, etc. De esta manera, el uso lingüístico y la utilización de los recursos lingüísticos también van evolucionando. Estos son productivos y receptivos-interpretativos. Incluyen también las cuestiones paralingüísticas y kinésicas que hemos mencionado en la práctica lingüística.

Además, cada individuo tiene su propio enunciado que caracteriza su uso de la lengua y sus expectativas de cómo los demás la usan. Sin embargo, muchas veces lo que dicen los hablantes no coincide total sino parcialmente.

Los recursos lingüísticos colectivos se relacionan con los individuos y sus biografías, puesto que cada individuo es como un actor social. Se debe incluir en cualquier análisis los recursos lingüísticos según su uso en el entorno de los actores sociales colectivos como organizaciones, institutos, empresas, etc. Risager cree que el tratamiento de los recursos lingüísticos no parte únicamente de la óptica individual, sino también de la perspectiva colectiva. Por ejemplo, en la película *Comer, beber, amar*, cuando Jia-Chien habla de la señora Liang la llama «bruja», pero cuando ve a la señora Liang en persona, la llama «señora Liang» en lugar de «bruja». Es decir, Jia-Chien tiene sus recursos lingüísticos individuales: «bruja», y en el contexto situacional indicado —la señora Liang estaba invitada a su casa— posee unos recursos lingüísticos colectivos: «señora Liang». Los dos tipos de recursos lingüísticos están estrechamente relacionados. Por ello, Risager considera que es importante tener en cuenta la biografía lingüística de cada persona.



El sistema lingüístico como construcción discursiva (*linguistic system*)

Risager señala que todos los discursos metalingüísticos construyen sus objetos con una intención que puede ser más o menos consciente. Por ejemplo, cuando hablamos de un tema específico como la traducción audiovisual, las palabras, frases, etc. que utilizamos durante el proceso constituyen ya una construcción discursiva sobre dicho tema.

Opina que la concepción de la lengua no se puede considerar como la comparación entre *nuestra* manera de hablar y *la de otros*, dado que la idea del desarrollo de la lengua probablemente se relaciona con varios sistemas de escritura y de la lengua

escrita. El sistema lingüístico no se puede tratar separando los recursos lingüísticos y la práctica lingüística.

Además, Risager (2006) considera que el uso lingüístico (*linguistic practice*) y los recursos lingüísticos (*linguistic resources*) ocupan un lugar más destacado que el sistema lingüístico. No obstante, no debemos separar los tres aspectos a la hora de tratar las cuestiones de la *languaculture*. Es decir, esta autora define los tres aspectos como dos *locus*: la práctica lingüística y los recursos lingüísticos y el sistema lingüístico (2006, 81-84).

Asimismo, describe (2006, 84) el vínculo entre la práctica lingüística, los recursos lingüísticos y el sistema lingüístico de la manera siguiente:

Linguistic practice and linguistic resources in the individual are thus the two necessary and mutually prerequisite forms of existence for language. Linguistic resources can develop only by virtue of linguistic practice, and linguistic practice cannot develop without the existence of linguistic resources in the participants. Linguistic practice represents the basic social function of language, and it is from here that we get our empirical data about language. Linguistic resources are no less real, but they are not accessible to observation, except to a certain extent via introspection.

2.2.6.1 Clasificación de la cultura lingüística

Katan (1999) señala que cada enunciado posee su sentido dependiendo de los contextos culturales y situacionales. Además, las creencias y los valores de cada individuo pueden ser factores determinantes para nuestra percepción o comprensión del mundo. Por otro lado, Risager (2006) describe las tres perspectivas sociales: práctica lingüística, recursos lingüísticos y sistema lingüístico, y plantea tres dimensiones culturales: la semántico-pragmática, la poética, y la identidad. Todo ello nos sirve para ampliar el concepto de la cultura lingüística a la hora de llevar a cabo nuestra investigación.

Nuestro fin de reformular las clasificaciones de cultura lingüística es poder identificar a los personajes que aparecen en el corpus según, por ejemplo, sus características, como, por ejemplo, el grupo social al que pertenecen, su etnia, profesión, religión, etc. Aunque hablemos una misma lengua, en muchas ocasiones nos damos cuenta de

que el intercambio comunicativo no está exento de problemas. Como los recursos lingüísticos de cada hablante son distintos, nuestra percepción de los demás será también distinta. Por ejemplo, 公車 (*gōngchē*) y 公交車 (*gōngjiāochē*) son dos palabras que se usan en Taiwán y China, respectivamente, para decir *autobús*. Sin embargo, 公交車 (*gōngjiāochē*) suena vulgar para los taiwaneses. De ahí, empezamos a caracterizar a los hablantes según la comunidad social a la que pertenecen y puede que ante nuestro interlocutor cambiemos nuestros recursos lingüísticos individuales por los colectivos.

Por lo tanto, en nuestra clasificación de cultura lingüística, queremos partir de la perspectiva sociolingüística, y nuestro objetivo será analizar los referentes culturales como elementos lingüísticos. La utilización de ciertas palabras o la propia manera de hablar condiciona nuestra percepción del hablante y causa problemas de comunicación, por lo que son categorías que pueden incluirse en nuestra tabla de clasificación de cultura lingüística. Por ejemplo, 土豆 (*tǔdòu*) significa 'patata' para los chinos, pero para los taiwaneses significa 'cacahuete'. Si una persona no sabe esta diferencia, este desconocimiento provocará un problema de comunicación. Este tipo de problemas se generan por la utilización de palabras, pero también están relacionados con nuestro contexto cultural.

Además, cabe señalar, por otra parte, que cuando hablamos de un mismo objeto o concepto, usamos diferentes palabras y nuestra percepción es también diferente. Por ejemplo, 小姐 (*xiǎojiě*) y 姑娘 (*gūniang*) significan 'señorita', pero 小姐 (*xiǎojiě*) recibe la connotación de 'acompañante sexual' en Hong Kong. Esta cuestión constituye también un problema de comunicación y puede ser incluida en la clasificación de la cultura lingüística.

Dichos ejemplos presentan un elemento en común, y es que las diferencias en el lenguaje provocan problemas durante el proceso de comunicación. Concluimos los conceptos que utilizaremos para clasificar los elementos lingüísticos seleccionados a partir del corpus:

1. Un referente cultural formulado con un mismo elemento lingüístico resulta en una percepción o una comprensión diferente por parte del hablante y eso nos permite hacer caracterizar a los hablantes. Por ejemplo, 你很牛 (*nǐ hěn niú*, 'eres testarudo', 'tú molas') en Taiwán se utiliza para describir una persona que es testaruda, y en China se usa para decir que una persona cae bien.

2. Un referente cultural que se manifiesta mediante dos elementos lingüísticos diferentes genera una percepción o una comprensión diferente. Por ejemplo, para referirse a la leche fermentada, en Taiwán y China se utilizan los términos 優酪乳 (*yōulǎorǔ*) y 酸奶 (*suānnǎi*), respectivamente. Si bien se trata de la leche fermentada, ambos términos se perciben de forma distinta. Para los taiwaneses, 酸奶 (*suānnǎi*) es la leche ya pasada. Hallamos también diferencias de tipo sintáctico, como en el siguiente ejemplo: para decir ¿le has visto? en China se dice 你看到他了嗎? (*nǐ kàndào tā le ma?*), mientras que en Taiwán se dice 你有沒有看到他 (*nǐ yǒu méi yǒu kàndào tā?*). Ambos enunciados tienen un mismo significado, pero pueden ser utilizados por su forma para identificar el origen de los hablantes. Es decir, las diferencias sintácticas también sirven para caracterizar a los hablantes. Otro ejemplo, extraído esta vez de la escritura china, es el de los caracteres 愛 y 爱 (*ài*, 'amor, amar') en chino tradicional y simplificado, respectivamente. En este caso, el chino simplificado suele generar una percepción negativa entre los taiwaneses.

Después de explicar cómo relacionar los referentes culturales con elementos lingüísticos y situarlos adecuadamente en nuestra tabla de clasificación de cultura lingüística, cabe decir que los contextos situacionales y culturales son factores de gran relevancia, puesto que un referente cultural con elementos lingüísticos puede ser ubicado en diferentes categorías de la clasificación de referentes culturales. No deberíamos confundirnos en casos como el siguiente: por ejemplo, hablamos de Chanel, para referirnos a una marca comercial, pero dependiendo del contexto cultural y situacional de los interlocutores, cada uno puede recibir una percepción diferente. Este ejemplo pertenece a la cultura material, no a la cultura lingüística.

Por otro lado, los topónimos tampoco están incluidos en la clasificación de cultura lingüística. Pertenecen a la cultura geográfica de la clasificación de referentes culturales planeada por Santamaria (2001). Por ello, es muy importante analizar en qué contexto situacional surgen los referentes culturales, los contextos culturales que poseen los hablantes, el mensaje principal, etc. Mostraremos más ejemplos en la clasificación de cultura lingüística.

Asimismo, también incluimos la sintaxis como una categoría de la clasificación de cultura lingüística, puesto que constituye una parte importante de la lengua china. Las diferencias sintácticas pueden ser utilizadas para diferenciar el origen de los hablantes con respecto a los referentes culturales con elementos lingüísticos que

hemos extraído del corpus. Por ejemplo, en *Rebeldes del dios Neón*, el chico, Ah-ping, dice: 人若衰，種匏仔也會生絲瓜 (*lán nǎ suī, zìn bú a mǎ èi sēi cāi guī*, 'si tienes mala suerte, saldrán pepinos aunque hayas plantado *mallotus*'⁴) y su traducción al español en esta película es «si tienes mala suerte, las cosas salen mal». El traductor ha decidido explicitar la información. Sin embargo, es un dicho que sólo se usa en Taiwán, por lo que puede servirnos para identificar que Ah-ping pertenece al grupo social que habla en taiwanés.

Con respecto a la lengua china, sabemos que posee una gran variedad de caracteres formados a partir de la semántica o la fonética, y que tienen una carga cultural e histórica. Por otro lado, entre las comunidades chinas existen varios sistemas de transcripción fonética del chino, como el hanyu pinyin, los símbolos de notación fonética, etc. Además, existe el chino tradicional y el chino simplificado en las distintas comunidades de habla china. Debido a cuestiones ideológicas y políticas existentes entre China y Taiwán, el uso del chino simplificado y el tradicional llega a convertirse en motivo de controversia política, social, e ideológica. Por ello, consideramos que es una cuestión crucial cuando tratamos la cultura lingüística a partir de la perspectiva sociolingüística.

En cuanto a los aspectos paralingüísticos, nos basamos en la teoría de Poyatos (1994), el cual recopila los estudios relacionados con la comunicación no verbal, el paralingüaje y la kinésica desde varias vertientes. Sus trabajos nos facilitan el análisis de la triple estructura de *lenguaje-paralingüaje-kinésica* en la subtitulación. Asimismo, los estudios de Chaume (2004) sirven de fundamento para nuestra investigación, dado que se trata de un estudio relacionado con la percepción de la audiencia ante la subtitulación. Los dos autores han propuesto diversos métodos para manifestar los elementos paralingüísticos, como por ejemplo, usar la puntuación para expresar las emociones personales.

A continuación, presentamos nuestra tabla de clasificación de la cultura lingüística. Partiremos de la perspectiva sociolingüística a fin de poder identificar a los personajes del corpus.

⁴ Es un género de plantas con flores perteneciente a la familia euphorbiaceae. Tiene más valor como hortaliza que los pepinos en la sociedad taiwanesa.

Clasificación de cultura lingüística

| Categorización temática | Categorización áreas | Ejemplos |
|-------------------------|----------------------|--|
| Cultura lingüística | Léxico | <i>Autobús</i> : 公車 <i>gōngchē</i> (Taiwán), 巴士 <i>bāshì</i> (Hong Kong), 公共車 <i>gōngjiāochē</i> (China). |
| | Sintaxis | ¿Le has visto?: 你看到他了嗎? (<i>nǐ kàndào tā le ma?</i>) (China); 你有沒有看到他 (<i>nǐ yǒu méi yǒu kàndào tā?</i>) (Taiwán). |
| | Escritura | Símbolos de notación fonética: 注音符號 (<i>zhùyīnfúhào</i>) (Taiwán). Hanyu pinyin: 漢語拼音 (<i>hànyǔ pīnyīn</i>) (China, Hong Kong, Singapur). |
| | Cualidades primarias | Timbre, resonancia, intensidad o volumen, tempo, tono, campo entonativo, duración silábica y ritmo. Ejemplo.: los finales <i>er</i> (el tono específico del pekinés). |
| | Calificadores | Reacciones de expectación o terror, tragar saliva, etc. |
| | Diferenciadores | Risa, llanto, grito, suspiro, jadeo, bostezo, tos y carraspeo, escupir, eructo, hipo y estornudo. |
| | Alternantes | Onomatopeyas, interjecciones, etc. |
| | Silencio y pausas | ∅ |
| | Kinésica | Gestos, maneras, posturas. |

2.2.6.2 Aspectos lingüísticos

Léxico

Nida (1945), en *Linguistics and Ethnology in Translation-Problems*, indica que la mayoría de los problemas de traducción provienen de aspectos lingüísticos. Considera que la lengua es parte de la cultura, pero traducir una lengua a la otra es un proceso que no incluye únicamente los aspectos culturales, sino también las características de cada lengua. Nida señala que es indudable que los problemas de las palabras equivalentes y la adaptación entre las lenguas constituyen una cuestión harto complicada. Por ejemplo, en inglés la palabra *ear* se puede traducir al castellano como *oreja* u *oído* dependiendo del contexto. Es el caso que hemos mostrado anteriormente con los ejemplos como los de 土豆 (*tǔdòu*, 'patata', 'cacahuete'), 小姐 (*xiǎojiě*, 'señorita', 'prostituta').

Rovira (2010) indica que la lengua china no es en absoluto homogénea y que existe una gran variedad de léxicos específicos para ciertas comunidades. Por ello, aparte de las cuestiones fonológicas, cuando interlocutores de distintos contextos socioculturales se comunican, deben superar además problemas comunicativos generados por los aspectos morfológicos y léxicos (2010, 217). Por ejemplo, 道地 (*dàodì*, 'auténtico') y 地道 (*dìdào*, 'auténtico') están formados por dos morfemas 道 (*dào*, 'carretera') y 地 (*dì*, 'tierra'), y ambos significan 'auténtico' en español. Sin embargo, los taiwaneses usan 道地 (*dàodì*) mientras que los chinos dicen 地道 (*dìdào*). Cuando analizamos la cultura lingüística desde el punto de vista sociolingüístico, no hacemos hincapié en los morfemas, sino en todo el conjunto, es decir, en las palabras.

El ejemplo citado muestra cómo, en chino, morfología y léxico actúan de forma ligada. Sin embargo, según la *Modern Chinese Grammar*, es difícil definir cuál es la unidad lingüística de base. Es una cuestión muy complicada de explicar a partir de las perspectivas teóricas. Por ello, los casos de morfología los incluimos también en la categoría del léxico. Si bien las unidades morfológicas de la lengua china tienen su significado propio y forman parte de las propias palabras, mayoritariamente cuando hablamos de las diferencias entre los grupos sociales, preferimos la utilización del término *léxico* a la de *morfología*.

Por otra parte, hay que considerar los elementos particulares de la lengua china, como son los *duanyu* (短語, *duǎnyǔ*), que, según Ku (2006), se definen como una

combinación de palabras o locuciones. Esta autora considera que el aspecto más concreto de dichos elementos se debe a su forma locutiva en lugar de una frase completa. Ejemplos como 耳邊風 (*ěrbiānfēng*, 'como el viento que pasa por la oreja'), que significa no escuchar lo que dicen los demás, y 吃醋 (*chīcù*, 'tomar vinagre') que se refiere a tener celos por alguien, también provienen del corpus de Ku (2006) y son bastante utilizados en la vida cotidiana. En la película *Comer, beber, amar*, también encontramos el ejemplo de 炒魷魚 (*chǎoyóuyú*) cuya traducción literal es *calamar a la plancha* y que significa 'despedir a alguien'. Dichos ejemplos los incluiremos en la categoría de léxico, puesto que son combinaciones de palabras o locuciones que poseen sus orígenes históricos.

Respecto al tema de los juegos de palabras, Ku (2006) se refiere a los elementos lingüísticos culturales con doble significado y que nos dificultan la traducción del chino al español debido a factores de índole cultural y lingüística. En esta categoría se incluyen principalmente las palabras homófonas, las palabras de significados antónimos y los caracteres similares visualmente. Además, distingue entre los nombres con significado adicional y los juegos de palabras a fin de destacar su dimensión peculiar relacionada con el significado adicional, como los nombres propios de personajes, de lugares y de objetos, como por ejemplo 賈雨村 (*jiǎyǔcūn*, 'pueblo bajo la lluvia') y 假語存 (*jiǎyǔcún*, 'las falsedades existen') (2006, 64-68). Por ello, los juegos de palabras y nombres con significado adicional también pueden ser integrados en esta categoría debido a sus características sintácticas.

A modo de conclusión, a fin de identificar a los personajes del corpus no partiremos del punto de vista lingüístico, sino de los postulados de la sociolingüística. Esta categoría puede abarcar aspectos de léxico, *duanyu* —combinaciones de palabras o locuciones—, juegos de palabras, nombres con significado adicional, blasfemias, insultos, etc., que nos permiten caracterizar a los personajes de las películas. Por ejemplo, el referente cultural 86, 咪咪 (*mīmī*, 'melones') se usa para describir los pechos y se considera una palabra de registro lingüístico vulgar, por lo que nos da una impresión negativa del hablante que hace uso de ella.

Sintaxis

Nida (1945) entiende como factores sintácticos las diferencias sintácticas entre las lenguas que producen dificultades durante el proceso de traducción. Por ejemplo, en la lengua griega se permite tener estructuras sintácticas largas y formadas por varias oraciones, pero en otras lenguas no se considera admisible.

La elaboración de las diferencias sintácticas de Rovira (2010) a partir de Cheng (1985) y Kubler (1985) ha expuesto varios ejemplos interesantes con los que también nos hemos encontrado cuando hablamos con chinos y españoles que estudian chino. Por ejemplo, *pregúntalo* se dice 你問一下 (*nǐ wèn yíxià*) en Taiwán, pero en China es 你問問 (*nǐ wènwen*). De ahí podemos observar que la gente empieza a identificar a taiwaneses y chinos a partir de los enunciados, es decir que no solamente las diferencias culturales pueden producir problemas de comunicación, sino que las características sintácticas también pueden ser uno de los parámetros que utilizamos para identificar los distintos grupos.

Por las características de la lengua china, consideramos que es muy importante destacar las frases hechas, los dichos y refranes, etc. para analizar la cultura lingüística, puesto que también son elementos lingüísticos que se manifiestan en la vida cotidiana y que tienen orígenes históricos en los que se halla una explicación para sus diferentes usos sociales. Ku (2006, 47) indica que «las frases hechas en chino y español son diferentes tanto en la forma como en el contenido y el uso» y por ello al final decide no traducir «frases hechas, dichos, refranes, etc.».

Ku (2006, 45) define el *suyu* (俗語, *súyǔ*) como «una combinación de palabras que tiene una forma definida y un significado figurado según su función específico» partiendo del *Gran diccionario lexicográfico chino* (漢語大辭典, *Hànyǔ Dà Cídiǎn*) y el *Diccionario normativo del chino moderno* (現代漢語規範辭典, *Xiàndài Hànyǔ Guīfàn Cídiǎn*). Aquí tenemos algunos ejemplos extraídos del corpus de Ku (2006, 51): 一個巴掌拍不響 (*yíge bāzhang pāi bu xiǎng*) que ella misma traduce como «una sola mano no suena aplaudiendo» y significa que las cosas no ocurren de manera unilateral; 生米煮成熟飯 (*shēngmǐ zhǔ chéng shúfàn*) cuya traducción literal es «el arroz está cocido» para describir que una situación ya está determinada y no se puede cambiar.

En cuanto a los *chengyu* (成語, *chéngyǔ*) estos se refieren a expresiones antiguas y concisa, con forma fija y significado completo, y de contenido variado, que mayoritariamente están formadas por cuatro caracteres, como por ejemplo, 千方百計 (*qiān fāng bǎi jì*, 'mil maneras, cien estrategias') y 天打雷劈 (*tiān dǎ léi pī*, 'el cielo golpea, el trueno parte').

Asimismo, *suyu* y *chengyu* tienen sus propias formas definidas o fijas. Se encuentran varios ejemplos de este tipo de elementos lingüísticos en la cultura china. Sin embargo, ello no implica que existan en diferentes comunidades sociales. Por

ejemplo, 一兼二顧, 摸蛤蟆兼洗褲 (*yì jiān èr gù, mō háma jiān xǐ kù*) es un *suyu*⁵ taiwanés. El significado literal es 'cuando buscas sapos en el río, a la vez te lavas los pantalones'. Se refiere a situaciones en las que se lleva algo a cabo y a la vez se cumple con otro objetivo. Este *suyu* sólo se dice en la sociedad taiwanesa, no en la cultura hakanesa o de los aborígenes.

Se encuentran más ejemplos en el corpus. La audiencia original puede percibir el referente cultural 73, 哩齣哇幹! (*lǐ hōu wā gān*, '¡que te jodan!') cuya traducción en la versión subtitulada es «¡vete por ahí!» como una expresión muy vulgar, mientras que la audiencia española no va a tener la misma percepción debido a que la traducción no muestra un matiz tan marcadamente vulgar. Asimismo, el referente cultural 475, 我想我喜歡的是女生 (*wǒ xiǎng wǒ xǐhuan de shì nǚshēng*, 'creo que me gustan las chicas'), también nos permite identificar que la protagonista es lesbiana.

Para situar adecuadamente los referentes culturales con elementos lingüísticos en la categoría de sintaxis, nos basamos en sus diferencias sintácticas. Es decir, si un enunciado habla de una misma noción pero se expresa de manera diferente por dos hablantes de un origen diferente y permite su identificación, consideramos que es un referente cultural con elementos lingüísticos que se ubica en la categoría de sintaxis debido a sus diferencias sintácticas y a sus características que nos hace distinguir el origen de los hablantes.

Escritura

En cuanto a la escritura china, nos basamos en la obra de Rovira (2010, 31-39) y abordamos aspectos como la caligrafía, la ortografía, los sistemas de transcripción fonética y la ortotipografía. Dicha autora señala la existencia de varios tipos de caligrafía, como la escritura en bronce (金文, *jīnwén*) que aparece en la dinastía Shang, la escritura sigilar (篆文, *zhuànwén*) que se encuentra a finales de la dinastía Zhou occidental o la escritura de los escribas (隸書, *lìshū*) que se desarrollaba durante el período de la dinastía Han.

La ortografía china también puede ser considerada como un aspecto más de la escritura china, puesto que dicha cuestión ha provocado una controversia política e ideológica en las comunidades chinas. Por ejemplo, esta autora indica lo siguiente:

⁵ Ku (2006) indica que el *suyu* se refiere a un tipo de frases hechas en chino que son una combinación de palabras y que tiene una forma definida y un significado figurado según su función específica. (Ku, 2006, 45)

De acuerdo a una noticia aparecida en *The China Post* el 20 de junio de 2009, Ma Ying Jeou (馬英九, Mǎ Yīngjiǔ) dijo que los estudiantes taiwaneses deberían aprender a leer la ortografía simplificada del mismo modo que los de China deben ser capaces de leer la tradicional. En el primer caso, el argumento está avalado por el pragmatismo, en el segundo, hay motivos de tipo cultural. Sus palabras fueron muy criticadas por ciertos sectores taiwaneses que consideran que elegir esta opción supone rendirse ante China y renunciar a la propia herencia e identidad cultural (2010, 332).

Además de la ortografía china, los sistemas de transcripción fonética pueden convertirse en una cuestión que permite distinguir a individuos de diferentes orígenes. Entre dichos sistemas se encuentran el hanyu pinyin (漢語拼音, *hànyǔ pīnyīn*), los símbolos de notación fonética (注音符號, *zhùyīnfúhào*), el método *can jie* (倉頡輸入法, *cāngjié shūrùfǎ*) etc. Si nos fijamos en los teclados que se usan en Taiwán, podemos encontrar los símbolos de notación fonética. Sin embargo, no todos los chinos saben usar dicho método para escribir a máquina o reconocer los símbolos de notación fonética.

Por lo que respecta a la ortotipografía, existen discrepancias entre China, Taiwán, Hong Kong y Singapur. De acuerdo con esta autora (2010, 369) hay tres direcciones de escritura: la vertical —de arriba abajo en columnas hacia la izquierda—; horizontal de derecha a izquierda —como en árabe—; de izquierda a derecha —como en castellano—. Cuanto más contacto tenemos con los chinos, más cuenta nos damos de que la ortotipografía también puede condicionar la recepción de los interlocutores, llegando a convertirse en una referencia cultural más. En China se encuentra preferentemente la escritura horizontal como estándar mientras que en Taiwán, Hong Kong y Singapur se sigue empleando la escritura vertical, incluso cuando las palabras se escriben en alfabeto latino.

2.2.6.3 Aspectos paralingüísticos

Creemos que los aspectos paralingüísticos constituyen una parte muy importante de la traducción audiovisual, puesto que la modalidad de subtitulación integra los tres componentes: subtítulos, imágenes y banda sonora. La entonación de los personajes condiciona el mensaje, y el traductor debe pensar en explicitar o dejar implícita dicha información en los subtítulos. Zabalbeascoa (1997, 335) parte de la idea de analizar la dimensión de la comunicación no verbal basándose en la traducción para el

doblaje. Indica que los textos audiovisuales no consisten únicamente en la dimensión de los elementos lingüísticos de los guiones, sino que también existe el canal acústico, que nos proporciona la dimensión de la pista sonora que contiene los elementos no verbales, como interjecciones, entonaciones, ritmo, etc. Asimismo, Espasa (2001) señala que una de las características de la traducción teatral es la oralidad, puesto que el texto teatral parte del texto dramático que se trata de un texto escrito para ser hablado como si no fuera escrito (2001, 86). Creemos que la oralidad también puede ocupar un lugar importante cuando hablamos de la cultura lingüística que consiste tanto en los niveles lingüísticos como los paralingüísticos debido a que los guiones también están escritos para ser «recitados» como si no se hubieran escrito.

En cuanto a la información paralingüística, entre los estudios referidos a la traducción audiovisual, cabe mencionar a Chaume (2004), el cual parte de los aspectos no verbales basándose en el marco teórico de Poyatos. Según Chaume, la información no verbal puede incluir la información paralingüística, musical o sonora en general, que se transmite por el canal acústico. Por otro lado, la información visual como las imágenes, o bien la información olfativa o táctil en ciertos casos teatrales contemporáneos, ha de contarse también como información no verbal.

El autor también señala que, si bien mayoritariamente los análisis de los problemas de traducción están enfocados hacia el proceso traductor de los textos originales a la lengua de llegada, no señalan que no se deban traducir los elementos paralingüísticos. En ciertas ocasiones el traductor debería traducirlos o explicitarlos, pero el mayor obstáculo es saber cuándo, cómo y dónde. Considera que lo más importante es decidir los criterios que nos indican qué rasgos han de traducirse a fin de proponer las técnicas de traducción durante el proceso del trabajo.

Después de manifestar la importancia de los elementos no verbales presentes en la traducción audiovisual, el autor indica diversos métodos para representar los rasgos paralingüísticos. Por ejemplo, en el caso de la subtitulación, podemos presentarlos mediante los elementos ortotipográficos (citado en Nord, 1991, 120), como la cursiva, la negrita, los signos de exclamación e interrogación, la puntuación, etc.

Por tanto, en cuanto a los aspectos paralingüísticos, cabe destacar los planteamientos de Poyatos (1994), cuya definición del paralenguaje incorpora varios puntos de vista a fin de poder estudiar profundamente el paralenguaje como las cualidades primarias —los rasgos personales de la voz—, los calificadores o tipos de

voz, los diferenciadores o reacciones fisiológicas y emocionales y los alternantes —un vocabulario más allá del diccionario—. Por otra parte, también señala la importancia de la kinésica.

Define el paralenguaje (1994, 28) de la siguiente forma:

Reuniendo, pues, los pocos fenómenos audibles que se reconocían como paralenguaje y los muchos que quedaban por identificar, definí el paralenguaje (y así lo enfoqué desde entonces) como: las cualidades no verbales de la voz y sus modificadores y las emisiones independientes cuasiléxicas, producidas o condicionadas en las zonas comprendidas en las cavidades supraglóticas (desde los labios y nares hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglóticas (pulmones y esófago) hasta los músculos abdominales, así como los silencios momentáneos, que utilizamos consciente o inconscientemente para apoyar o contradecir los signos verbales, kinésicos, proxémicos, químicos, dérmicos y térmicos, simultáneamente o alternando con ellos, tanto en la interacción como en la no-interacción.

Con respecto a dicha clasificación del paralenguaje elaborada por Poyatos, si bien dicho autor parte de varios aspectos como el biológico, el psicológico o el patológico, seleccionaremos los elementos paralingüísticos basándonos en la perspectiva sociocultural y dependiendo de sus funciones para poder analizar los referentes culturales y también elaborar una clasificación más amplia.

Cualidades primarias

Esta categoría engloba las formas siguientes: timbre, resonancia, intensidad o volumen, tempo, tono, campo entonativo, duración silábica y ritmo. Poyatos (1994) muestra una gran variedad de ejemplos de cada forma y también indica que los factores biológicos, fisiológicos, psicológicos, socioculturales con variaciones históricas y ocupacionales pueden influir en ellas. En cuanto al timbre, indica que esta cualidad nos permite diferenciar a alguien inmediatamente. El timbre de una persona puede producirnos sensaciones diferentes. Depende de los factores culturales o geográficos, existen diferencias y provocan una impresión positiva o negativa. Por ejemplo, la audiencia taiwanesa puede distinguir con facilidad a los personajes mediante sus timbres debido a los entornos cognitivos que comparten los personajes y la audiencia del texto original. Por el contrario, la audiencia española se enfrenta a más dificultades que los taiwaneses. Poyatos indica, asimismo, que un registro habitualmente negativo puede variar en determinados contextos situacionales. Es el

caso del padre de Hsiao-kang en *Rebeldes del dios Neón*, un señor con una cara seria y de expresión furiosa pero que habla con voz suave y de manera educada cuando pregunta por su hijo a los profesores de la academia.

En cuanto a las cualidades primarias, Chaume (2004) indica que normalmente no se marcan ni en la traducción para el doblaje ni en la subtitulación. Sin embargo, en el proceso de ajuste, se puede representar una cualidad entre paréntesis como «(VOZ BAJA)» dependiendo del contexto situacional. En cuanto a la subtitulación, el traductor puede utilizar las letras mayúsculas para representar un tono de voz elevado.

La resonancia también tiene una percepción social positiva o negativa. Por ejemplo, Poyatos indica que normalmente asociamos una voz sonora, clara, rotunda con una persona grande. Asimismo, la resonancia faríngea puede provocar una percepción positiva en el caso del hombre y negativa en el de la mujer. Además del timbre y la resonancia, la intensidad o volumen de la voz también pueden condicionar nuestra impresión de los hablantes con respecto a su nivel cultural. Por ejemplo, cuando los chinos hablan entre ellos, por ejemplo con su familia o amigos, muchos españoles se preguntan si están enfadados o si les ocurre algo.

Poyatos señala que el tempo del enunciado se refiere a la duración silábica y la velocidad al emitir las palabras, frases, etc. El tempo del enunciado nos demuestra diferencias culturales o subculturales, características personales diferentes, funciones actitudinales, etc. Por ejemplo, normalmente los chinos hablan con un tempo más rápido que los taiwaneses. Por otro lado, el tono es el rasgo que más varía de la voz. El autor indica que, además de la configuración entonativa de las palabras y frases, el tono condiciona el significado de una palabra completamente. Este es justamente el caso de la lengua china, que tiene cinco tonos (neutro, primero, segundo, tercero y cuarto). Aparte de los distintos tonos que pueden hacer variar el significado de una palabra, también nos ayudan a distinguir el origen de los personajes. Por ejemplo, los chinos pronuncian el carácter 法 (*fǎ*) de la palabra 法國, (*Fǎguó*, 'Francia') con el tercer tono, mientras que los taiwaneses suelen decirlo con el cuarto tono, *fà*, lo que nos permite diferenciar el origen de los hablantes.

El tono también puede variar cultural o subculturalmente, y el propio hablante lo adapta según la función ocupacional y en la situación social en la que se encuentra con un determinado fin. Por ejemplo, tal y como indicábamos anteriormente, en *Rebeldes del dios Neón*, el padre de Hsiao-kang habla con un tono suave y educado

con la profesora de la academia, aunque normalmente habla con un volumen alto. Debido a dicho contexto situacional, cambia su manera de hablar para demostrar que es una persona educada. En cuanto a las funciones actitudinales, podemos encontrar algunos ejemplos en *Blue Gate Crossing*, cuando Yuezhen pide un favor a Kerou con un tono cariñoso y con una voz inocente para que Kerou acepte su petición.

Después de hablar del tono, el autor indica que el campo entonativo se distingue según la cualidad personal —o al menos habitual— de cada hablante, entre melodioso y monótono dependiendo de la impresión que nos otorga de esa combinación de registros, acentos y pausas. Por ejemplo, se considera que los italianos hablan con una entonación melodiosa, las chinas consideran que las taiwanesas hablan con una entonación suave y cariñosa, etc. Sobre todo, Poyatos (1994, 41-42) indica que el campo entonativo puede revelar características biológicas, psicológicas y socioeconómicas, y es importante destacar que no se puede tratar la entonación segmentándola en unidades discretas, puesto que esta consiste en un continuo cuyo significado se construye en toda su configuración.

La duración silábica puede dividirse entre alargamiento o acortamiento, que también es una cualidad paralingüística del discurso. Generalmente usamos el alargamiento en la conversación cuando titubeamos, consolamos al otro, etc., y el acortamiento para indicar impaciencia, avisar de un peligro inminente, etc. Asimismo, opina que el acortamiento y el alargamiento pueden darse en ciertas zonas dialectales, como el apócope y la sincopación en muchas zonas de América del Norte e Inglaterra —*an* por *and*, *mos* por *most*—. Por otro lado, señala que «también pueden ser conductas personales y habituales, sin ninguna función actitudinal o significado concretos, pero precisamente lo característico es su aspecto actitudinal». Por ejemplo, *oh* en inglés puede constar de varios significados de conformidad con la duración —corta o larga— y el tono —bajo o alto—. También podemos encontrar más ejemplos en el corpus (1994, 44).

En *Comer, beber, amar*, el referente cultural 369, Jia-Ning dice: «Oh» con duración larga y tono bajo cuando Guo Lun le contesta que está leyendo un libro de Dostoievsky. Además, Jia-Ning le mira de arriba abajo con una leve sonrisa. Esta cualidad primaria acompañada de la expresión facial revela que a Jia-Ning le resulta curioso, puesto que durante esa época los jóvenes solían leer las obras de Dostoievsky.

Con respecto al ritmo, este se refiere a las variaciones en el flujo verbal o no verbal que se dan en el habla. Por ejemplo, podemos darnos cuenta del típico efecto de *stacatto* a *glissando* entre el alargamiento y el acortamiento en inglés en las dos frases: *well, I'm gonna to go righ'now 'n see what's keepin' h'm!* (acortamiento); *weeell, I'mm going to goo rrih-nown and see what's keeping him!* (alargamiento).

Calificadores

Según Poyatos (1994), no sólo existen cambios semánticos que muestran las cualidades primarias, sino que también podemos ver que hay multitud de calificadores o tipos de voz que relevan su complejidad. Asimismo, se determinan por varios factores como los biológicos, los fisiológicos, las variables psicológicas y emocionales, y sus funciones sociales. Entre dichos factores cabe destacar las funciones sociales que pueden generar unos efectos percibidos y juzgados socialmente dependiendo de los valores establecidos universal y culturalmente. Están estrechadamente relacionados con las conductas faciales y corporales, y también pueden variar en una simple sílaba o en un discurso entero (1994, 49-50).

Además de estos factores, Poyatos señala los problemas presentados por los calificadores. El primer problema consiste en la ambigüedad de los términos fonéticos con que se describen. Otros problemas son la escasez de términos para ciertos efectos y descripciones fisiológicas competentes, por ejemplo, el uso de dos o más etiquetas para un mismo fenómeno. Además, indica que no hay un símbolo para transcribirlo al recoger los datos, si bien se identifica correctamente el efecto vocal. Otra cuestión se refiere a la carencia de iniciativa con el fin de representar los calificadores en un texto escrito como hacemos con los signos de puntuación (1994, 50-52).

Por consiguiente, Poyatos (1994) identifica en su estudio los siguientes calificadores con respecto a sus características morfológicas: control respiratorio, control laríngeo, control esofágico, control faríngeo, control velofaríngeo, control lingual, control labial, control mandibular, control articulatorio, control de tensión articulatoria y control objetual. Utiliza términos fonéticos agrupando las formas básicas a fin de poder establecer unas diferencias claras en muchos casos y responder a la evocación concreta contenida en la palabra de cada lengua (1994, 52-80).

Asimismo, Chaume (2004) señala que los calificadores —nasalidad, tono de queja, protesta, el hablar con la boca llena, etc.— generalmente se explicitan gracias a la

labor de los ajustadores en la modalidad del doblaje. En el caso de la subtitulación proporcionan las alteraciones sintácticas y ortográficas para imitar los calificadores paralingüísticos del texto original mediante códigos lingüísticos. Sin embargo, no hemos encontrado subtítulos que de alguna manera traduzcan los calificadores debido a que los traductores quizás creen que los receptores del texto meta ya son capaces de distinguirlos. Por ejemplo, en *Rebeldes del dios Neón*, la madre de Hsiao-kang le ayuda a vendarse la herida y este se queja porque su madre le ha hecho daño. Su voz de queja no se ha traducido puesto que la audiencia puede distinguirla mediante la imagen y la pista sonora.

Diferenciadores

Además de las cualidades primarias y los calificadores —tipo de voz—, Poyatos también investiga los diferenciadores detalladamente y los define de la siguiente manera (1994, 87-88):

Entre los fenómenos paralingüísticos que ocurren solamente como modificadores de la palabra (cualidades primarias y calificadores) y los que funcionan como 'cuasipalabras' en cada comunidad lingüística y cultural (alternantes) hay otros, diferenciadores, que comparten ambas características y caracterizan y 'diferencian' reacciones fisiológicas (muchas como reflejos) y estados fisiológicos y reacciones emocionales.

Con respecto a esta definición, podemos observar la importancia de analizar los diferenciadores a la hora de estudiar la subtitulación, puesto que la subtitulación se diferencia de las traducciones literarias en tanto que tiene dos canales —acústico y visual— y que la audiencia puede oír otros tipos de sonidos que no se mantienen en los subtítulos. Por lo tanto, consideramos que merece la pena estudiar los diferenciadores.

Según Poyatos (1994), se consideran diferenciadores la risa, el llanto, el grito, el suspiro, el jadeo, el bostezo, la tos, el carraspeo, escupir, el eructo, el hipo y el estornudo. Indica que es imprescindible analizar dichos elementos a partir de una gran variedad de aspectos que debemos tener en cuenta cuando estudiamos las cuestiones relacionadas con los diferenciadores. Señala una gran variedad de perspectivas como, por ejemplo, su base biológica —según sexo y edad—, sus formas y funciones en estados emocionales pasajeros según sexo, nivel socioeconómico y cultural, sus funciones positivas y negativas en la interacción social, etc. También indica que los investigadores pueden partir del punto de vista del

estudio transcultural de usos literarios de los diferenciadores y de la diversidad de denominaciones sociales, conocimiento necesario para interpretar los textos correctamente, y que indudablemente resulta crucial para la correcta traducción profesional (1994, 90).

Poyatos muestra una gran variedad de diferenciadores partiendo de las distintas categorías funcionales como la risa de alegría, de tristeza, el llanto espiritual que se dirige a Dios, los gritos folklóricos y ritualizados, etc. Según Poyatos, es importante analizar los elementos contextuales como el origen cultural de los hablantes, su nivel socioeducacional, el contexto situacional, etc. En el caso de la subtitulación, disponemos de los canales visual y acústico para interpretar los elementos paralingüísticos. Por ello, la audiencia deducirá las funciones de los diferenciadores según los contextos situacionales como la expresión facial, la kinésica o el volumen de la voz. Aparte de dichas categorías funcionales, Poyatos también muestra ciertas formas de risa a partir de aspectos históricos y culturales. Indica (1994, 104) que «en la Edad Media, por ejemplo, y hasta el siglo XVIII, la risa espontánea y ruidosa estaba mal vista». Por ejemplo, si observamos el referente cultural 545, en *¿Qué hora es?*, una señorita de Taiwán se encuentra con una chica de Hong Kong en una cafetería en París. La chica de Taiwán eructa mientras hablan, y ello nos provoca una percepción negativa del personaje.

Cuando se dan diferencias transculturales, a veces ciertas formas de risa pueden convertirse en algo inapropiado en muchas situaciones. Otro ejemplo citado se refiere a la risa japonesa, a la que se refiere de la siguiente manera:

La risa puede a veces ocultar otros sentimientos en ciertas culturas, como ocurre en Japón, donde como reacción a un acto descortés o grosero, «la gente tiende más a sonreír, a reírse con risita ['giggle'] o a reír nerviosamente» (Morsbach, 1973, 269) —sin que el interlocutor extranjero casual pueda distinguir entre esa risa y la 'natural'— y donde las mujeres ríen (o más bien 'giggle') tapándose la cara con una mano vertical sobre boca y nariz (1994, 105).

En cuanto al llanto, Poyatos identifica ciertos rasgos de configuración como los rasgos característicos paralingüísticos —con nasalidad, gimoteando, susurrando, etc.—, los kinésicos —un gesto intentando controlar el llanto, los gestos y posturas que se observan transculturalmente—, etc. Considera que dichos rasgos característicos pueden ser utilizados para describir, identificar, otorgar ciertas denominaciones a los distintos tipos de llanto a fin de alcanzar las características

concretas para los receptores. Según las costumbres de Taiwán, cuando se muere un familiar, las agencias funerarias organizan una serie de ceremonias y una de ellas consiste en emplear a una señora para que llore en voz alta por el espíritu del muerto.

El grito también se trata de un parámetro interesante en las investigaciones con un enfoque interdisciplinar que describan sus características acústicas y visuales. Por ejemplo, el grito podría ofrecer una mejor distinción para los distintos términos verbales y nominales utilizados en ciertas lenguas y culturas. Sin embargo, nos encontramos con el problema de tener que hallar términos o describir el grito según su origen, uso, percepción auditiva y visual —en su forma escrita— de las distintas denominaciones (1994, 116-120).

Según Poyatos (1994), el lenguaje suspirado o simplemente un suspiro sin discurso siempre conllevan un mensaje y puede modificar el mensaje verbal simultáneo o continuo. Por ejemplo, la expresión verbal *bueno* se sustituye por un suspiro que comunica *bueno, haz lo que quieras* (1994, 121). Asimismo, la intensidad del suspiro también es importante a la hora de estudiar los diferenciadores, puesto que un suspiro prolongado, alargado, etc. puede connotar un mensaje diferente. Poyatos señala que podríamos estudiar el jadeo junto con el suspiro, pero cuando jadeamos no es para fingir ciertos estados, sino por una razón fisiológica que permite observar los movimientos visibles del pecho y la respiración audible. El bostezo puede ser provocado por varios factores, tanto fisiológicos como psicológicos, etc. Por lo tanto, se distingue entre el bostezo que se provoca por aburrimiento, el de fatiga y el de somnolencia.

De acuerdo con Poyatos, la tos y el carraspeo se han ignorado prácticamente en los estudios sobre los fenómenos comunicativos. Señala que dichos elementos también pueden ser observaciones de tipo cultural, no meramente referidas a los estudios médicos. Asimismo, indica que el origen cultural y socioeducacional pueden condicionar los reflejos —la tos, el carraspeo, el estornudo, el eructo y el bostezo— debido a que dichos elementos están siempre relacionados con reglas que manifiestan características como la sensibilidad y educación de cada persona (1994, 130).

El escupir también merece la pena ser considerado en una investigación transcultural. Poyatos (1994) indica que «cualquiera puede, por ejemplo, escupirle a otro como humillación, pero la 'lentitud' o 'rapidez' del gesto facial y el escupir mismo pueden delatar un fondo cultural, la categoría social y hasta el significado exacto contenido en

esos rasgos» (1994, 134). Por ejemplo, escupir también se convierte en un referente cultural a la hora de hablar de la cultura china. En China, se pueden ver multitud de avisos o carteles que dicen 请勿随地吐痰 (*qǐng wù suídì tǔtán*, 'por favor, no escupan') y que tienen como fin educar a los ciudadanos para dar una buena impresión del país.

Dicho tema se ha clasificado según sus funciones fisiológicas y sociales para demostrar las formas distintas del escupir provocadas por situaciones concretas o en otras culturas. Por ejemplo, Poyatos demuestra con unos ejemplos cómo el escupir muestra ciertas actitudes sociales como conductas de asociación entre iguales —los jóvenes varones de las culturas donde más se escupe, escupen de manera sonora «como hombres»—.

El eructo también puede convertirse en un referente cultural en una determinada situación. Sus funciones sociales son fruto de la fisiológica e involuntaria y de la fisiológico-social voluntaria. En la mayoría de «las culturas avanzadas», en palabras de Poyatos, el eructo se convierte en tabú a medida que aumenta el rango social. El eructo puede demostrar satisfacción al beber o comer. Sin embargo, en Malasia, por ejemplo, el eructante debe decir *al-hamdilil-lah* ('gracias a Dios') para no parecer ingrato, y el eructo se considera una expresión de elogio hacia la comida para los indios americanos (1994, 138).

Otro ejemplo es el hipo: si bien el hipo es un reflejo, al parecer, sin un propósito concreto, puede tener un gran efecto social. Por ejemplo, después de haber bebido algo alcohólico o gaseoso, probablemente tendremos hipo de manera natural, pero la gente recibirá una impresión negativa en ciertas situaciones, como cuando se está en público, o en un restaurante mientras el resto de comensales disfruta de la comida.

En cuanto al estornudo, también se trata de un fenómeno relevante cuando se pretende investigar el ámbito cultural. Un estornudo puede tener carácter religioso, supersticioso o social dependiendo de ciertas situaciones, o si genera una respuesta verbal o no verbal, de manera que dichos factores pueden otorgar al estornudo un significado diferente. Asimismo, tiene funciones sociales y el autor las distingue entre la cortesía social, las respuestas supersticiosas y las de carácter religioso (1994, 140-141). En ciertas culturas se dice algo para mostrar cortesía. Por ejemplo, en Alemania se dice *Gesundheit*, en España *salud*, etc. Estas réplicas al estornudo se encuentran en muchas culturas, especialmente entre cristianos o musulmanes. En algunas culturas musulmanas la persona que estornuda debe responder a su propio

estornudo con *yarhamukum Allah* ('que Dios tenga misericordia'), como por ejemplo en Egipto. Según la cultura china, existe una creencia relacionada con el estornudo: se considera que estornudar representa que alguien está hablando de ti. Si una persona estornuda dos veces seguidas, significa que alguien está pensando en ella, y si estornuda varias veces, implica entonces que está enferma.

Alternantes

Por otro lado, Chaume indica que los alternantes se refieren a elementos que manifiestan afirmaciones, frustraciones, dudas, etc. Los métodos para representar dichos rasgos pueden ser los mismos que se plantean para los diferenciadores. Para el doblaje, el traductor puede utilizar (*G*), explicitar lingüísticamente el significado, o también emplear otros signos paralingüísticos equivalentes (2004, 194).

Según afirma Poyatos (1994), en el inicio de los estudios paralingüísticos existían pocos ejemplos de los alternantes y no se aludía a sus características fonéticas y a su valor fonológico en ciertas lenguas. También señala que los alternantes se caracterizan por la triple estructura *lenguaje-paralenguaje-kinésica*, y que se trata de elementos segmentales de un gran valor léxico y cuasiléxico. En este sentido, define los alternantes (1994, 144-145) como:

[...] emisiones independientes segmentales no verbales, sencillas o compuestas, aspiradas o espiradas, voluntarias o involuntarias, conscientes o inconscientes, articuladas o no, producidas o formadas en las zonas abarcadas por las cavidades supraglóticas (nares, cavidades nasales, nasofaringe, boca, faringe), la cavidad laríngea, las cavidades infraglóticas, el diafragma y los músculos abdominales, o ayudadas de la mano, con o sin voz, así como silencios momentáneos (semejantes a las interrupciones kinéticas), combinadas con la kinésica y otros sistemas no verbales y calificadas por ellos en construcciones plurisistémicas y por algunas cualidades primarias y calificadores paralingüísticos (o sólo por ellos), producidas los sonoros individuales o repetidamente en la interacción personal y en la comunicación con animales, además de en situaciones no interactivas.

Además de ofrecer dicha definición, el autor nos muestra una gran variedad de ejemplos para describir los alternantes. Por ejemplo, los alternantes pueden referirse a suspiros sin discurso, carraspeos, clics, siseos, chisteos, bisbiseos, gemidos, etc. Asimismo, cómo describir dichos elementos en la forma escrita se convierte en una cuestión importante a fin de contribuir a los estudios paralingüísticos. Por otro lado,

los alternantes también poseen una gran variedad de funciones (1994, 145), y sirven para expresar emociones y sentimientos, interactuar con animales, imitar las propias llamadas o los gritos de animales, expresar lo que podríamos o transmitir no verbalmente, etc.

Los alternantes, según Poyatos (1994), también poseen una gran variedad de funciones, y sirven para expresar emociones y sentimientos, interactuar con animales, imitar las propias llamadas o los sonidos de los animales, expresar lo que podríamos transmitir o no verbalmente, etc. (1994, 145). Con respecto a estas funciones, nos damos cuenta de que se pueden incluir las onomatopeyas y las interjecciones en este apartado, pero también surge otra cuestión: cómo presentar los alternantes en la forma escrita, especialmente los que no aparecen en los diccionarios ni son frecuentes. Podemos encontrar una gran variedad de diferencias a la hora de transcribir los alternantes entre la lengua china y la española. Por ejemplo, en castellano el sonido de los pájaros es *pío, pío*, pero en chino es 唧唧, (*jījī*), el ladrido del perro es *guau, guau* en español y en chino es 汪汪, (*wāngwāng*), y el cacareo del gallo es *quiquiriquí*, mientras que en chino es 咯咯 (*gēgē*). Señala cuatro tipos: alternantes con nombre y grafía, alternantes con nombre y sin grafía, alternantes con grafía y sin nombre, alternantes sin nombre ni grafía.

Los alternantes con nombre y grafía son los más desarrollados y establecidos, como es el caso de las interjecciones que ya han sido identificadas. Por otro lado, los alternantes con nombre y sin grafía engloban los verbos y sustantivos cuyas representaciones no siempre alcanzan las características concretas de los sonidos que manifiestan. Normalmente, los extranjeros tienden a recordar las formas más imitativas y a olvidar las más cultas y etimológicas, a veces es porque nunca las han aprendido. El problema principal es que, de momento, no existen ciertas imágenes visuales escritas para las emisiones de voz en algunas situaciones.

En cuanto a los alternantes con grafía y sin nombre, engloban alternantes con una denominación que no pueden escribirse, los que se pueden representar pero no pueden nombrarse, y sólo podemos manifestarlos con una descripción. Se encuentran muchos ejemplos en los tebeos o los cómics. La última categoría de alternantes son los alternantes sin nombre ni grafía. Podemos encontrar una gran variedad de ejemplos de este tipo cuando comparamos los sonidos naturales, animales o mecánicos, o cuando tratamos emociones y actitudes o las denominaciones establecidas. El autor señala que son emisiones descriptibles. Sin embargo, se interpretan correctamente cuando las distinguimos basándonos en

nuestras experiencias. A veces dichos alternantes pueden ir acompañados de la evocación de sus características acústicas con actos kinésicos.

No obstante, la transcripción de los alternantes en el caso de la subtitulación no es igual que en la traducción literaria, puesto que consideramos que el canal acústico puede ayudar a la audiencia a la hora de distinguirlos, y, además, en este sentido el canal visual desempeña un papel auxiliar importante. Por ejemplo, en *Comer, beber, amar*, podemos encontrar varias onomatopeyas sin transcripción al español en el canal acústico, como el maullido, el cacareo, el canto del sapo, etc. Además, dichas onomatopeyas van acompañadas de las imágenes, por lo que los receptores pueden distinguir las con facilidad aunque la transcripción de dichas onomatopeyas no aparezca en los subtítulos.

Silencio y pausas

Otra cuestión de gran peso en la traducción audiovisual es la que se refiere a los silencios y las pausas. De acuerdo con Chaume (2004), en la modalidad de la subtitulación, el traductor puede usar los puntos suspensivos para mostrar las pausas originales. No obstante, hay que tener en cuenta que no se deben utilizar los espacios de los silencios significativos para insertar subtítulos, puesto que existe la posibilidad de que el director utilice intencionadamente dicho espacio con el fin de que la audiencia preste atención a ciertas escenas (2004, 186-201). Por ejemplo, en *Rebeldes del dios Neón* se encuentran varias escenas sin diálogos y en ellas la atención de la audiencia se centrará en la pantalla, en las imágenes y en elementos como las expresiones faciales, con lo que experimentará una determinada sensación que el director quiere transmitir mediante dichas escenas. Ahora bien, debemos tener en cuenta que incluso la experiencia personal también puede condicionar la recepción de la audiencia, por lo que esta no siempre será uniforme.

Kinésica

[L]os movimientos corporales y posiciones resultantes o alternantes de base psicomuscular, conscientes o inconscientes, somatogénicos o aprendidos, de percepción visual, auditiva, táctil o cinestésica (individual o conjuntamente), que, aislados o combinados con las coestructuras verbales y paralingüísticas y con los demás sistemas somáticos y objetuales, poseen un valor comunicativo intencionado o no (1994, 186).

En cuanto a la investigación sobre la kinésica, Poyatos (1994) considera que es imprescindible distinguir entre los gestos, las maneras y las posturas. En primer lugar, los gestos son los movimientos conscientes o inconscientes, especialmente los que se hacen con la cabeza, la cara (incluyendo la mirada) o las extremidades. Pueden ser dependientes o independientes del lenguaje verbal-paralingüístico, o bien manifestarse de manera simultánea o alterna con respecto a dicho lenguaje, configurando así la comunicación. Ahora bien, los gestos pueden presentar diferencias significativas entre culturas, aunque el idioma sea compartido. Por ejemplo, el gesto del número ocho que se usa en China es el que representa un siete en Taiwán.



Por otro lado, las maneras se refieren a los movimientos más o menos conscientes y dinámicos que esencialmente son aprendidos y ritualizados socialmente dependiendo del contexto situacional y que pueden ir alternándose con el lenguaje verbal-paralingüístico o manifestándose de manera simultánea. Existen varios ejemplos, como cruzar y descruzar los brazos o las piernas, toser con un gesto facial y manual asociado, etc. Por ejemplo, en *Rebeldes del dios Neón* la manera de andar de Ah-kuei nos transmite una sensación de tosquedad, de poca elegancia, puesto que anda con las dos piernas muy abiertas.

Las posturas, al contrario que las maneras, son más estáticas. Pueden ser conscientes o inconscientes, y como en el caso de las maneras, son aprendidas y

ritualizadas socialmente según el contexto situacional. Se usan menos como formas de un repertorio comunicativo y, sin embargo, las posturas, como los gestos y las maneras, nos hacen entender el sexo, la posición social, el origen cultural o el estado ánimo del hablante (1994, 201). Por ejemplo, si una chica se sienta poniendo el tobillo encima de la rodilla de la otra pierna, nos provoca una impresión negativa, pero en el caso de los chicos no lo percibimos del mismo modo.

Una vez señaladas las definiciones de las tres categorías de la kinésica, otra distinción que debemos tener en cuenta es la que se establece entre los actos libres y los trabados. Se define *libre* (1994, 202) como «cualquier acto cinético o posición realizado por una o más partes del cuerpo o extremidades en el espacio, es decir, por sí mismas, sin tocar otras partes del cuerpo ni ayudarse de ningún recurso objetual». Al contrario, *trabado* se refiere a «cualquier movimiento o posición en que las manos se tocan mutuamente o hacen contacto con otras partes del cuerpo, o en que cualquier parte del cuerpo hace contacto con otro cuerpo o, sobre todo, con objetos».

Asimismo, es conveniente observar las cualidades parakinésicas, puesto que pueden cambiar el significado del mensaje emitido o manifestar el fondo cultural o socioeconómico de la conducta del hablante. Las cualidades parakinésicas pueden referirse a la *intensidad* —del acento, de la tensión muscular, etc.—, al *campo* —la dimensión espacial del movimiento—, la *velocidad* —la dimensión temporal del movimiento, el tempo del discurso, etc.— o la *duración* total. Dichos elementos son los que debemos tener en cuenta a la hora de estudiar la subtitulación (1994, 204-205).

2.3. Teoría de la relevancia aplicada a la traducción

2.3.1 Acto inferencial de comunicación

La teoría de relevancia expone que la característica básica de la comunicación de los seres humanos consiste en expresar y reconocer la intención del emisor y que el receptor tiende a elegir una interpretación para satisfacer estas expectativas. Una de las teorías que explican este fenómeno son las cuatro máximas de Grice —máxima de cantidad, máxima de calidad, máxima de relación y máxima de modalidad— junto con el principio de cooperación. Sin embargo, durante el proceso de comunicación los hablantes no se comunican siguiendo ciertas convenciones comunicativas o de una manera cooperativa, sino que la búsqueda de la relevancia es una habilidad básica de la facultad mental que nos permite inferir los comportamientos de los seres humanos.

En el proceso de comunicación ostensivo-inferencial, el hablante produce un enunciado y el receptor lo usa para inferir su intención informativa: se trata de un acto inferencial de la comunicación. Gutt (2000) indica que el emisor utiliza señales verbales o no verbales para comunicar representaciones semánticas y el oyente usará dichas representaciones semánticas para inferir y comprender el pensamiento del emisor. Las representaciones semánticas no son una simple descodificación, o unas características lingüísticas, sino que debemos asignarles una forma proposicional. En este sentido, Gutt (2000, 25) parte de la teoría de la relevancia e indica que:

[V]erbal communication involves two distinct kinds of mental representations: semantic representations that are the output of the language module of the mind, and thoughts with propositional forms that are derived from semantic representations by further processing. The way in which audiences get from semantic representations to propositional forms crucially involves the use of context.

En *¿Qué hora es?*, una chica pregunta si Hsiao-kang le puede vender el reloj que lleva. El diálogo es el siguiente:

«Chica: Véndeme este. Voy al extranjero.

»Hsiao-kang: Le daría mala suerte llevar mi reloj.

»Chica: ¿Por qué?

Hsiao-kang: Se ha muerto un familiar. Estoy de luto.»

En este fragmento de conversación, vemos que Hsiao-kang no quiere venderle su reloj debido a que está de luto. La chica no entiende el mensaje de Hsiao-kang, y por ello le pregunta el porqué. Después de darle las explicaciones pertinentes, la chica deja de preguntarle más. El mensaje que emite Hsiao-kang quiere convencer a la chica de que no compre el reloj para que no le traiga mala suerte, puesto que según las creencias taoístas llevar algo de alguien que está de luto es un mal augurio. Como la chica es cristiana y no conoce estas costumbres taoístas, no llega a entender el mensaje de Hsiao-kang, y por ello Hsiao-kang le tiene que explicar por qué no quiere venderle el reloj. Aquí observamos al principio que la chica no comprende la ostensión («Le daría mala suerte llevar mi reloj»), porque en su entorno cognitivo le falta la información relacionada con el mensaje de Hsiao-kang. Luego Hsiao-kang le da la explicación («Se ha muerto un familiar. Estoy de luto»), que es una información adicional para ayudar a la chica a interpretar la intención informativa de Hsiao-kang —para que ella no le compre el reloj—.

Este proceso inferencial de la comunicación demuestra que no todos los actos de comunicación son exitosos. Si nos falta el contexto relacionado con la conversación que mantenemos, puede que no lleguemos a interpretar correctamente la intención informativa del emisor. Sin embargo, en este ejemplo observamos que procesamos la información mediante la construcción de representaciones mentales, a las que llamamos *proposiciones*. Cuando interpretamos un enunciado, realizamos un proceso de tipo inferencial que es deductivo, es decir, llegamos a nuevas proposiciones —las conclusiones— partiendo de unas premisas que contienen implicaturas en las proposiciones. En la comunicación humana, establecemos una proposición expresada —lo emitido— y usamos el contexto —un conjunto de supuestos—, que son los hechos evidentes para un individuo en cierto momento a fin de determinar la intención del emisor. Asimismo, cuando recibimos un mensaje que sea verbal o escrito, nuestro cerebro empieza a interpretar dicho mensaje y dejamos de buscar otros significados posibles cuando encontramos el primer significado aceptable.

2.3.2 Contexto y entorno cognitivo

La definición del término *contexto* ha sido objeto de controversia en el campo de la traducción. Entendemos que cuando nos comunicamos, podemos hacerlo de forma verbal o escrita y el significado del mensaje pretendido viene marcado por las

circunstancias producidas, que pueden ser acústicas, gráficas, visuales, etc. Durante el proceso de comunicación, todo ello es lo que entendemos por contexto. En la teoría de la relevancia, Sperber y Wilson (1986a) señalan que el contexto de un enunciado está formado por una serie de premisas utilizadas para interpretar el mensaje, es decir, es una construcción psicológica formada por los supuestos del receptor sobre el mundo. Gutt (2000, 25) parte de la definición del contexto planteada por Sperber y Wilson (1986a) e indica lo siguiente:

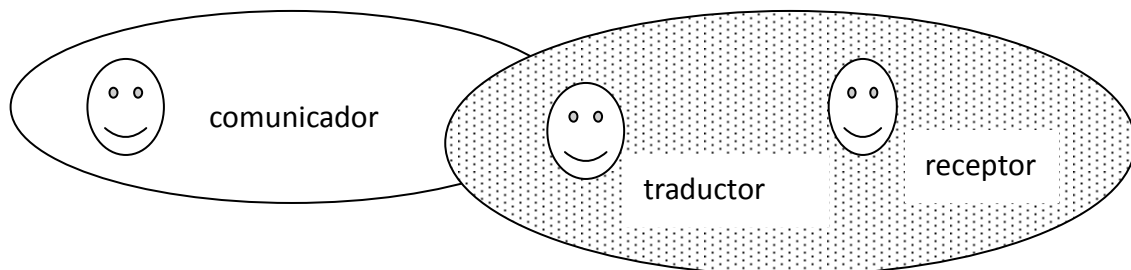
'A context is a psychologic construct, a subset of the hearer's assumptions about the world' (Sperber and Wilson 1986a, p.15). Hence in relevance theory context does not refer to some part of the external environment of the communication partners, be it the text preceding or following an utterance, situational circumstances, cultural factors etc.; it rather refers to part of their 'assumptions about the world' or cognitive environment, as it is called⁶.

Con respecto a la definición planteada por Sperber y Wilson (1986a), entendemos que el contexto aquí no se refiere a cualquier contexto, sino a los mecanismos que nos permiten interpretar el significado del enunciado, o sea, nuestro entorno cognitivo. Sperber y Wilson (1986a) entienden entorno cognitivo como una serie de hechos evidentes o manifiestos para un individuo, y dichos hechos son manifiestos sólo cuando el individuo es capaz de representarlos mentalmente en cierto momento y aceptarlos como una representación verdadera o probablemente verdadera (Sperber y Wilson, 1986a, 39). Existen varios factores externos que intervienen en el entorno cognitivo; por ejemplo, la información que percibimos mediante el ambiente físico, la información recuperada en la memoria almacenada. Sin embargo, la teoría de la relevancia sólo hace hincapié en la información que nos presenta nuestro entorno cognitivo y que podemos usar durante el proceso de interpretación del mensaje (Gutt, 2000, 25).

Gutt (2004, 82-83) muestra cinco entornos cognitivos mutuos con respecto a la traducción.

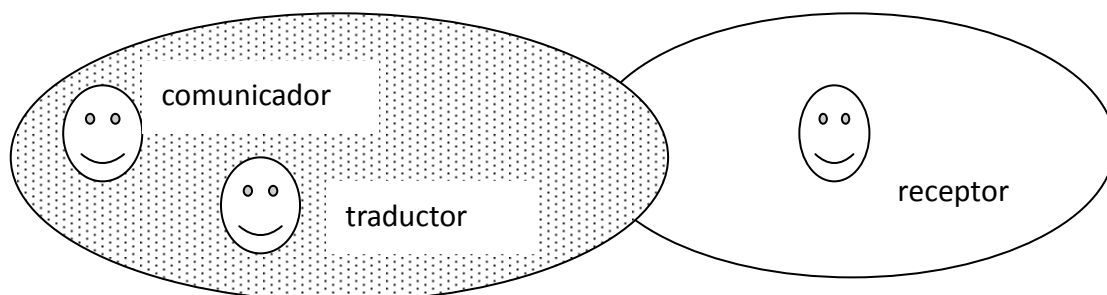
⁶ Gutt señala: «The technical definition of cognitive environment is as follows: 'A *cognitive environment* of an individual is a set of facts that are manifest to him.' (Sperber and Wilson 1986a, p.39, italics as in original) Manifestness in turn has the following definition: 'A fact is manifest to an individual at a given time if and only if he is capable at that time of representing it mentally and accepting its representation as true or probably true' (Sperber and Wilson 1986a, p.39)» (Gutt, 2000, 193).

Configuración 1: el traductor y el receptor comparten un entorno cognitivo mutuo.



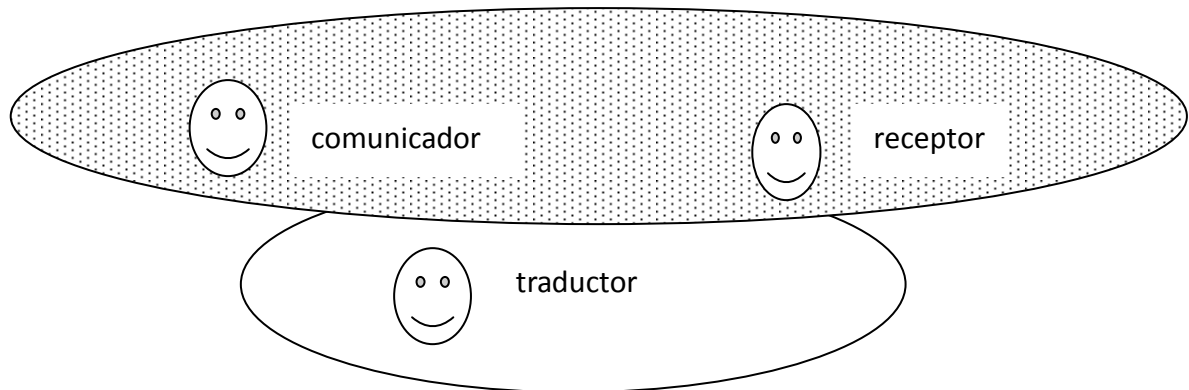
Esta configuración demuestra que el traductor y el receptor comparten un entorno cognitivo mutuo, pero su entorno cognitivo se diferencia del entorno cognitivo que se ha supuesto originalmente. Por ejemplo, el traductor realiza su trabajo para la comunidad que habla su propia lengua y el tema es compartido por el traductor y el receptor pero no está anticipado por el comunicador original. Esta situación comunicativa puede ocurrir cuando el traductor y el receptor provienen del mismo campo profesional mientras que el comunicador trabaja en otro campo profesional distinto.

Configuración 2: el comunicador y el traductor comparten un entorno cognitivo mutuo.



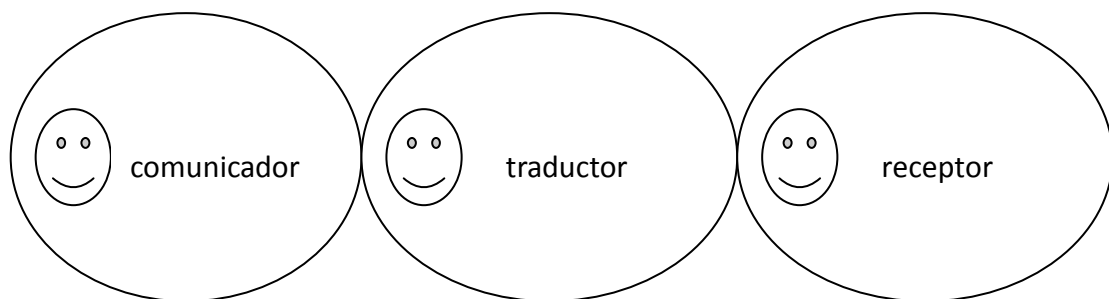
Esta configuración describe la situación en la que una persona bilingüe de la comunidad de la lengua original traduce para otra persona de una cultura diferente y su comunicación requiere la información contextual que no está compartida por el receptor del texto meta. Por ejemplo, es el caso del traductor que tiene que traducir las referencias culturales que no existen en la cultura meta, como el referente cultural 293, 臭豆腐 (*chòudòufu*, 'tofu apestoso').

Configuración 3: el comunicador y el receptor comparten un entorno cognitivo mutuo.



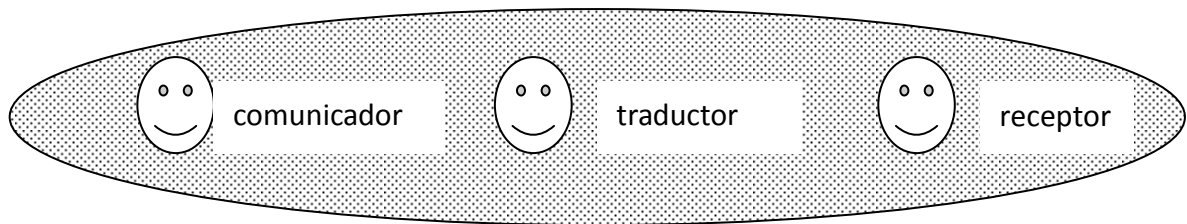
Normalmente esta configuración surge cuando el traductor no dispone de ciertos conocimientos que comparten el comunicador y el receptor. Por ejemplo, un traductor que no está especializado en medicina y a quien encargan que traduzca cierta información médica, cuando el comunicador y el receptor meta sí que comparten dicha formación.

Configuración 4: nadie comparte un entorno cognitivo mutuo.



La configuración 4 demuestra que el entorno cognitivo del comunicador, el traductor y el receptor es diferente. Se trata de la configuración de la comunicación de orden más bajo entre las cinco configuraciones. Gutt (2004) señala que podemos encontrar varios ejemplos en los casos de la traducción de la Biblia o de materiales educativos.

Configuración 5: el comunicador, el traductor y el receptor comparten un entorno cognitivo mutuo.



La configuración 5 es una comunicación ideal en el campo de la traducción con respecto a la teoría de la relevancia. Generalmente ocurre cuando el comunicador, el traductor y el receptor provienen del mismo campo profesional y el receptor no habla cierta lengua. Así pues, el traductor traduce el contenido para el receptor que comparte el entorno cognitivo mutuo con el comunicador y el traductor. En esta configuración, el entorno cognitivo es el mismo.

2.3.3 Principio de relevancia

Según Gutt (2000), no todos los supuestos derivados del contexto potencial en nuestro entorno cognitivo son relevantes para el enunciado del emisor. Por ejemplo, cuando hablamos de la traducción, tendemos a seleccionar la información relacionada con este tema y no recuperamos la información de lo que nos pasa durante un viaje a Londres, por ejemplo, ya que no toda la información que conseguimos es equitativamente accesible. Existen diferencias en la accesibilidad de los supuestos contextuales. Basándonos en la selección del contexto, Gutt (2000, 26) señala que partimos de los supuestos contextuales más accesibles para nosotros. La característica de la optimización de la relevancia es dedicar el mínimo esfuerzo de procesamiento de la información para llegar a los efectos contextuales:

Applied to context selection, this means that hearers will naturally start out with those contextual assumptions that are most easily accessible to them. Thus by its effect on the accessibility of assumptions, the organization of memory provides the basis for a very effective constraint on the selection as little processing effort on supplying contextual information as possible.

Por otro lado, aparte del esfuerzo de procesamiento, también cabe mencionar el factor de los efectos contextuales. Según Gutt (2000), la teoría de la relevancia

supone que los seres humanos tienen, por naturaleza, interés en mejorar los supuestos sobre el mundo almacenados en su memoria, y además, esperan que el esfuerzo dedicado al proceso de comprensión del mensaje pueda modificar los supuestos contextuales para poder interpretar correctamente el mensaje del emisor. Es decir, modificamos los supuestos contextuales dedicando cierto esfuerzo de procesamiento de información a fin de obtener beneficios comunicativos —efectos contextuales—, o sea, alcanzar la intención informativa del emisor. Dichas modificaciones contextuales tienen efectos contextuales. Las modificaciones contextuales pueden ser de tres tipos: para fortalecer las implicaciones contextuales, para confirmar los supuestos obtenidos, o para eliminar los supuestos por las posibles contradicciones (Gutt, 2000, 27).

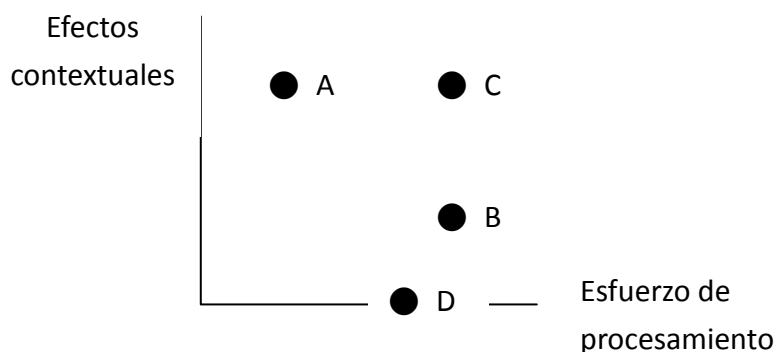
Observamos que los efectos contextuales y el esfuerzo de procesamiento de la información están relacionados entre sí cuando nos comunicamos, y la noción de relevancia depende de ambos factores. Sperber y Wilson (1986a, 125) define *relevancia* con las condiciones siguientes:

Relevance

Extent condition 1: an assumption is relevant in a context to the extent that its contextual effects in this context are large.

Extent condition 2: an assumption is relevant in a context to the extent that the effort required to process it in this context is small.

Podemos reflejar la relación de los efectos contextuales y el esfuerzo de procesamiento de la relevancia óptima en la gráfica siguiente:



Aquí, explicamos meramente la relación entre los dos factores, no pretendemos analizar la proporción de cuántos efectos contextuales vamos a alcanzar y cuánto esfuerzo de procesamiento dedicamos al proceso de comunicación.

1. El punto A indica que el oyente dedica poco esfuerzo de procesamiento y alcanza los efectos contextuales. Por ejemplo, el comunicador y el receptor provienen del mismo campo profesional y comparten el entorno cognitivo.
2. El punto B representa que si bien el oyente dedica más esfuerzo de procesamiento, consigue menos efectos contextuales. El entorno cognitivo del comunicador y del receptor es distinto y al receptor le resulta difícil interpretar el mensaje del emisor. Por ejemplo, cuando un médico explica su trabajo a un músico, el músico tiene que dedicar más esfuerzo de procesamiento para la interpretación del mensaje pero consigue menos efectos contextuales.
3. El punto C indica que el oyente dedica más esfuerzo de procesamiento pero consigue los efectos contextuales. Por ejemplo, según la creencia taoísta, el referente cultural 497, 帶孝 (*dàixiào*, 'estar de luto') implica que si llevamos pertenencias de una persona que está de luto, tendremos mala suerte. Sin embargo, un cristiano no capta esta información, si bien después de que le comuniquen dicha creencia, consigue interpretar esta información, o sea, obtiene efectos contextuales.
4. El punto D indica que el oyente dedica mucho esfuerzo de procesamiento pero no consigue efectos contextuales. Por ejemplo, este sería el caso de un técnico de informática que habla de los códigos de programación con una persona que no sabe nada de informática.

La relación entre los cuatro puntos puede reflejar el nivel de relevancia óptima. Es decir, la relevancia del punto A es superior a la de los puntos B, C y D, debido a que el oyente del caso A dedica menos esfuerzo de procesamiento. Sin embargo, el punto B consigue una relevancia inferior que el punto A y el punto C, puesto que el oyente del caso B dedica más esfuerzo pero consigue menos efectos contextuales. El punto D se refiere a la situación en la que el oyente no consigue efectos contextuales. Es la situación comunicativa menos ideal. Debemos darnos cuenta de que solo el punto A sigue el principio de la relevancia debido a que el oyente considera que su interpretación del mensaje ha producido efectos contextuales adecuados sin dedicar esfuerzo de procesamiento innecesario a interpretar la intención informativa del emisor.

The central claim of relevance theory is that human communication crucially creates an expectation of optimal relevance, that is, an expectation on the part of the hearer that his

attempt at interpretation will yield adequate contextual effects at minimal processing cost⁷
(Gutt, 2000, 30).

Observamos que el principio de la relevancia parte del punto de vista del receptor, pero Sperber y Wilson (1986a) indican que el comunicador también tiene responsabilidad en el proceso comunicativo. Como el comunicador espera que el oyente pueda reconocer su intención informativa, debe expresar el mensaje de manera que la primera interpretación que realiza el oyente sea relevante y correcta con respecto a la intención informativa del comunicador. Por ejemplo, si el comunicador dice: «He visto esa película», a su oyente le resulta difícil entender a qué película se refiere. Si dice «He visto la película de la que me hablaste la semana pasada y que trata de la cultura china», esta información facilita a su oyente el recuperar en su memoria la información relacionada con este enunciado y conseguir los efectos contextuales adecuados sin malgastar un esfuerzo de procesamiento innecesario.

2.3.4 Uso descriptivo, uso interpretativo

Normalmente, cuando nos comunicamos, no decimos directamente lo que pretendemos sino que nos expresamos de manera menos directa. Por ejemplo, si una persona dice: «Tengo frío», y la otra persona contesta: «Voy a encender la calefacción», vemos que el oyente recibe el estímulo ostensivo del hablante y reconoce su intención informativa, luego realiza lo que realmente el hablante quiere. El hablante no ordena al oyente que encienda la calefacción, pero su mensaje es manifiesto para el oyente, que infiere su intención informativa mediante las explicaturas («tengo frío») y las implicaturas («la calefacción mantiene el calor»). Dicha relación entre lo que pensamos y lo que decimos parte de una semejanza interpretativa, es decir que no necesitamos decir lo que pensamos, sino que es suficiente con que nuestra expresión se asemeje interpretativamente a lo que intentamos comunicar en la medida en que comparten implicaciones lógicas o contextuales (Gutt, 2000, 33).

⁷ Gutt indica lo siguiente: «Put more correctly, the expectation created in the hearer is that the communicator believes that the intended interpretation will yield adequate effects without unnecessary processing. The hearer may, of course, have reasons for doubting that the communicator's belief is correct. For example, the hearer may suspect that he already knows what the communicator intends to convey. For further discussion see Sperber and Wilson 1986a, pp.159ff.» (Gutt, 2000, 192-193).

Según la teoría de la relevancia, el pensamiento es una representación mental que tiene una forma proposicional. Dicha forma proposicional puede ser utilizada para inferir ese pensamiento y nos permite poner en duda si dicha forma proposicional es cierta. Esta manera de interpretar una representación mental se llama uso descriptivo (*descriptive use*) de la representación. Dicha representación es considerada como una descripción de los estados de los fenómenos que creemos verdaderos, es decir, lo que significa dicha representación mental.

Por otro lado, también existe el llamado uso interpretativo. Gutt (2000) indica que una característica esencial de las formas proposicionales es que tienen propiedades lógicas. Dichas propiedades lógicas pueden contradecirse, implicarse y llegar a una relación lógica entre sí. Como todas las formas proposicionales, disponen de propiedades lógicas, dos formas proposicionales pueden compartir algunas propiedades lógicas en común. Por ello, las representaciones mentales cuyas formas proposicionales comparten las propiedades lógicas se asemejan la una a la otra basándose en dichas propiedades. La semejanza de las formas proposicionales crea lo que se conoce como semejanza interpretativa (Gutt, 2000, 34). Wilson y Sperber (1988a, 138) definen *semejanza interpretativa* de la siguiente manera:

[T]wo propositional forms P and Q (and by extension, two thoughts or utterances with P and Q as their propositional forms) interpretively resemble one another in a context C to the extent that they share their analytic and contextual implications in the context C.

Now given this possible resemblance relationship between mental representations, our mind can entertain a mental representation or thought not in virtue of its being true of some state of affairs, but in virtue of its interpretive resemblance to some other representation.

This use of representations is called interpretive use in relevance theory (2000,36).

Es decir, esta forma de interpretar la representación mental o pensamiento mediante la semejanza interpretativa se llama *uso interpretativo*. Sin embargo, Gutt (2000) indica que no es una condición obligatoria que dos pensamientos compartan las implicaciones analíticas para llegar a la semejanza interpretativa. Dos pensamientos pueden asemejarse interpretativamente en un cierto contexto. Las implicaciones analíticas que el comunicador intenta transmitir son explicaturas y los supuestos que quiere transmitir son implicaturas desde el punto de vista de la teoría de relevancia. Podemos pensar en el ejemplo siguiente:

Enunciado original:

Madre: La ventana está abierta.

Contexto original:

1. Si la ventana está abierta y entra el viento, hará frío.
2. Tengo frío y no quiero que entre el viento.

Implicatura intencionada:

Por favor, cierra la ventana.

Si suponemos que el oyente no entiende bien el enunciado del hablante y pregunta a otra persona lo que dice la madre, posiblemente obtendrá las respuestas siguientes:

1. La ventana está abierta (uso interpretativo, comunica lo que dice).
2. Tienes que cerrar la ventana (uso descriptivo, comunica lo que significa).

Si el oyente entiende el contexto original, ambas respuestas nos hacen interpretar adecuadamente la intención informativa del hablante en este contexto. Sin embargo, Gutt (2000) señala que la definición de semejanza interpretativa planteada por Sperber y Wilson (1986a) no nos permite observar las interpretaciones diferentes de los enunciados debido a la existencia de contextos diferentes, puesto que parten de la definición basándose en que la semejanza interpretativa ocurre en un mismo contexto. Según Gutt (2000), debemos darnos en cuenta de que podemos interpretar los enunciados en contextos diferentes.

Por ejemplo, si dicho enunciado está interpretado en otro contexto, llegaremos a otra interpretación distinta, por ejemplo:

Contexto nuevo:

1. Si hace calor, la ventana debe estar abierta para que entre el viento.
2. Hace calor.

Observamos que las implicaciones analíticas de ambos casos son las mismas —la ventana está abierta—, pero las implicaciones contextuales son distintas:

La implicación contextual en el contexto original:

Tienes que cerrar la ventana.

La implicación contextual en el contexto nuevo:
Tienes que dejar la ventana abierta.

Por consiguiente, Gutt (2000) sostiene que debemos comparar los supuestos derivados del enunciado en su propio contexto.

Así pues, comprendemos que el comunicador puede expresar su enunciado de dos maneras: mediante el uso descriptivo y mediante el uso interpretativo. El uso descriptivo consiste en describir la verdad de los fenómenos del mundo. Al contrario, el uso interpretativo consiste en la relación de la semejanza interpretativa de las formas proposicionales en su propio contexto. En cuanto a la semejanza interpretativa, dos formas proposicionales se asemejan cuando comparten implicaciones analíticas (explicaturas) y las implicaciones contextuales (implicaturas) en su propio contexto. El comunicador espera que el primer conjunto de las implicaciones analíticas y contextuales (explicaturas e implicaturas) de su enunciado transmita los supuestos que intenta comunicar siguiendo principio de la relevancia —conseguir los efectos contextuales adecuados sin esfuerzo de procesamiento innecesario—. Por otro lado, el oyente también supone que su primera interpretación del enunciado es lo que quiere transmitir el comunicador. Si la comunicación llega a este nivel, podemos decir que su enunciado es una representación fiel (Gutt, 2000, 38).

Según Gutt (2000), la diferencia entre el uso descriptivo y el uso interpretativo nos conduce a conclusiones distintas. Por ejemplo, Jorge dice: «Estoy cansado». Podemos tratar esta información de dos maneras: con el uso descriptivo o con el uso interpretativo. Si tratamos esta información como una descripción del estado para comprobar su veracidad, y decimos: «Jorge está cansado», se trata del uso descriptivo. La otra consiste en tratar esta información según el uso interpretativo, es decir, nos centramos en lo que ha dicho Jorge sin comprometer si la información es verídica, y esta manera se refiere al uso interpretativo. Tal como indicamos a continuación:

1. Yo: «Jorge está cansado» (uso descriptivo, expresar lo que significa).
2. Yo: «Jorge dice que está cansado» (uso interpretativo, expresar lo que ha dicho).

Con respecto a este ejemplo, si decimos que Jorge está cansado pero al final resulta lo contrario, se nos acusa de falsedad. Por otra parte, si tratamos la información

según el uso interpretativo, los hablantes tienen las expectativas de que expresamos exactamente lo que dice Jorge. La cuestión radica en si hemos transmitido la información fielmente.

2.3.5 Traducción como uso interpretativo

Si tratamos la traducción como un acto de comunicación y el traductor se convierte en el comunicador de los receptores del texto meta, la cuestión será si el traductor debe transmitir el mensaje emitido por el comunicador del texto original utilizando el uso descriptivo o el uso interpretativo. Gutt (2000) parte de los planteamientos de traducción de Nida y Taber (1969), Beekman y Callow (1974), y Larson (1984), y señala que sus ideas comparten los dos objetivos siguientes: por un lado, la traducción debe transmitir a los receptores de la lengua meta el significado o el mensaje del texto original; por otro, la traducción debe ser realizada de una manera fiel, es decir, ser equivalente basándose en el dinamismo del texto original. Si bien existen varios significados diferentes para el concepto de dinamismo, el aspecto que tienen en común es, de acuerdo con ellos, que la traducción debe transmitir el mensaje original, o con respecto a la teoría de la relevancia, la traducción debe transmitir el conjunto de los supuestos que el comunicador original intenta expresar (Gutt, 2000, 68-69).

No obstante, durante el proceso de interpretación del mensaje original, puede que el receptor interprete dicho mensaje de maneras diferentes debido a los distintos contextos. Según Gutt (2000), si el mensaje original está adecuadamente interpretado, o sea, si el receptor utiliza correctamente los supuestos contextuales que tiene pensados el comunicador, se trata de situaciones comunicativas primarias (*primary communication situations*). Sin embargo, no siempre podemos conseguir dichas situaciones comunicativas debido a varias razones, como usar otros supuestos contextuales que el comunicador no intenta expresar. A esta situación de comunicación se le llama situaciones comunicativas secundarias (*secondary communication situations*), y dichas situaciones comunicativas mayoritariamente nos conducirán a una interpretación incorrecta (Gutt, 2000, 73).

Nida y Taber (1969, 205) definen el mensaje como: «the total meaning or context of a discourse; the concepts and feelings which the author intends the reader to understand and perceive». Gutt (2000) parte de los ejemplos sacados de la

traducción de la Biblia y señala que, si el traductor debe transmitir el mensaje del texto original basándose en los supuestos contextuales del autor del texto original, uno de sus obstáculos será el transmitir la intención informativa del autor original para los receptores de la lengua meta. Gutt (2000, 94) considera que:

Within relevance theory, such an endeavour might seem to be analysable as a variety of interpretive use: the translator produces a receptor language text, the translation, with the intention of communicating to the receptors the same assumptions that the original communicator intended to convey to the original audience. [...] the intended interpretation of an utterance consists of its explicatures and/or implicatures. Thus to say that a translation should communicate the same interpretation as that intended in the original means that it should convey to the receptors all and only those explicatures and implicatures that the original was intended to convey.

Por ello, Gutt (2000) supone que la traducción debe transmitir fielmente el mensaje del texto original; es decir, según el principio de la relevancia, el traductor debe pensar que su traducción puede asemejarse al texto original interpretivamente y que la primera interpretación del receptor meta consigue los efectos contextuales adecuados sin esfuerzo de procesamiento innecesario. Si la traducción se trata a partir del uso interpretativo, la cuestión crucial será cómo el receptor del texto meta puede interpretar correctamente los supuestos contextuales del texto original si tiene un entorno cognitivo distinto que el receptor original. Otra cuestión es la de la comprensión con facilidad. Aunque el traductor traduzca fielmente el texto original, al receptor meta probablemente le resulta difícil comprender el texto traducido debido a que el receptor tiene un entorno cognitivo diferente, así como conocimientos culturales diferentes. También puede que el receptor interprete incorrectamente el mensaje del texto original.

En este sentido, merece la pena mencionar el referente cultural 389, 我是吃太飽了 (*wǒ shì chī tài bǎo le*, 'he comido demasiado') que tiene la implicatura de que uno no tiene nada que hacer y se mete en los asuntos de otros. En dicho contexto, Raymond y Jia-Chien están cenando y hablando de sus familias. Como Jia-Chien siempre discute con su padre, el señor Chu, echa de menos su infancia cuando se llevaba bien con su padre. Raymond quiere que se ponga contenta y empieza a hacerle bromas. Resulta que Jia-Chien se enfada aún más. Luego Raymond le dice: “我是吃太飽了 (*wǒ shì chī tài bǎo le*, 'he comido demasiado')". Su traducción en los subtítulos es «Es sólo que comí demasiado», pero la audiencia del texto meta no llega a entender lo que quiere transmitir Raymond (irónicamente, que no se debería haber

metido en asuntos que no son de su incumbencia). Si bien el traductor traduce este subtítulo literalmente, la audiencia del texto meta no llega a entender la implicatura —la intención informativa— del mensaje original.

2.3.6 S-mode, I-mode

Gutt (2006) define dicho acto de comunicación (2006, 14-15) de la siguiente manera:

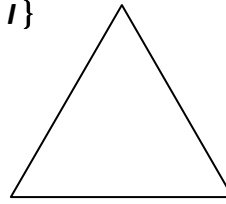
In much of human communication, the intended meaning represents some situation in the world out there, some state of affairs. We shall refer to such instances as first-order acts of communication. In many instances, however, the communication is not about what the world is like but what someone said (or wrote about what the world is like. That is, there is a communication about another act of communication. [...] Let us call such instances, where one act of communication is about another act of communication, higher-order acts of communication (HOACs).

Existen dos elementos que intervienen durante el acto de comunicación. Uno es el estímulo —el elemento perceptible—, que puede ser un enunciado o un texto en la comunicación verbal. El otro es la interpretación de la intención informativa del mensaje que el comunicador quiere transmitir. Por ello, *HOAC* puede presentarse como el acto de comunicación de un orden más bajo (*the lower order act of communication*) de dos formas: reproducir el estímulo (*S-mode*) u ofrecer acceso para la interpretación del mensaje (*I-mode*) (Gutt, 2006, 1-2).

Además de las dos formas de presentar el acto de comunicación, Gutt (2006) también señala que el factor imprescindible para que el traductor realice una traducción que resulte en una comunicación con éxito es comprender qué factores cognitivos determinan la información posible e imposible para los receptores. Las dos formas de *HOAC* planteadas por Gutt (2006) nos pueden servir para analizar cómo el traductor trata la traducción de los referentes culturales en el caso de la traducción de las películas chinas subtituladas al español.

Como hemos señalado anteriormente, *S-mode* (*the stimulus-oriented mode*) se refiere al modo que reproduce el estímulo y el *I-mode* (*the interpretation-oriented mode*) se trata del modo en que se orienta a interpretar lo que significa el mensaje. Gutt manifiesta el acto de comunicación en la siguiente figura (Gutt, 2006, 15):

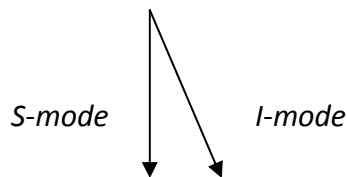
Higher-order communication: { *S*, *I* }



Lower-order communication

Según Gutt (2006), el acto de comunicación de un orden más bajo consiste en dos elementos: el estímulo y la intención informativa. Por ello, el comunicador debe pensar en seleccionar los modos como *S-mode* o *I-mode*, es decir, debe centrarse en el estímulo —lo que dice— o la interpretación intencionada —lo que significa— (Gutt, 2006, 16).

Higher-order communication: { *S*, *I* }



Lower-order communication: { *S*, *I* }

Por ejemplo, María pregunta a Jorge: «¿Quieres carne?» y Jorge le contesta: «Soy vegetariano». Entonces María entenderá que Jorge no quiere carne. Sin embargo, supongamos que el otro amigo, Juan, no conoce contexto y pregunta a María qué ha dicho Jorge. María puede contestarle: «Es vegetariano», reproduciendo el estímulo (*S-mode*) o interpretando la intención informativa *no quiere carne* (*I-mode*). De acuerdo con Gutt (2006), hay dos factores cruciales que inciden en el éxito de la comunicación de los seres humanos: la información contextual y el principio de relevancia. Por consiguiente, si a Juan le falta el contexto para interpretar la reproducción del mensaje, no llega a entender lo que quiere expresar Jorge («no quiero carne, porque soy vegetariano»), si bien María ha repetido lo que ha dicho Jorge. Si Juan conoce este contexto, puede inferir correctamente el mensaje de Jorge mediante el *S-mode* o el *I-mode*.

Gutt (2006, 17) indica que la diferencia crucial entre los dos modos radica en las funciones del estímulo y la interpretación intencionada en el acto de comunicación:

The crucial difference between the two modes of higher-order communication follows from the distinct roles stimulus and intended interpretation play in the communication endeavour: the stimulus is the perceptible evidence and the intended meaning are the thoughts of the communicator it provides evidence for.

Por consiguiente, aquí surge la cuestión de qué modo debemos utilizar a la hora de transmitir el mensaje. Gutt (2006, 18-23) hace una comparación de los dos modos en la tabla siguiente. Se basa en ocho aspectos a la hora de abordar las diferencias de *S-mode* y *I-mode*:

| | | <i>S-mode-telling "what was said"</i> | <i>I-mode-telling "what was meant"</i> |
|----|--|---|--|
| 1. | <i>Intended meaning of higher-order act</i> | Informs of the stimulus used in the lower-order act of communication (by reproduction of properties of that stimulus) | Informs of the intended meaning of the lower-order act communication (via a body of thought resembling that meaning) |
| 2. | <i>Method</i> | Stimulus replication | Interpretive use |
| 3. | <i>Context required for successful comprehension</i> | Original context | Receptor context as is |
| 4. | <i>Amount of effort the interpretation process requires of the receptor audience</i> | Potentially high (acquisition of knowledge of original context required; "cautious optimism") | Comparatively low (can simply use own context; "naïve optimism") |
| 5. | <i>Effect on contents</i> | Contents not changed by higher-order communicator to fit receptor context | Contents changed by higher-order communicator to fit receptor context |
| 6. | <i>Receptor's dependence on interpretive activity of higher-order communicator</i> | Low | High (own understanding, relevance judgments, and preferences) |

| | | | |
|----|---|--|--|
| 7. | <i>Maximal meaning resemblance possible</i> | High- independent of current cognitive environment of receptors | Variable – dependent on current cognitive environment of receptors |
| 8. | <i>Main advantage</i> | Authenticity via access to evidence (stimulus) used in original act of communication | Ease of comprehension of selected aspects of the original interpretation |

Fila 1 y 2: el significado intencionado del acto de un orden más alto y el método:

Observamos que el *S-mode* consiste en informar a la audiencia reproduciendo otra señal del estímulo producido por el primer comunicador mientras que el *I-mode* consiste en informar a la segunda audiencia de la intención informativa de la primera comunicación mediante un conjunto de pensamientos que se asemejan al significado original intencionado de una manera óptimamente relevante para la audiencia.

Fila 3: el contexto necesario para la comprensión exitosa:

La diferencia entre el *S-mode* y el *I-mode* reside en la información contextual que usa la audiencia. En el *S-mode*, la audiencia debe usar la información contextual intencionada originalmente. Si usa cualquier información contextual que ocurre en su propio entorno cognitivo, no se puede garantizar que su interpretación del mensaje original sea la intencionada por del medio mensaje original. Sin embargo, en el caso del *I-mode* la audiencia puede utilizar su entorno cognitivo actual para la interpretación del mensaje original.

Fila 4: el esfuerzo necesario de la audiencia durante el proceso de la interpretación:

En el *S-mode*, dependiendo del nivel de la diferencia entre el contexto original y el contexto del receptor meta, la audiencia del *S-mode* puede necesitar más esfuerzo de procesamiento de la información que la audiencia del *I-mode*. La audiencia del *I-mode* puede depender del contexto que le ofrece el comunicador.

Fila 5: efectos en los contenidos:

El *S-mode* ofrece a la audiencia el acceso al contenido original que no sea modificado mientras que el *I-mode* proporciona un contenido modificado que pueda

convenir el contexto del receptor. Es decir, si bien necesitamos más esfuerzo de procesamiento de la información basándonos en el *S-mode*, recibiremos el contenido original sin que este sea modificado. Sin embargo, la audiencia sólo tiene acceso al contenido modificado por el comunicador a través del encaje en el contexto.

Fila 6: la dependencia del receptor en la actividad interpretativa del comunicador de un orden más alto:

La audiencia del *I-mode* depende fundamentalmente de la actividad de la interpretación del comunicador. Si el comunicador de un orden más alto interpreta mal el texto original, lo que transmite a la audiencia será una mala interpretación del texto original. Además, el trabajo del comunicador de un orden más alto consiste en asegurar que la información seleccionada se pueda transmitir en el entorno cognitivo de la audiencia. Por tanto, el comunicador de un orden más alto debe pensar en seleccionar la información del texto original que sea óptimamente relevante para la audiencia. No obstante, puede que el comunicador elija mal la información y que ello le conduzca a una mala interpretación del texto original. Por otro lado, el comunicador puede tener preferencias en la selección de la información del texto original debido a varios factores, como la ideología o el ambiente sociocultural de su entorno cognitivo. Gutt clasifica en tres partes las dependencias de la audiencia para interpretar a su comunicador: la dependencia de la propia comprensión del comunicador sobre el texto original, la dependencia de la opinión del comunicador sobre qué información del texto original es óptimamente relevante para la audiencia, y la dependencia de las preferencias y habilidades personales del comunicador.

En el caso del *S-mode* la situación es contraria a la del *I-mode*. La dependencia de la audiencia en la interpretación del comunicador es mínima. El encargo del comunicador del *S-mode* se centra en producir otra señal del estímulo original. El nivel de interpretación o de malinterpretación del texto original del comunicador no tiene mucha influencia para la nueva audiencia. No es necesario que el comunicador del *S-mode* entienda la interpretación intencionada del texto original. Por ejemplo, Gutt (2006) explica que un niño puede transmitir el mensaje sin entender la intención informativa del emisor: lo que tiene que hacer es repetir el mensaje palabra por palabra. Por ello, podemos decir que la dependencia de la audiencia en la interpretación del comunicador es baja (Gutt, 2006, 21-22).

Fila 7: la máxima semejanza de significado:

Como Gutt (2006) señala que la audiencia del *S-mode* es independiente de las actividades de la interpretación del comunicador de un orden más alto, el factor crucial del *S-mode* se trata del nivel de la accesibilidad al contexto original. En el caso del *S-mode*, lo más accesible al contexto original para la audiencia puede ayudarles a conseguir una semejanza más cercana a la interpretación original. Al contrario, en el caso del *I-mode* el factor crucial se determina por el nivel de la comprensión de la audiencia sobre el significado del texto original, o sea, depende de su propio entorno cognitivo actual.

Fila 8: ventaja principal:

La ventaja principal del *S-mode* es la autenticidad del acceso al estímulo original sin modificar los contenidos mientras que la del *I-mode* estriba en la facilidad de la comprensión mediante una adaptación del contenido teniendo en cuenta el entorno cognitivo de la nueva audiencia.

Gutt (2006) indica que la cuestión del uso de los dos modos no depende de la selección voluntaria del comunicador como de la relación de causa-efecto cognitiva. La selección de los dos modos de comunicación comportará varias consecuencias distintas como resultado de la causa-efecto. Asimismo, el comunicador del acto de un orden más alto no puede seleccionar los dos modos de comunicación improvisadamente. Además, hay que tener en cuenta que si los entornos cognitivos de la audiencia original y del texto meta difieren considerablemente, no es posible alcanzar un nivel alto de autenticidad y facilidad de la comprensión del texto original según la perspectiva cognitiva (Gutt, 2006, 23).

2.3.7 *S-mode* orientado a la interpretación del acto de comunicación de alto orden a través de los límites de lenguas

Después de tratar los dos modos de comunicación, vamos a aplicarlos al caso de la traducción. Gutt (2006, 27) indica que no todas las propiedades de un estímulo verbal presentan la misma importancia en un acto de comunicación, es decir, no todas ellas sirven para transmitir el significado intencionado. Normalmente sólo una propiedad o un pequeño conjunto de propiedades del estímulo verbal posee alguna influencia durante el proceso de interpretación. Dichas propiedades reciben el nombre de propiedades comunicativas, y el resto de las propiedades del estímulo verbal se consideran componentes secundarios en el acto de la comunicación.

Por otro lado, el conjunto de propiedades del estímulo verbal en una lengua puede corresponder a un conjunto distinto de propiedades en otra lengua pero con el mismo efecto en el proceso de interpretación. Además, si bien en la comunicación interlingüística, el estímulo nuevo pertenece a otro sistema lingüístico y difiere del sistema lingüístico del estímulo original, a veces el estímulo nuevo funciona como otra señal del estímulo original debido a sus propósitos interpretativos. Es decir, hasta cierto punto, el estímulo nuevo ofrece las mismas claves para la interpretación intencionada como las que expone el estímulo original. Por consiguiente, el estímulo nuevo nos conducirá a la interpretación original si dicho acto de comunicación se procesa partiendo del contexto original. Según Gutt (2006, 29), dicha acción es el *S-mode* orientado a la interpretación del acto de comunicación de alto orden a través de los límites entre las lenguas (*interpretation-oriented S-mode of higher-order communication across language boundaries*).

Gutt (2006, 30-31) también ha expuesto las diferencias de los dos modos (*I-mode*, *S-mode*) a través de los límites de lenguas en siguiente tabla:

| | | <i>Cross-language HOACs</i> | |
|----|---|--|---|
| | | <i>S-mode</i> (<i>interpretation-oriented</i>) | <i>I-mode</i> |
| 1. | <i>Intended meaning of higher-order act</i> | Informs of the stimulus used in the lower-order act of communication (by reproduction of communicative | Informs of the intended meaning of the lower-order act communication (via a body of thought |

| | | | |
|----|--|---|--|
| | | clues). | resembling that meaning). |
| 2. | <i>Method</i> | Stimulus replication & interpretive use . | Interpretive use. |
| 3. | <i>Context required for successful comprehension</i> | Original context. | Receptor context as is. |
| 4. | <i>Amount of effort the interpretation process requires of the receptor audience</i> | Potentially high (acquisition of knowledge of original context required). | Comparatively low (can simply use own context; “naïve optimism”). |
| 5. | <i>Effect on contents</i> | Contents not changed by higher-order communicator to fit receptor context. | Comparatively low (can simply use own context). |
| 6. | <i>Receptor’s dependence on interpretive activity of higher-order communicator</i> | High (own understanding, but constrained by communicative clues). | High (own understanding, relevance judgments, and preferences). |
| 7. | <i>Maximal meaning resemblance possible</i> | Variable - independent of current cognitive environment of receptors but dependent on language differences . | Variable – dependent on current cognitive environment of receptors and on language differences . |
| 8. | <i>Main advantage</i> | Authenticity via access to evidence (mediated by communicative clues of stimulus) used in original act of communication. | Ease of comprehension of selected aspects of the original interpretation. |

Gutt (2006) indica que, en la columna del *S-mode*, la replicación del estímulo se convierte en la participación de las claves comunicativas más que las propiedades lingüísticas. Por otro lado, el *S-mode* está mucho más ligado a la interpretación del mensaje que lleva a cabo el comunicador del alto orden debido a que la identificación de las claves comunicativas sólo se puede realizar basándose en la interpretación

intencionada. No obstante, el autor también muestra que dichas claves comunicativas limitan al comunicador de alto orden de manera significativa. Es decir, si las claves comunicativas son ostensivamente significativas en el *S-mode*, el comunicador debe replicar las claves comunicativas cuando los significados lingüísticos le permitan hacerlo. Asimismo, cabe destacar que las preferencias personales no intervienen aquí. En cuanto a la máxima semejanza del significado, el factor que limita la semejanza de significados son las diferencias semánticas (Gutt, 2006, 31).

A continuación, mostramos la tabla de comparación del *S-mode* de la comunicación de alto orden en los casos intralingüísticos e interlingüísticos:

| Comparison of S-modes of higher-order communication | | | |
|--|--|---|--|
| | | <i>intralingual</i> | <i>cross-language (interpretation-oriented)</i> |
| 1. | <i>Intended meaning of higher-order act</i> | Informs of the stimulus used in the lower-order act of communication (by reproduction of properties of that stimulus) | Informs of the stimulus used in the lower-order act of communication (by replication of communicative clues). |
| 2. | <i>Method</i> | Stimulus replication | Stimulus replication with interpretive use. |
| 3. | <i>Context required for successful comprehension.</i> | Original context. | |
| 4. | <i>Amount of effort the interpretation process requires of the receptor audience</i> | Potentially high (acquisition of knowledge of original context required). | |
| 5. | <i>Effect on contents</i> | Contents not changed by higher-order communicator to fit receptor context. | |
| 6. | <i>Receptor's dependence on interpretive activity of higher-order communicator</i> | Low. | High (own understanding, but constrained by communicative clues). |
| 7. | <i>Maximal meaning</i> | High - independent of | Variable – |

| | | | |
|----|-----------------------------|---|---|
| | <i>resemblance possible</i> | current cognitive environment of receptors. | independent of current cognitive environment of receptors, but dependent on language differences. |
| 8. | <i>Main advantage</i> | Authenticity via access to evidence (properties of stimulus) used in original act of communication. | Authenticity via access to evidence (mediated by communicative clues of stimulus) used in original act of communication. |

En esta tabla, observamos que, en ambos casos, el *S-mode* requiere el contexto original y un esfuerzo de procesamiento más alto pero mantiene los contenidos no afectados por el entorno cognitivo del receptor. Además, la única diferencia entre los dos casos —intralingüístico e interlingüístico— es que el *S-mode* es híbrido en el caso interlingüístico, es decir, utiliza la combinación de la replicación del estímulo con el uso interpretativo, puesto que las claves comunicativas sólo pueden ser identificadas con relación a la interpretación intencionada. La obligación de la replicación de las claves comunicativas del estímulo original sigue la influencia de las actividades interpretativas del comunicador del alto orden (Gutt, 2006, 32-33).

Por tanto, el *S-mode* de la comunicación de alto orden a través de los límites lingüísticos nos permite tener acceso a la interpretación intencionada del estímulo original dependiendo de la accesibilidad al contexto original para los receptores del texto meta. Si las claves comunicativas se procesan en un contexto diferente, no nos conducen a la misma interpretación. Gutt (2006) también alude a que la gente espera que la traducción sea comprensible con facilidad a pesar de las diferencias en el entorno cognitivo de los receptores de la traducción y de los receptores originales. Por otra parte, una de las expectativas de los receptores del texto meta es que la traducción les otorgue el significado del mensaje original con una alta semejanza interpretativa. Sin embargo, es poco realista combinar dichas expectativas debido a que existen conflictos en las realidades, es decir, el entorno cognitivo de los receptores determina qué contenido puede o no puede ser comunicado en un determinado momento. Si el entorno cognitivo del receptor no dispone de la información necesaria, no es razonable que dicha información sea comunicativa para el receptor. Por ello, si el estímulo original no presenta la información necesaria

según el entorno cognitivo del receptor, su entorno cognitivo debe ser modificado para procesar la información, o el comunicador debería dejar dicha información de lado. Si queremos conseguir una alta semejanza interpretativa, el contexto debe ser modificado. Por otro lado, si el comunicador deja la información de lado, conseguiremos una comprensión fácil, si bien se reducirá la semejanza interpretativa (Gutt, 2006, 36-37).

2.3.8 Contexto, modos de comunicación y subtitulación

Ya hemos observado que intervienen varios factores como contexto, los distintos usos —uso descriptivo y uso interpretativo— y los modos de comunicación —*stimulus-oriented mode* e *interpretation-oriented mode*—, los cuales nos llevan a interpretar mensajes originales de maneras distintas dependiendo de qué información representamos en nuestra mente, cómo el comunicador lleva a cabo su trabajo, etc. Si bien Gutt (2006) indica que la traducción debería ser tratada como un uso interpretativo mediante la reproducción del estímulo (*S-mode interpretation-oriented*), consideramos que no todos los casos de traducción pueden ser tratados de esta manera. Por ejemplo, el referente cultural 401, 另起爐灶 (*lìng qǐ lú zào*, 'abrir otra estufa'), cuya traducción en la película correspondiente es «abrir su propio restaurante» ha sido trasladado al español a través del *I-mode* según los estudios de Gutt (2000). Esta expresión implica que uno va a montar un nuevo negocio. En el contexto situacional de la película, el señor Chu quiere jubilarse y el dueño del restaurante sospecha que este va a abrir su propio restaurante. Si el traductor hubiera trasladado este enunciado literalmente como «abrir otra estufa», los españoles no llegarían a entender la intención informativa de una manera eficiente. Por otro lado, el referente cultural 408, 老馬 (*lǎo mǎ*, 'caballo viejo'), cuya traducción al español es «caballo viejo» ha sido transmitido manteniendo el estímulo original. Jia-Chien está hablando de que su padre tiene mucha experiencia en el amor y utiliza la expresión «caballo viejo», cuyo significado implica que alguien es experto en algo o domina muy bien ciertas cosas. En estos dos ejemplos, observamos que el traductor utiliza el *I-mode* y el *S-mode* durante el proceso de traducción. Por ello, creemos que la cuestión no es tratar la traducción como un uso descriptivo o interpretativo, sino pensar en cuándo y cómo debería el traductor utilizar dichos modos. Además, estamos de acuerdo con Gutt (2000) cuando señala que la diferencia entre el uso descriptivo y el uso interpretativo nos lleva a distintos resultados en la interpretación del mensaje original. Cuando el traductor transmite el mensaje mediante el uso

descriptivo, su responsabilidad consiste en trasladar la verdad del mensaje original. Si decide utilizar el uso interpretativo, debe pensar en transmitir la información fielmente. Sin embargo, le puede surgir otro dilema y es que posiblemente el receptor no pueda captar la intención informativa debido a que le falta información en el contexto o en su mente.

Basándonos en los estudios de Sperber y Wilson (1986a) en los que se habla de la definición del contexto, este se refiere a los mecanismos que nos permiten interpretar el significado de un enunciado. Sin embargo, planteamos otra pregunta: ¿cómo sabe el traductor si el entorno cognitivo del receptor almacena la información necesaria para realizar la comunicación ostensivo-inferencial?. Por ejemplo, el referente cultural 3, 李靖 (*Lǐ Jìng*, 'Lee-jing') ha sido trasladado mediante el uso del préstamo, pero los receptores españoles pueden interpretarlo de una manera adecuada debido a que en su contexto situacional la madre de Hsiao-kang está diciendo a su marido que su hijo, Hsiao-kang, es la reencarnación del dios Nacha y que el padre del dios Nacha, con el que mantiene una mala relación, es Lee-jing, quien toma una torre en su mano para encerrar a su hijo. Como la familia de Hsiao-kang se apellida Lee, al igual que Lee-jing, su madre cree que por esta razón su marido se lleva mal con Hsiao-kang. Todo esto que la madre de Hsiao-kang explica en dicho contexto situacional facilita a los españoles el utilizar esta información recibida en su entorno cognitivo para realizar la comunicación ostensivo-inferencial. Por otro lado, también encontramos casos en los que a los receptores meta les falta la información necesaria para interpretar el mensaje original. Por ejemplo, el referente cultural 413, 木村拓哉 (*Mùcūn Tuòzāi*, 'Kimura Takuya'), también ha sido transmitido a través del préstamo, pero en su contexto situacional no aparece ningún diálogo relacionado con él. En esta escena, Yuezhen cree que escribir el nombre de Shihao con el bolígrafo de este chico, a él le va a gustar ella. Sin embargo, resulta que Shihao rechaza a Yuezhen y no quiere ser su novio. Por tanto, Yuezhen pasa a escribir el nombre de Kimura Takuya, un actor japonés famoso y conocido en la sociedad taiwanesa. Debido a que a la audiencia española le falta esta información en dicho contexto, no llega a comprender la información implicada aunque se haya mantenido el referente cultural. Observamos que el contexto desempeña un papel clave a la hora de deducir e interpretar adecuadamente la intención informativa.

Además, la subtitulación difiere de la traducción literaria en tanto que el traductor tiene que reducir la información cuando sea necesario. Las restricciones temporales y espaciales suponen también un gran reto para el traductor, puesto que debe pensar en cómo la traducción puede ayudar a los receptores a interpretar la información de

una manera eficiente sin dedicar esfuerzo innecesario respetando dichas restricciones, y qué modo de comunicación va a utilizar durante el proceso de trasladar la información original al texto meta. Consideramos que los distintos modos de comunicación —*S-mode*, *I-mode*, *S-mode interpretation-oriented*, etc.— pueden alternarse dependiendo de qué información quiere transmitir el texto original, de qué conocimientos disponen los receptores, y qué información es accesible en el contexto situacional del enunciado.

2.4. Marco teórico de la subtitulación interlingüística

La subtitulación no se ha estudiado como disciplina hasta épocas recientes, por lo que necesita tiempo para alcanzar su madurez académica, si bien existen ya autores que aluden a esta cuestión y que nos ayudan a indagar más en este campo que, hoy en día, presenta notables progresos. Asimismo, existen varios autores notables que estudian la traducción desde distintos puntos de vista, tales como los estudios centrados en el producto, o también en el proceso, la relación entre la cultura emisora y la receptora, la práctica subtituladora, etc.

Entre ellos, uno de los que tiene más resonancia actualmente es Díaz-Cintas (2003), cuya obra introduce varios aspectos de la subtitulación, como el panorama internacional y español, el entorno profesional y docente y la práctica subtituladora incluyendo también un marco teórico. Por otra parte, Chaume (2004) también aborda la traducción audiovisual en sus dos modalidades más utilizadas: el doblaje y la subtitulación.

En este ámbito, cabe destacar también a Ivarsson (1998) y a Santamaria (2001). Ivarsson (1998) nos proporciona varios aspectos de la subtitulación que conviene tener en cuenta. El trabajo de Santamaria (2001), cuya tesis doctoral se centra en la correlación entre la subtitulación, los referentes culturales, la ideología, el mundo de ficción y el mundo real, etc., también nos sirve de base para analizar los referentes culturales de nuestro corpus.

Díaz-Cintas (2003, 32) define la subtitulación con las siguientes palabras:

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.).

A continuación, vamos a tratar los aspectos traductológicos planteados por los autores que han centrado su trabajo en el campo de la práctica subtituladora.

2.4.1 Aspectos traductológicos

Cuando hablamos de la subtitulación, es imprescindible destacar a autores como Mayoral (1993), Ivarson (1998), Santamaria (2001), Díaz-Cintas (2003) o Chaume (2004), quienes han dedicado muchos esfuerzos al estudio de la traducción audiovisual.

Ivarsson (1998) indica que el siglo xx se ha considerado una etapa de globalización; el avance tecnológico impacta considerablemente en nuestra vida cotidiana, y por supuesto, también en el campo cinematográfico, ya que hoy en día se pueden divulgar los productos audiovisuales casi simultáneamente en todo el mundo. Cada vez son más los países que piden la emisión de programas, películas, documentales y otros productos audiovisuales en versión original con subtítulos, incluso en países en los que tradicionalmente se utiliza más el doblaje. Las razones principales son el presupuesto del rodaje, la alfabetización, el aprendizaje de idiomas extranjeros, las personas con deficiencias auditivas, etc. Todo ello da muestra de que la demanda de subtítulos ha ido en aumento. Así, ha crecido el número de estudios de subtitulación, si bien ello no implica que la calidad de los subtítulos haya crecido proporcionalmente.

Creemos que los estudios de Ivarsson nos permitirán llevar a cabo nuestra investigación, que pretende analizar la recepción de la subtitulación. Dado que dicha modalidad consiste en tres componentes —subtítulos, imágenes y banda sonora— organizaremos sus trabajos con respecto a la interacción de los tres elementos esenciales a la hora de analizar la recepción de la subtitulación relacionada con los referentes culturales extraídos del corpus.

2.4.1.1 Subtítulos e imagen

Cuando tratamos la correlación entre la imagen y el diálogo, hemos de notar también el sincronismo en la traducción. Mayoral (1993) señala que en el caso de subtitulación, el traductor debe considerar el *sincronismo de contenido*: los subtítulos traducidos no deben ser contradictorios con la imagen o con el sonido (1993, 49).

Por otro lado, a la hora de traducir los subtítulos, el sincronismo siempre es un factor que el subtitulador debe tener en cuenta, lo cual quiere decir que los subtítulos deben guardar coherencia con la imagen y la pista sonora. También debemos considerar la velocidad de lectura, que resulta clave para los espectadores cuando consumen productos audiovisuales subtitulados. Por otra parte, hay que tener en cuenta que es imposible hacer caber completamente todo lo que dicen los personajes en los subtítulos, por lo que los diálogos traducidos suelen estar altamente condensados.

Mayoral agrupa cuatro circunstancias en las que la información de los subtítulos se recorta:

- a) la expresividad: lenguaje fático, expresiones coloquiales, adjetivos, adverbios, lenguaje tabú, etc.;
- b) el estilo: desaparición de paráfrasis, simplificaciones sintácticas, imprecisiones en el uso de los tiempos verbales, etc.;
- c) la caracterización de las variedades de lengua y su reducción en gran medida a la lengua estándar;
- d) la caracterización de los diferentes personajes.

Asimismo, Díaz-Cintas (2003) indica que la interacción entre la imagen y el subtítulo se ha convertido ya en uno de los temas clave de nuestro terreno. Las expresiones faciales, los gestos, etc., son elementos que utilizan con frecuencia los directores para emitir un mensaje, y todo ello se vincula con el enunciado verbal. Por tanto, el traductor no debe traducir los subtítulos de manera que se contradigan con lo que aparece en pantalla. Este autor considera (2003, 194) que «se deben respetar y reflejar verbalmente aquellos casos donde, de modo manifiesto, se exprese el carácter intrínseco del personaje».

Por consiguiente, el trabajo del subtitulador no es igual al de otros traductores especializados en otros ámbitos. Este tiene que respetar la información seleccionada por el director sin poder manipularla. A la hora de tratar la interrelación imagen-palabra, Díaz-Cintas proporciona ciertos métodos para ello, basándose en lo que expone Marleau (1982, 274).

A continuación, expondremos los dichos métodos (Díaz-Cintas, 2003, 194):

1. La función de anclaje. Implica que el discurso oral delimita y especifica el sentido de la imagen, dado que ésta es polisémica en la mayoría de los casos. El anclaje del significado se puede llevar a cabo a nivel de un plano o de toda una escena, y el traductor ha de ser consciente de la necesidad de una mayor explicitación verbal.
2. La función de redundancia. Según la cual, la imagen y los subtítulos comunican la información de un modo similar. Si la imagen dice aproximadamente lo mismo, nos encontramos ante un caso de redundancia.
3. El pleonasma. Cuando, por el contrario, el solapamiento es total, se habla entonces de pleonasma, fenómeno que el subtitulador habrá de esquivar, ya que una de las máximas en la tarea del subtitulado promulga el no explicitar por escrito lo que ya viene explícito en la imagen.

Según Díaz-Cintas (2003), si hay información importante que aparece tanto en la imagen como en los titulares, pancartas, epístolas, etc., el traductor debería traducirla en la medida de lo posible. Normalmente, se deja el material escrito sin que se solape con los diálogos para que este no lo oculte y permita la sincronía de los subtítulos. Sin embargo, si los actores hablan a la vez, resulta difícil ofrecer una traducción de sus intervenciones.

Si es necesario u obligatorio presentar el material escrito por su importancia mientras se dé un intercambio de diálogos, el autor nos proporciona diversas opciones: «subtitular brevemente su contenido en la parte superior de la pantalla, a riesgo de que el espectador no lo vea si se halla leyendo los subtítulos en la parte inferior» o «traducirlo en la parte inferior y retrasar la entrada de los subtítulos que dan cuenta de los diálogos» pero, aun así, existe cierto riesgo de perder parte de la información cultural que proporciona el material escrito (2003, 196).

Aunque tratar la interacción entre las palabras y la imagen no es una cuestión sencilla, la imagen sí que consigue facilitar la comprensión. En algunas ocasiones, el espectador no necesita un exceso de información verbal para entender lo que ocurre en la imagen. Todo ello da cuenta del aspecto positivo que la imagen representa, y, en este sentido, Díaz-Cintas menciona que es importante que el subtitulador disponga del filme, y no solo del guion, para llevar a cabo su trabajo.

Siguiendo esta línea, Chaume (2004, 305) indica también los problemas específicos de la traducción audiovisual basándose en su propia tabla, pero aquí sólo extraremos lo referente al canal visual. En cuanto al canal acústico, lo abordaremos en la sección que trata de los subtítulos y de la pista sonora.

**Esquema resumen de los problemas específicos de la traducción audiovisual:
canal visual**

| | | |
|--------------|----------------------------|---|
| Canal visual | 1. Código iconográfico | 1.1 Iconos 1.2 Índices 1.3 Símbolos |
| | 2. Código fotográfico | 2.1 Perspectiva 2.2 Iluminación 2.3 Color |
| | 3. Código de planificación | 7.1 Tipos de planos |
| | 4. Códigos de movilidad | 4.1 Proxémica 4.2 Cinética 4.3 Articulación bucal |
| | 5. Códigos gráficos | 5.1 Títulos 5.2 Intertítulos 5.3 Textos 5.4 Subtítulos |
| | 6. Códigos sintácticos | 6.1 Nexos 6.2 Signos de puntuación |

Según Peirce (1931, citado en Chaume 2004, 228), los signos se pueden dividir en tres tipos: índices, iconos y símbolos. Los índices se refieren a la existencia de un objeto con el que mantienen relación sin llegar a describir la naturaleza de dicho objeto. Por ello, el traductor debe saber si es necesario explicitar los índices. Si el espectador puede observar claramente lo que ocurre en pantalla y entender el mensaje, no se utilizan los subtítulos para describir las circunstancias de lo que ocurre en la escena.

Los iconos y los símbolos permiten a los receptores captar las imágenes, las figuras, los objetos, etc. que aparecen en pantalla y comprender lo que representan. Sin embargo, a veces los iconos y símbolos que aparecen en el texto audiovisual extranjero no comparten el mismo concepto o significado entre la cultura origen y la cultura meta, especialmente cuando se trata de dos culturas lejanas.

En la subtitulación, el código de cambios de plano que influyen en la entrada y salida de los subtítulos también puede impactar directamente en la traducción. Si hay una carta o un cartel que aparecen en primer plano o en plano detalle, el receptor meta espera que aparezca la traducción del contenido de la carta o el cartel. En algunos casos, si la imagen con contenido lingüístico aparece en primer plano o en plano detalle y no hay ningún subtítulo traducido, es probable que el traductor considere que no es relevante, o bien que no se ve muy bien el contenido.

En cuanto a los códigos de movilidad, la proxémica se refiere al hecho de describir las distancias medibles entre las personas mientras estas interactúan. Al tratar el código proxémico, conviene destacar lo que dice Chaume (2004, 266):

Se decide el grado de pertinencia de los enunciados de los personajes que se encuentran muy alejados de la cámara con el fin de subtítular o de omitir sus parlamentos. Se decide también qué enunciados se deben subtítular, en el caso de conflicto entre diversos parlamentos simultáneos de varios personajes, según el criterio de proximidad de éstos con respecto a la cámara.

Por otro lado, dicho autor identifica los signos kinésicos de tres maneras, planteando a la vez determinadas recomendaciones para los traductores cuando se encuentran con dichos casos (2004, 267-268):

1. Mostrar el signo sin explicaciones lingüísticas. El traductor tendrá que decidir si es necesaria una explicación del signo no verbal. En caso

afirmativo, su atención se centrará en cómo traducirlo y dónde colocar la traducción para que no exceda los límites previstos por el ajuste o por la subtitulación. Por ejemplo, al final de la película *Comer, beber, amar* (1996) podemos ver que hay un papel de caligrafía en el que aparece la palabra 春 (*chūn*, 'primavera') que está puesta boca abajo. Implica que llega la primavera, pero si se pusiera boca arriba la connotación cambiaría. Así pues, si la audiencia no conoce esta costumbre, no lo llega a apreciar.

2. Mostrar el signo kinésico acompañado de una explicación lingüística, es decir, haciendo referencia a ese signo con palabras. Por ejemplo, en *Comer, beber, amar* cuando Jia-Jen está leyendo las cartas de amor, en la versión inglesa aparecen subtítulos traducidos que coinciden con el texto original.
3. Mostrar el signo kinésico acompañado de una explicación que viola intencionadamente su significado.

El desafío que se le plantea al traductor es que la explicación lingüística que acompaña a un gesto determinado no coincida con la explicación convencional de dicho gesto. En ese caso, el traductor dispone del espacio físico de la explicación en lengua origen para desarrollar su creatividad y buscar fórmulas adecuadas que transmitan la implicatura deseada. Según Chaume, la compensación puede ser una buena opción.

2.4.1.2 Subtítulos y pista sonora

Además de la correlación entre subtítulos e imagen, la pista sonora también presenta una relación estrecha con los subtítulos. Díaz-Cintas (2003) considera que la subtitulación es una modalidad más vulnerable que el doblaje, puesto que mientras el espectador está viendo la película de la versión original con los subtítulos traducidos, puede comparar el enunciado verbal con los subtítulos para ver si coinciden, especialmente si el receptor tiene conocimientos lingüísticos de la lengua original.

Según Díaz-Cintas, a medida que va aumentando la generalización de la educación, la gente tiene un conocimiento, aunque sea rudimentario, de las lenguas extranjeras, especialmente de la lengua inglesa. Si un personaje habla mucho, el receptor espera que aparezca un subtítulo largo, mientras que, si habla poco, espera un subtítulo

corto. Asimismo, los diálogos de la película y el contenido de los subtítulos deberían mantener una correlación estrecha: en palabras de Díaz-Cintas (2003, 199) «resulta muy frustrante escuchar palabras al final de un diálogo que ya hemos leído al principio del subtítulo».

Otra cuestión es que cuando en una película multilingüe aparece una segunda lengua y el receptor original reconoce frases sueltas, el contexto las hace explícitas, o bien tiene función sólo como elemento exótico y de color local, normalmente no se traduce. Por ejemplo, en *¿Qué hora es?* el traductor decide no traducir el referente cultural *tartar* al español, que es un plato francés. Considera que se trata de un elemento cultural bien conocido para la audiencia española. Sin embargo, si en la versión original se traducen esas frases sueltas para el receptor original, en la versión meta también se deben traducir con los subtítulos en cursiva.

Por otro lado, Chaume (2004) muestra los distintos aspectos del canal acústico de los problemas de traducción audiovisual en su propia tabla. Aquí dejaremos de lado las cuestiones relacionadas con el canal visual, sólo exponemos la parte del canal acústico (Chaume, 2004, 305).

Esquema resumen de los problemas específicos de traducción audiovisual: canal acústico

| | | |
|----------------|--|--|
| Canal acústico | 1. Código lingüístico | 1.1 Nivel fonético-prosódico 1.2 Nivel morfológico 1.3 Nivel sintáctico 1.4 Nivel léxico-semántico |
| | 2. Códigos paralingüísticos | 2.1 Diferenciadores 2.2 Alternantes 2.3 Cualidades primarias de la voz 2.4 Calificadores 2.5 Silencios |
| | 3. Códigos musical y de efectos especiales | 3.1 Banda sonora 3.2 Canciones 3.3 Efectos especiales |

| | | |
|--|------------------------------------|--------------------|
| | 4. Código de colocación del sonido | 4.1 Tipos de voces |
|--|------------------------------------|--------------------|

Con respecto al código lingüístico, Chaume plantea determinadas recomendaciones, basándose principalmente en las aportaciones de Televisió de Catalunya. Aunque van destinadas especialmente al campo del doblaje, también las podríamos aplicar a la subtitulación. Dichas recomendaciones se centran en los niveles de la lengua, en los registros lingüísticos, y en los géneros audiovisuales. En primer lugar, dentro de los niveles de la lengua incluye el nivel gramatical, que requiere una sintaxis poco compleja; el nivel léxico-semántico, que requiere un léxico de uso corriente; y el nivel prosódico, que exige una pronunciación clara.

En segundo lugar, en cuanto a los registros lingüísticos, se recomienda que se eviten los dialectalismos, cultismos y anacronismos, y también se aconseja trabajar en pro de la adecuación de los personajes al registro lingüístico que convencionalmente tienen asignado.

En tercer lugar, dependiendo de los géneros audiovisuales, para los documentales y los géneros de ficción, se recomiendan distintos criterios. Por ejemplo, cuando se traducen las películas de ficción, es aconsejable usar un registro coloquial, emplear frases cortas, la yuxtaposición, preferir las oraciones activas frente a las pasivas, focalizar la información, usar ampliamente la elipsis y los deícticos, y emplear estructuras conversacionales estereotipadas y clichés (Chaume, 2004, 168-169).

En cuanto a las convenciones de la subtitulación, requieren que el traductor extraiga la información destacada y que evite repeticiones y digresiones cuando no quepa todo el texto en el subtítulo por las limitaciones espaciales. Además, señala que los elementos ortotipográficos también se pueden usar para mostrar el discurso oral del texto original. Por ejemplo, los puntos suspensivos se usan para mostrar un diálogo inacabado, la cursiva para señalar lo que dice otra persona que no aparece en pantalla, etc.

Por otra parte, se hace referencia al código musical. Al traducir las canciones la banda original de los filmes, Chaume (2004, 203) señala que «la subtitulación de canciones debe respetar ciertos ritmos musicales del original, de modo que se haga coincidir el subtítulo con los versos pronunciados en cada momento, y de manera que se respeten también las pausas musicales de cada canción».

Cuando habla de los códigos musicales, Chaume plantea ciertas recomendaciones para los traductores. Con respecto a la banda sonora, las entradas y salidas de esta pueden ser una base para elaborar los criterios de cortes o de subtitulación, y también podemos observar si la banda sonora reitera el mensaje lingüístico o si ambas se contradicen. Si los diálogos y la canción aparecen al mismo tiempo, el traductor debe deliberar sobre la importancia de subtitar la canción o bien el diálogo. Asimismo, en cuanto a los efectos especiales, Chaume (2004, 219-220) opina que lo importante es observar la relación semántica entre el efecto especial y los enunciados que lo acompañan.

2.4.1.3 Interacción entre subtítulos, imágenes y pista sonora

Santamaria (2001) cita los canales propuestos por Delabastita (1989, 99), quien distingue entre los canales visuales y los acústicos. Existen cuatro tipos:

1. Presentación visual – signos verbales: cartas, rótulos, señales, etc.
2. Presentación visual – signos no verbales: iluminación, colores, ángulos, etc.
3. Presentación acústica – signos verbales: diálogos, voces de fondo, canciones, etc.
4. Presentación acústica – signos no verbales: efectos sonoros.

Con el propósito de comprender las manifestaciones visuales y acústicas a veces se requieren conocimientos, o sea, la audiencia necesita un cierto bagaje cultural, puesto que dichos elementos provienen de una comunidad determinada. Además, también desempeñan un papel significativo que se vincula con el desarrollo de la película. El director puede aprovechar las canciones o las imágenes en vez de los diálogos para producir efectos o ambientes especiales.

Ahora bien, aunque nos hayamos dado ya cuenta de la importancia de las imágenes y el sonido, no podemos olvidar los diálogos, que son la base de una película. Aunque no estén incluidos en el formato del diálogo, Mayoral (1994) indica que existen más mensajes narrativos en el cine, como los monólogos, la narración en *off*, etc. Asimismo, debemos tener presente que el diálogo no es el único objeto de la traducción.

Mayoral (1993) considera que el diálogo tiene una perfecta sincronización con la imagen, el diálogo no debe contradecir la imagen ni desviarse de las características de la situación o el personaje. Además, el estilo del diálogo no suele ser retórico o literario, sino funcional. En este sentido, se debe evitar la repetición con respecto a la imagen, es decir, no se debe explicar lo que está ocurriendo en pantalla (Mayoral, 1993, 46-47).

Sincronismo entre los tres componentes

Cabe destacar las cuestiones vinculadas con el sincronismo, que es ya un tema ampliamente estudiado en el terreno de la traducción audiovisual. Ivarsson (1998) lo llama «*written simultaneous interpretation*», dado que los diálogos y los subtítulos traducidos deben tener una correlación. Sin embargo, no es nada extraño que los subtítulos aparezcan antes de que el personaje hable, o al revés.

Ivarsson aborda la correlación entre los tres elementos esenciales de un largometraje: imagen, sonido y contenido. En cuanto a la sincronía entre el sonido y el contenido de los subtítulos, subraya el hecho de que los receptores que entienden la lengua original notan fácilmente los errores, como es el caso de traducciones que no se corresponden con los diálogos, o sea, cuando no se traduce lo que ellos piensan que debería ser traducido. Por lo tanto, el traductor no debe reducir demasiado el contenido de los diálogos, y la presencia de los subtítulos debe seguir un buen ritmo de lectura. Además, el subtitulador debe mantener la secuencia y estructura de los diálogos originales.

Por otra parte, la sincronía entre las imágenes y los subtítulos también es muy importante. Según Ivarsson, en caso necesario, podríamos dividir los subtítulos y crear otros nuevos para que coincidan con las imágenes. Es decir, cuando lo que dice el protagonista se contradice con las imágenes, el traductor debería sustituir lo que no coincide con lo que aparece en pantalla de manera que los subtítulos y las imágenes no resulten contradictorios (Ivarsson, 1998, 63-75).

2.4.1.4 La correlación de los elementos de la producción cinematográfica a partir de la perspectiva lingüística y cultural

El mundo real y el mundo de ficción

Después de comentar los estudios relacionados con los tres elementos esenciales de la subtitulación, nos interesa señalar el trabajo de Santamaria (2001), cuya tesis doctoral se centra en analizar la correlación entre los textos de ficción y la vida real, e indica que, cuando hablamos de la traducción de los textos audiovisuales, generalmente nos referimos a los elementos lingüísticos, ya que lo que se traduce son las lenguas.

A diferencia de otros autores, Santamaria estudia detalladamente la información cognitiva que nos presentan las obras de ficción, la interacción entre el mundo real y el de ficción y los factores extratextuales tales como el autor, el receptor, el actor o el mensaje. Por tanto, pasaremos a presentar sus ideas al respecto.

Según dicha autora, una de las diferencias con respecto a otros tipos de textos es que el guion no tiene mucho que ver con el filme, puesto que el guion previo únicamente contiene los diálogos y algunas anotaciones técnicas. El cineasta es quien controla su posterior desarrollo. Asimismo, el texto fílmico no se asemeja a otros textos, porque no sólo está formado por el componente lingüístico, sino que en él también se integran otros elementos cinematográficos.

El núcleo del trabajo de Santamaria lo constituye la ideología, la interacción entre el texto de ficción y la situación real y los referentes culturales, y su lectura nos hace reflexionar sobre la relación entre el mundo real y el mundo de ficción. Los resultados de experimentos que comprueban dicha relación muestran que el mundo real y el de ficción ejercen una influencia mutua, porque las experiencias del mundo real almacenadas en nuestra mente favorecen nuestra comprensión del mundo de ficción. Asimismo, el mundo de ficción nos hace pensar en casos reales, por lo que ejerce a su vez influencia en los receptores (Santamaria, 2001, 80-81).

Cuando trata la correlación entre el mundo real y el de ficción, la autora parte de las tres premisas de Prentice y Gerrig (1999), que hacen hincapié en el autor, el receptor, la industria audiovisual, el actor, las imágenes y el mensaje de los textos audiovisuales. Las tres premisas son las siguientes (2001, 81):

1. Asumimos que los autores quieren representar la vida real.
2. Consideramos que la situación que la obra de ficción nos presenta es cierta siempre que no tengamos ninguna razón obvia para sospechar lo contrario.
3. Partimos de que los autores de obras de ficción tienen licencia explícita para inventar información.

Según lo dicho acerca de esta autora, podemos observar que la tercera premisa muestra que las obras de ficción pueden no corresponder con la realidad, y tampoco pueden ser procesadas de manera sistemática si los textos de ficción generan actitudes contradictorias en sus destinatarios. No sólo el mundo real proporciona inspiración para los autores de las obras de ficción, la situación puede ser al revés: por ejemplo, es posible que la industria audiovisual transporte lo que ocurre en el mundo de ficción al mundo real, es decir que las películas de ficción pueden producir un cierto impacto en los receptores.

En cuanto a los receptores, uno de los factores por los que la audiencia acude al cine puede ser la autoidentificación, es decir, una consideración ideológica. En estos casos, el receptor cree que la obra de ficción comparte algo con él. A veces, el hecho de que la audiencia vaya al cine a ver una película concreta lo condiciona la pertenencia a un grupo social concreto. Por ejemplo, si se estrena una película que habla de Taiwán en Barcelona, la razón por la que los taiwaneses acuden al cine puede ser la autoidentificación en tanto que ciudadanos de dicho país. Además, normalmente los receptores usan estructuras cognitivas simples, o sea, no tienden a indagar en la certeza de las situaciones que se presentan en las obras de ficción. Por otra parte, el autor de las obras de ficción también tiene su influencia en las películas. Es decir, las perspectivas del autor se imponen en los personajes de la película mediante los comportamientos, el tono utilizado, los referentes culturales asociados, etc.

En cuanto a los actores, la imagen de estos sirve en cierta medida para convencer a los receptores a la hora de interpretar los personajes. Un caso evidente que nos propone Santamaria (2001) es el de Brad Pitt, quien encarna el papel de terrorista del IRA en *The Devil's Own*: su imagen en el mundo real, por el tipo de películas en las que ha aparecido, tiene cierta persuasión cuando interpreta ese papel (Santamaria: 2001, 81-83).

La correlación entre pista sonora, imagen y subtítulos, y el entorno cognitivo de los receptores

A través del estudio de las distintas aportaciones de los autores que hemos mencionado, podemos encontrar principios generales comunes entre ellos. En cuanto a la correlación entre los subtítulos, las imágenes y la banda sonora, se estima que los subtítulos traducidos no deben contradecirse con las imágenes ni con la pista sonora. Si hay varios personajes que hablan a la vez, el traductor debe saber cuál será más importante o relevante para subtitular, puesto que se le conceden dos líneas como máximo en cada subtítulo.

Por otra parte, la subtitulación se relaciona tanto con los elementos visuales como con los auditivos, y creemos que dichos canales pueden facilitar la comprensión de la audiencia a la hora de ver las películas subtituladas al español. La cuestión principal radica en saber cuándo, cómo y en qué contexto situacional los subtítulos, las imágenes y la pista sonora se complementan. Si bien Ivarsson (1998) y Díaz-Cintas (2003) indican que, al leer los subtítulos, puede que la audiencia no se concentre tanto en las imágenes, también puede disfrutar del sonido original y captar algunos elementos como los matices, la entonación o las voces de los actores. Además, cuando el receptor lee los subtítulos traducidos, consolida la familiaridad del lenguaje, y ello le ayuda a incrementar sus conocimientos y también a aprender lenguas extranjeras.

Asimismo, Ivarsson señala que los gestos, el lenguaje corporal y las expresiones faciales están estrechamente vinculados con el lenguaje del texto original. Creemos que, si la audiencia posee los conocimientos relacionados con la cultura original, dichos elementos paralingüísticos pueden convertirse en una herramienta auxiliar a la hora de visionar la película. Por ejemplo, en *Rebeldes del dios Neón*, Hsiao-kang le dice a Ah-kuei su talla de zapatos de patinaje con el siguiente gesto:



Si la audiencia española lo reconoce, no encontrará problemas de comprensión mientras ve la película. Por el contrario, si le faltan conocimientos relacionados con la cultura original, le resulta difícil la interpretación de dicha escena.

Por ello, queremos partir de una perspectiva diferente basándonos en los puntos de vista planeados por Ivarsson (1998) y Díaz-Cintas (2003). Creemos que la cuestión es cómo aprovechamos los tres componentes audiovisuales (subtítulos, imagen y pista sonora) para facilitar a la audiencia la interpretación de la película. Abordaremos los conocimientos lingüísticos y culturales de la audiencia en aras de analizar las ventajas y desventajas de la subtitulación.

Steiner (2005) indica que podemos analizar la información implícita mediante dos vertientes: la semántica y la pragmática. Aunque los subtítulos hayan sido traducidos semánticamente, ello no implica que la audiencia pueda interpretar la información correctamente. Asimismo, hay subtítulos que cumplen su función pragmática aunque no sean equivalentes desde el punto de vista estrictamente semántico. Por ejemplo, en *¿Qué hora es?*, Hsiao-kang coge la urna funeraria de su padre. Cuando pasa por el túnel, dice: «Papá, vamos a pasar por el túnel» para avisar al espíritu de su padre. Se trata de una costumbre taoísta. Si bien se ha traducido semánticamente este enunciado, la audiencia española seguramente no comprenderá por qué Hsiao-kang lo dice, es decir que le faltan ciertos conocimientos culturales para interpretarlo. Otro ejemplo es el referente cultural 474, 背黑鍋 (bēi hēiguō, 'cargar una olla negra'), cuya traducción al español es «pagar el pato por alguien». El traductor ha decidido utilizar otra frase hecha que tiene una función comunicativa equivalente para trasladar la intención informativa.

Por otro lado, consideramos la coherencia contextual entre la imagen, los subtítulos y la pista sonora a la hora de analizar la recepción de la subtitulación. Si bien hay autores que consideran que los subtítulos dispersan la atención de la audiencia, la audiencia dispone de las voces originales y ello fomenta el aprendizaje de idiomas (Díaz-Cintas, 2003). Además, la audiencia puede utilizar las voces originales para distinguir a los personajes, interpretar sus emociones, etc. Asimismo, la imagen puede ser una ayuda para la audiencia a la hora de interpretar los subtítulos implícitos. Por ejemplo, el referente cultural 11, 冰宮 (bīngōng, literalmente 'palacio de hielo') se refiere a un salón de patinaje bastante famoso en Taipei durante los años 90. Si bien se ha traducido literalmente, el receptor puede entender que se trata de un lugar donde se patina por la imagen que acompaña al subtítulo. Los subtítulos explícitos también realizan algunas contribuciones. Por ejemplo, el referente cultural 326, 海棠百花菇 (hǎitáng bǎihuāgū, 'seta con crema de gambas') nos ofrece la información de los ingredientes, pero no podemos imaginar concretamente cómo es el plato. Luego aparece la imagen de dicho plato, y entonces consideramos que la cooperación recíproca de ambos componentes audiovisuales es capaz de ayudar al

receptor a concretar este referente cultural.

En consecuencia, queremos partir de un punto de vista lingüístico y cultural a la hora de tratar la correlación entre pista sonora, imagen y subtítulos a partir de la perspectiva lingüística y cultural de los receptores. Consideramos que la función ideal de la correlación entre pista sonora, imagen y subtítulos de la subtitulación es que la recepción de la audiencia de ambas culturas sea similar. Es decir, si la audiencia española puede interpretar la información implícita en los referentes culturales a través de los tres componentes audiovisuales, creemos que la subtitulación ha tenido éxito. Es el caso de los referentes culturales 11 y 326, que disponen de imágenes que los refuerzan. Si bien esta situación se trata de una redundancia, creemos que puede ayudar a la audiencia a interpretar la información. Por el contrario, si la audiencia meta no puede captar la información mediante la subtitulación, esta falta de comprensión se convierte en un aspecto negativo al ver las películas subtituladas, debido a que representan un impedimento a la hora de procesar la información.

Si unimos el vínculo de los tres componentes audiovisuales —pista sonora, imagen y subtítulos— con el entorno cognitivo de los receptores originales y del texto meta, podemos analizar su correlación para indagar en la recepción de la subtitulación. Consideramos que existe un nexo entre dichos factores. En consecuencia, en la metodología del capítulo 3 estableceremos una tabla que nos permita analizar la correlación entre pista sonora, imagen y subtítulos junto con el entorno cognitivo de la audiencia original y la audiencia meta.

2.4.2 Dimensión profesional de la subtitulación

Díaz-Cintas (2003) ha abordado la dimensión profesional de la traducción aglutinando los puntos de vista de distintos autores. Principalmente, divide la práctica traductora en tres dimensiones temáticas: la dimensión profesional, la dimensión técnica de consideraciones espaciales y la dimensión técnica de consideraciones temporales. A continuación abordaremos la dimensión profesional (Díaz-Cintas, 2003, 137-145).

- 1 Copia de trabajo: el subtitulador recibe una copia VHS o digitalizada de la película o programa que tiene que subtitular. Sin embargo, es posible que trabaje con la copia impresa de los diálogos o que trabaje con una cinta de audio sin

acceso a las imágenes.

- 2 Lista de diálogos: la lista de diálogos debe estar acompañada de un glosario que aclare términos de difícil comprensión, juegos de palabras y posibles referencias oscuras.
- 3 Libro de estilo: asimismo, debería recibir un libro de estilo por parte de la empresa de traducción en el que se muestren unas pautas básicas que se deben aplicar a la hora de traducir los subtítulos.
- 4 Localización de subtítulos: el subtitulador tiene derecho a realizar la localización de los subtítulos
- 5 Traducción y adaptación de subtítulos: el subtitulador con experiencia puede llevar a cabo simultáneamente la traducción y la adaptación, aunque luego necesite retocar el estilo.
- 6 Revisión: el objetivo es garantizar unos niveles altos de calidad, y no consiste únicamente en revisar las convenciones ortotipográficas, sino también las gramaticales y de estilo. Quien se encargue de esta cuestión debería conocer la lengua del filme para apreciar y comentar matices de traducción.
- 7 Derecho a copia de la revisión final: tiene el derecho de recibir una copia de los subtítulos que se hayan modificado y comercializado antes de la impresión final en la película.
- 8 Autoría: según la UNESCO e Ivarsson (1992, 106), los traductores de subtítulos tienen derecho de pedir a la distribuidora o a las empresas que pongan sus nombres al principio o al final de la película. El traductor debe dar su aprobación para que conste su nombre al final del trabajo si los subtítulos que se van a exhibir no se contradicen con los que él mismo elaboró.
- 9 Año de la traducción: tiene la misma importancia que la autoría del traductor.
- 10 Remuneración: la labor del subtitulador debería estar remunerada como corresponde y calcularse según criterios acordados entre el subtitulador y la empresa de trabajo: por ejemplo, si se cobra por número de palabras, por número de subtítulos o por producto acabado.

- 11 Contratos: para asegurar los beneficios de ambas partes, es recomendable que se comprometan individualmente por contrato.
- 12 Derechos de autor: la remuneración del subtitulador no debería restringirse a la traducción; también debería cobrar derechos de autor en razón de los ingresos por taquilla y del número de proyecciones.

2.4.3 Dimensión técnica de la subtitulación: los aspectos temporales y espaciales

2.4.3.1 Aspectos temporales

Cuando consumimos productos audiovisuales con subtítulos, la velocidad de lectura se convierte en una cuestión de gran relevancia. Además, los receptores de distintos países leen los subtítulos a su propia velocidad. En este sentido, Ivarsson (1998) ha planteado una serie de principios basándose en los aspectos que tienen un impacto decisivo sobre la calidad de los subtítulos. Principalmente, habla de la velocidad de lectura y del sincronismo. En primer lugar, la velocidad de lectura varía dependiendo de las distintas circunstancias, como el grupo objetivo —los niños, los jóvenes, los mayores, etc.—, los distintos medios de divulgación —DVD, televisión, filme, etc.—, la concordancia con el ritmo fílmico, etc. (1998, 63-71):

1. La permanencia de los subtítulos en pantalla: según las pruebas, un 90 % de espectadores necesitan menos de 4 segundos para leer los subtítulos bilineales. En el caso de los subtítulos con imágenes y sonido, necesitan de 4,5 a 6 segundos. (Montén, 1995 y Praet, 1990). Si el subtítulo es bastante corto, como «Sí» o «No», es recomendable que permanezca el subtítulo un segundo y medio con el propósito de que evite que la audiencia desvíe la mirada a otros lugares de la pantalla.
2. Los distintos canales. Los presentamos mediante la tabla siguiente:

| Los medios | Subtítulos monolineales | Subtítulos bilineales |
|----------------------------|----------------------------|-------------------------------|
| La televisión y los vídeos | Por lo menos 1,5 segundos. | No exceder de 5 a 6 segundos. |

| | |
|---------------|---|
| Las películas | Un 30 % menos que el tiempo que se dedica en el caso de la televisión y los vídeos. |
|---------------|---|

3. Los distintos grupos de audiencia: el autor divide la audiencia en cuatro grupos: la audiencia de las películas, de los vídeos, de televisión y de DVD. Según las estadísticas, la mayoría de los receptores de los filmes tiene entre 15 y 25 años y su velocidad de lectura tiende a ser más rápida que la de sus padres, debido a la generalización de la educación e información. Por tanto, se ajusta la permanencia de los subtítulos a cinco y un tercio de segundos para los subtítulos bilineales y uno y un tercio de segundos para los subtítulos monolineales de tan sólo 7 u 8 caracteres.

Los subtítulos para la audiencia de televisión deberían permanecer más tiempo en pantalla, puesto que es un medio de comunicación para todo el público, no sólo para ciertos grupos. Por lo tanto, hay que considerar los diferentes grupos y que la velocidad de lectura tiende a ser más baja que en otros casos.

Díaz-Cintas (2003) indica que los estudios que han analizado la velocidad de lectura de los espectadores muestran que un subtítulo de una línea nos cuesta más tiempo de leer. Sin embargo, también indica que Lomheim (1999, 192, citado en Díaz-Cintas 2003) considera que los subtítulos de una línea nos facilitan la lectura más que los de dos líneas. Por ello, Díaz-Cintas aconseja que los subtituladores tengan en cuenta dichas cuestiones y sepan equilibrar el uso de los dos tipos de subtítulos a lo largo del proceso del trabajo.

Creemos que lo importante es saber cuándo y cómo usar ambos tipos de subtítulos. Por ejemplo, Díaz-Cintas (2003) muestra que si un subtítulo de una línea contiene información condensada y con cierto nivel de connotación, nos cuesta más leer una sola línea, y en este caso puede que usar dos líneas para un subtítulo sea mejor que emplear una. También nos aconseja que el subtítulo monolineal permanezca en la pantalla durante unos cuatro segundos. En caso de que esté compuesto de dos líneas, suele permanecer unos seis segundos en pantalla para que la lectura sea más cómoda. Si se trata de subtítulos cortos, recomienda que se mantengan al menos un segundo y si es posible, un segundo y medio. El tiempo de permanencia de los subtítulos en la pantalla es de una media de cuatro a seis segundos. Asimismo, la asincronía de los subtítulos también se convierte en una cuestión importante: cuando hablan los actores, los receptores esperan que aparezcan subtítulos. Por el contrario,

cuando paran de hablar o se producen pausas, desaparecen los subtítulos (2003, 153-154).

2.4.3.2 Aspectos espaciales

En cuanto a los aspectos espaciales, existen varios criterios que dependen de los formatos (cine, vídeo, televisión, etc.) y de cada país. Por ejemplo, Mayoral (1993) muestra de una manera clara y ordenada los parámetros existentes sobre el número de líneas, la ubicación de las líneas, el número de espacios y caracteres por línea, el tipo de letra, el color de los subtítulos, la longitud mínima de los subtítulos y el posicionamiento de los subtítulos.

Cuando habla de la ubicación de las líneas, señala que suelen ubicarse en la parte inferior de la pantalla por la menor importancia que se le otorga a la fotografía en ese espacio. No obstante, en algunas ocasiones debemos alterar la ubicación de los subtítulos y ubicarlos la parte superior. Hay subtituladores que recomiendan que los subtítulos monolineales se queden en la línea más baja de la pantalla debido a que así se mantiene libre la imagen. Por el contrario, existe un grupo de subtituladores que insisten en que los subtítulos de una línea aparezcan en la misma altura en la pantalla a fin de facilitar la lectura a la audiencia.

Por otro lado, una cuestión polémica radica en el número de espacios y caracteres por línea. Díaz-Cintas indica que el número mágico suele ser el 35 mientras que el número generalizado oscila entre los 28 y los 40 caracteres y espacios. Si hablamos de los formatos de vídeo y DVD, se suele aceptar la cantidad de 32 a 35 caracteres.

Chaume (2004, 99) señala que «un subtítulo no puede exceder las dos líneas, de entre 28 y 40 caracteres cada una, según el medio en que se exhibirá el texto audiovisual». De acuerdo con Chaume, en España, en el cine los subtítulos suelen disponer de unos 32 caracteres por línea, pero se pueden aceptar subtítulos de 40 caracteres en el vídeo. A partir de los criterios y consejos planteados por dichos autores, generalmente consideran que un subtítulo no debería superar las dos líneas, pero se encuentra variedad en el número de caracteres de cada línea. Por consiguiente, deberíamos tener presente que las convenciones de la dimensión espacial de los subtítulos están condicionadas por varios factores como los medios de emisión, la velocidad de lectura de la audiencia, la información de cada subtítulo,

etc. Debido a la idiosincrasia de la lengua y la cultura chinas, el grado de dificultad para los subtituladores aumentará. Por ejemplo, en *Rebeldes del dios Neón*, la madre de Hsiao-kang dice: 我今天下午去仙后宮拜拜 (*wǒ jīntiān xiàwǔ qù Xiānhòu gōng bàibài*, 'hoy por la tarde he ido al templo Xianhou para rezar'). La traducción en el filme es «Hoy he ido al templo del Fénix». El traductor ha decidido condensar la información debido a la restricción espacial. Si hubiera traducido la frase entera, tendría más de 40 espacios. Por ello, ha guardado la información más importante y eliminado la que tiene menos importancia para poder trasladar el mensaje del autor respetando la condición espacial.

CAPÍTULO 3

CORPUS Y METODOLOGÍA

Capítulo 3. Corpus y metodología

3.1. Descripción y justificación del corpus

Hemos incluido seis películas chinas⁸ comprendidas en un periodo de alrededor de diez años. Dichas películas reúnen los criterios que necesitamos para llevar a cabo el análisis de la recepción de la subtitulación. Dichos criterios son eminentemente que dispongan de una gran variedad de referencias culturales manifestadas tanto en los elementos lingüísticos como en los paralingüísticos. Asimismo, las historias de cada película nos permiten identificar los orígenes de sus personajes a través de los elementos de la producción cinematográfica, como, por ejemplo, la pista sonora y los elementos paralingüísticos, tales como la entonación, los tonos, etc.; en la imagen —el estilo de vestir de los personajes, su comportamiento— y los subtítulos —elementos lingüísticos tales como los distintos registros lingüísticos—. De acuerdo con Santamaria (2001), en el mundo real y en el mundo de ficción existe una interacción que nos hace reflexionar sobre las experiencias almacenadas en nuestra mente. Por ello, en este corpus se encuentran varias costumbres y fenómenos existentes en la cultura china. No solamente los receptores de las películas originales perciben las situaciones como reales a través de estas películas: la audiencia meta también puede recibir nueva información para ampliar sus conocimientos y experiencias personales, y compararla con los estereotipos que tienen sobre la cultura china.

⁸ Aquí, por películas chinas entendemos aquellas cuyo idioma utilizado es la lengua china, no nos referimos únicamente a las producidas en China.

3.1.1 Rebeldes del dios Neón

Título: *Rebeldes del dios Neón*

Año de estreno: 1992

Dirección: Tsai Ming-liang

Duración: 102 minutos

País: Taiwán

Idioma original: versión original en mandarín y taiwanés con subtítulos en castellano

Distribuidor: Intermedio, DL 2006

Distribución: Barcelona

Hsiao-kang, el protagonista del filme, es un estudiante que va a una academia para preparar los exámenes de acceso a la universidad. Su madre cree que su hijo es la reencarnación del dios Nacha. Su padre trabaja de taxista. Un día su padre va a recogerlo para ir al cine juntos. Sin embargo, discuten con Ah-tze, el típico chaval de Taiwán sin trabajo que roba monedas en las máquinas de papel higiénico y piezas de máquinas de los salones de videojuegos de Taipei. Ese día, Ah-tze rompe el espejo del coche del padre de Hsiao-kang y se va con la novia de su hermano, que se llama Ah-kuei. Unos días después, Hsiao-kang decide no volver a la academia y pide al profesor que le devuelva el pago de la matrícula. Coge el dinero y va al centro de Taipei sin ningún objetivo concreto. Casualmente se encuentra con Ah-tze y Ah-kuei, que se emborrachan y van a un hotel. Hsiao-kang les persigue y acaba rompiendo la moto de Ah-tze.

3.1.2 Comer, beber, amar

Título: *Comer, beber, amar*

Año de estreno: 1994

Dirección: Ang Lee

Duración: 124 minutos

País: Taiwán

Idioma: versión original en mandarín, subtítulos en inglés, francés y castellano.

Distribuidor: MGM Home Entertainment, cop. 1994

Distribución: Santa Monica

El señor Chu, un viejo chef de Taipei, es viudo y con tres hijas: Jen, Chien y Ning. Jen trabaja de profesora en un instituto, Chien es gerente de una compañía aérea y Ning es estudiante universitaria. Cada una de ellas ve la vida a través de un prisma distinto, si bien todas ellas tienen una faceta común en su carácter: la rebeldía. Jin-rong es la vecina del señor Chu, está divorciada y tiene una hija que estudia en la universidad. De repente todo empieza a complicarse. La madre de Jin-Rong, la señora Liang, es una viuda gruñona que acaba de mudarse al apartamento de al lado. Un día, en la cena familiar Ning anuncia que está embarazada y se muda a casa de su novio. Después de poco tiempo, Jen se da cuenta de que está enamorada del profesor Ming-Dao. El señor Chu decide no trabajar de cocinero después de la muerte de su mejor amigo, Wen. Una noche, Chu prepara una cena y confiesa que hace tiempo que sale con la vecina, Jin-Rong. Toda la familia lo tacha de loco y la madre de Jin-Rong no puede aceptarlo, puesto que está enamorada del señor Chu. Al final, Chu vende la casa antigua y compra otra nueva para vivir con Jin-Rong. Chien, la segunda hija, se marcha a Ámsterdam para trabajar y de vez en cuando vuelve a casa de visita y prepara la cena para su padre.

3.1.3 Blue Gate Crossing

Título: *Blue Gate Crossing*

Año de estreno: 2002

Dirección: Yee Chih-yen

Duración: 85 minutos.

País: Taiwán

Idioma: versión original en chino y versión doblada en castellano. Subtítulos en castellano.

Distribuidor: Pride films, DL 2007

Distribución: [S.I.]

Kerou y Yuezhen son compañeras de clase en el instituto. Siempre están juntas, como si fueran hermanas. Un día, Yuezhen cuenta a Kerou que le gusta Shihao, que es un chico que sabe nadar y tocar la guitarra. Le pide a Kerou que le ayude a declararse. Kerou no puede rechazar la petición. Cuando van a la piscina a buscar a Shihao para decírselo, Yuezhen se escapa y sólo queda Kerou allí fuera de la piscina. Shihao entiende que Kerou es la chica que quería declararse.

Shihao es un chico abierto y atractivo. Su carácter es totalmente distinto al de Kerou, pero a ella le llama la atención. Todo el mundo pensaba que salían juntos, pero Kerou insistía en negarlo. Yuezhen, que no puede aceptar esta situación, decide no hacer caso a Kerou, por lo que este se deprime mucho. Después de mucho reflexionar, cree que le gusta Yuezhen, así que no puede gustarle a Shihao. Un día, le confiesa a Shihao lo que siente. Desde entonces, la relación entre las dos cambia. Al final, se comprometen en quedar delante de una puerta azul cuando se encuentren en el futuro.

3.1.4 ¿Qué hora es?

Título: *¿Qué hora es?*

Año de estreno: 2002

Dirección: Tsai Ming-liang

Duración: 110 minutos

País: Taiwán

Idioma: versión original en mandarín, taiwanés, francés e inglés y versión doblada en castellano. Subtítulos en castellano.

Distribuidor: Filmax, DL 2006

Distribución: Barcelona

Hsiao-kang, después del fallecimiento de su padre, tiene miedo a la oscuridad. Cierra la puerta de su habitación y duerme con la luz encendida. No se atreve a ir al baño a medianoche porque cree que el espíritu de su padre se ha quedado en casa. Hsiao-kang vende relojes en la pasarela elevada en el centro de Taipei durante el día. Xiang-qi, una chica que se encuentra con él un día antes de ir a París, quiere comprar el reloj que lleva Hsiao-kang. Según las costumbres de Taiwán, trae mala suerte utilizar objetos de alguien que está de luto. Sin embargo, ella no cree en eso porque es cristiana. Insiste en comprarle el reloj. Después de que Xiang-qi se marche, Hsiao-kang empieza a echarla de menos, pero no sabe nada de ella. Sólo sabe que se ha ido a París. Una noche, llama a la compañía telefónica para preguntar la hora de París. A partir de ese momento cambia la hora de todos los relojes a la de París, donde son siete horas menos que en Taiwán. La madre de Hsiao-kang, que es supersticiosa, cuando ve cambiada la hora del reloj en su casa, cree que ha vuelto el espíritu de su marido, pero en realidad, había sido Hsiao-kang quien lo había manipulado. Por ello, el horario y las costumbres de esta familia empiezan a cambiar. Mientras tanto, Xiang-qi está en un hotel de París, tumbada en la cama, con los ojos abiertos y escuchando el sonido de pasos que viene de la planta arriba. Ella también tiene miedo.

3.1.5 20 30 40

Título: *20 30 40*

Año de estreno: 2004

Dirección: Sylvia Chang

Duración: 108 minutos

País: Taiwán

Idioma: versión original en chino y versión doblada al castellano y al italiano.

Subtítulos en inglés, italiano, castellano, neerlandés y portugués.

Distribuidor: Columbia Tristar Home Entertainment, cop. 2004

Distribución: Madrid

Xiang-xiang, tiene unos 30 años y es azafata. Durante el vuelo de Hong Kong a Taipei, está hablando del amor con su compañera. Tiene dos novios a la vez. Uno de ellos es médico, pero está casado. El otro trabaja en una discográfica, pero para ella no es suficientemente maduro. Lily, es jefa de una floristería, viaja con su marido y su hija en el mismo vuelo. Asimismo, Xiao-jie coge ese vuelo para ir a Taipei a cumplir su sueño de ser cantante. Es la primera vez que va a Taiwán. Desde entonces, el amor de cada una de ellas se convierte en una historia romántica, triste e inoivable en la gran ciudad de Taipei.

Aunque Xiang Xiang sale con dos novios a la vez, echa de menos a su exnovio, que vive en Nueva York. Decidieron no casarse nunca. Lily, al principio, tenía una familia feliz y una vida maravillosa, pero todo cambió después de mandar flores a casa de su cliente, ya que descubrió el secreto escondido por su marido durante todo el tiempo. Como resultado, se divorciaron. Xiao Jie, una chica de Malasia conoce a Tong Yi que es de Hong Kong. Las dos quieren ser estrellas del pop. Viven juntas y siempre se ayudan la una a la otra, pero tienen que enfrentarse a sus sentimientos, a su amistad y a otros problemas.

3.1.6 *Tiempos de amor, juventud y libertad*

Título: *Tiempos de amor, juventud y libertad*

Año de estreno: 2005

Dirección: Hou Hsiao-hsien

Duración: 130 minutos

País: Taiwán

Idioma: versión original en mandarín y taiwanés. Subtítulos en castellano.

Distribuidor: Cameo Media, cop. 2006

Distribución: Barcelona

En esta película, se reflejan tres historias que ocurren en 1966, 1911 y 2005, respectivamente. También es una obra que evoca la triple reencarnación de un amor infinito. En 1966, transcurre el tiempo del amor y tiene lugar en la ciudad Kaohsiung. Chen conoce a May, una chica que trabaja en los billares donde él suele ir. El joven le cuenta que se va a hacer la mili después de jugar una partida con ella. De permiso, Chen vuelve para verla, pero ella ya no trabaja allí. Chen no se rendirá hasta encontrarla. La historia del tiempo de la libertad ocurre en 1911, en Dadaocheng. El hijo de la familia Su deja embarazada a una cortesana. Su padre va a negociar su libertad, pero la madame del local pide una suma exorbitante. Otro cliente paga la diferencia al enterarse de esta historia, a pesar de estar en contra del concubinato. Este cliente no tardará en irse a Japón a reunirse con un revolucionario. La última historia tiene lugar en Taipei, en 2005: se trata del tiempo de juventud. Jing es una cantante, enferma de epilepsia, que está perdiendo la visión del ojo derecho. Vive con otra chica, Micky. Zhen es fotógrafo y vive con su novia, Blue. Jing y Zhen tienen una relación amorosa a escondidas de sus respectivas parejas.

3.2. Metodología de análisis

3.2.1 Clasificación de los referentes culturales

Para la clasificación de los referentes culturales, hemos utilizado la de Santamaria (2001), a la que hemos añadido una nueva categoría temática: la cultura lingüística. Nuestro objetivo consiste en poder identificar a los personajes del corpus y también facilitar a la audiencia el acceso a la cultura origen.

| Categorización temática | Categorización por áreas | Ejemplos |
|-----------------------------|---------------------------|--|
| 1. Ecología | 1. geografía, topografía | montañas, ríos |
| | 2. meteorología | tiempo |
| | 3. biología | flora, fauna |
| | 4. ser humano | |
| 2. Historia | 1. edificios | monumentos, castillos |
| | 2. eventos | festivales, revoluciones |
| | 3. personajes | autores, artistas |
| 3. Estructura social | 1. trabajo | comercios, industria, energía |
| | 2. organización social | |
| | 3. política | organizaciones, sistema electoral |
| 4. Instituciones culturales | 1. bellas artes | música, pintura, arquitecta |
| | 2. arte | teatro, cinema, literatura |
| | 3. religión | iglesias, rituales, festividades |
| | 4. educación | sistema educativo, planes estudios |
| | 5. medios de comunicación | televisión, prensa, Internet |
| 5. Universo social | 1. condiciones sociales | grupos, problemática social, relaciones familiares |
| | 2. geografía cultural | poblaciones, estructuras |

| | | |
|------------------------|--------------------------|---|
| | 3. transporte | transporte colectivo, vehículos |
| 6. Cultura material | 1. alimentación | comida, restauración, comer |
| | 2. indumentaria | piezas de ropa, complementos |
| | 3. cosmética, peluquería | |
| | 4. ocio | deportes, fiestas |
| | 5. objetos materiales | mobiliario, ropa del hogar |
| | 6. tecnología | chips, motores |
| 7. Cultura lingüística | 1. léxico | autobús: 公車(<i>gōngchē</i> , Taiwán), 巴士(<i>bāshì</i> , Hong Kong), 公共車(<i>gōngjiāochē</i> , China) |
| | 2. sintaxis | ¿le has visto?: 你看到他了嗎? (<i>nǐ kàndào tā le ma?</i> , China); 你有沒有看到他 (<i>nǐ yǒu méi yǒu kàndào tā?</i> , Taiwán) |
| | 3. escritura | símbolos de notación fonética: 注音符號 (<i>zhùyīnfúhào</i> , Taiwán). hanyu pinyin: 漢語拼音 (<i>hànyǔ pīnyīn</i> , China, Hong Kong, Singapur) |
| | 4. cualidades primarias | timbre, resonancia, intensidad o volumen, tempo, tono, campo entonativo, duración silábica y ritmo p. ej.: los finales <i>er</i> (el tono específico de los pekinés) |
| | 5. calificadores | reacciones de expectación o terror, tragar saliva, etc. |
| | 6. diferenciadores | risa, llanto, grito, suspiro, jadeo, bostezo, tos y carraspeo, escupir, eructo, hipo y estornudo |
| | 7. alternantes | onmatopeyas, interjecciones, etc. |
| | 8. silencio y pausas | ∅ |

| | | |
|--|-------------|---------------------------|
| | 9. kinésica | gestos, maneras, posturas |
|--|-------------|---------------------------|

Ecología

Esta categorización proviene de la tabla de referentes culturales planteada por Santamaria (2001, 289). Distingue cuatro áreas de categorización: geografía y topografía, meteorología, biología, y ser humano. Según dicha autora, los conocimientos de un individuo provienen de dos aspectos: del aprendizaje que ha realizado en su comunidad y de los medios de comunicación que divulgan conocimientos de forma popularizada. Estos ámbitos no requieren un aprendizaje especial, el individuo tiende a no valorar la información, sino que reacciona ante ellos de una manera espontánea.

Historia

Se divide en tres subcategorizaciones: edificios, eventos y personalidades. Este ámbito se basa en una serie de conocimientos que actúan como depósitos sociales en el sentido de que provienen de la memoria colectiva y que, en consecuencia, en algunos casos son tan poco valorados como en el apartado de la ecología.

Estructura social

Este apartado distingue entre estructura social-trabajo, estructura social-organización social y estructura social-política. Existen unas instituciones que en las sociedades modernas organizan el control de la producción de sentido y la censura de las instituciones que transmiten ese sentido. Se debe subrayar el factor de la ideología. No sólo los grupos sociales dominantes comparten una misma ideología, sino que otros grupos, como las ONG también se agrupan alrededor de una ideología concreta.

Instituciones culturales

Estas incluyen las bellas artes, el arte, la religión, la educación y los medios de comunicación. Santamaria considera que establecer una diferencia entre estas categorías secundarias nos permite darnos cuenta de la centralidad y la marginalidad social que se quiere otorgar a una comunidad determinada a la hora de analizar a los personajes.

Además, las instituciones religiosas también desempeñan su función, realizan el control sobre los individuos de modo que transportan sus valores hacia todos los ámbitos de las relaciones humanas. La educación también pertenece a una institución que tiene su influencia en valores ideológicos concretos, puesto que el aprendizaje de los valores y de la cultura es un factor fundamental para la integración social de los individuos. Asimismo, se considera que los medios de comunicación tienden a tener un espacio cultural común en toda la sociedad.

Por otro lado, la educación continúa conservando su propósito de transmitir o recibir valores ideológicos. Asimismo, hoy en día, los medios de comunicación se han convertido en los mayores comunicadores con un gran poder de influencia. Por ejemplo, el Gobierno chino sigue censurando y controlando la información que se transmite en línea y eso se convierte en la razón principal de que el buscador Google haya dejado de operar de China.

Universo social

Sus categorías secundarias son las condiciones sociales, la geografía cultural y el transporte. Se trata de patrones de experiencia internalizados que los individuos adquieren a través de procesos cognitivos. Las condiciones sociales representan el resultado de los parámetros que marca la estructura social. La diferencia entre *geografía cultural* y *geografía*, a la que pertenece a la primera categoría temática, es que la geografía cultural se relaciona con la ideología. Por ejemplo, China considera que Taiwán es una de las provincias chinas, mientras que los taiwaneses piensan que Taiwán es un país.

Cultura material

Se divide en seis apartados: alimentación, indumentaria, cosmética y peluquería, ocio, objetos materiales y tecnología. Las diferentes formas de preparar los alimentos varían según cada cultura. También cumplen la función última de permitir la subsistencia de sus individuos. Pueden representar una expresión cultural propia y además representan un reflejo de uno mismo. Los objetos de consumo se incluyen en dicho apartado, puesto que se convierten en signos de un grupo social concreto o de una cierta ideología; así, se contemplan los apartados de indumentaria, cosmética y peluquería, y tecnología.

Cultura lingüística

La categoría de la cultura lingüística incluye los aspectos lingüísticos y paralingüísticos. Partimos de la idea de que podemos utilizar dichos elementos a fin de identificar a los personajes en el corpus. En total se establecen nueve subcategorías: léxico, sintaxis, escritura, cualidades primarias, calificadores, diferenciadores, alternantes, silencio y pausa, y kinésica. Por ejemplo, en *20 30 40*, Tong Yi, la chica de Hong Kong, no dice 公車 (*gōngchē*, 'autobús'), sino 巴士 (*bāshì*, 'autobús'), y mediante su acento, que pertenece a las cualidades primarias, podemos saber que ella es de Hong Kong. De ahí vemos que la variación lingüística también puede reflejar el origen de los hablantes en una situación concreta. Posteriormente extraeremos los referentes culturales más representativos en el corpus.

3.2.2 Estrategias de traducción utilizadas para los referentes culturales extraídos del corpus

Nuestro objetivo es analizar la relación entre las técnicas de traducción y los referentes culturales en el caso concreto de la subtitulación. Consideramos que también es importante analizar las estrategias de traducción utilizadas, puesto que, según la definición de las estrategias de traducción planteadas por Hurtado (2001), las estrategias de traducción se usan para resolver los problemas encontrados durante el proceso de traducción. Por consiguiente, nos interesa incluir las estrategias de traducción en el modelo de análisis de los referentes culturales que vamos a utilizar para observar la relación entre los referentes culturales y las técnicas de traducción utilizadas. Asimismo, también podemos emplear dicha tabla para analizar la relación entre el texto original y la recepción del texto meta.

En cuanto a las estrategias de traducción, en el capítulo 2, apartados 2.2.4.1 y 2.2.4.2 hemos mencionado el trabajo de Díaz-Cintas (2003) y Mangiron (2006) en este campo. Díaz-Cintas se centra principalmente en las dos estrategias de traducción utilizadas en el campo de la subtitulación, que son la reducción y la omisión. Por su parte, Mangiron (2006) ha planteado principalmente cuatro estrategias de traducción utilizadas para la traducción de las referencias culturales extraídas de la novela japonesa *Bochan*: mantener la referencia a la cultura original, neutralizar la referencia cultural, omitir la referencial cultural completamente en el texto meta y adaptar la referencia a la cultura meta. Por otro lado, encontramos también las estrategias de

traducción como la explicitación y la implícitación, que menciona Englund (2005).

Partimos de las perspectivas de Díaz-Cintas (2003), Englund (2005) y Mangiron (2006) a fin de analizar la relación entre las técnicas de traducción y la recepción de los referentes culturales. Consideramos que las estrategias de traducción se pueden agrupar en las tres categorías siguientes:

1. **Explicitación:** consiste explicitar la información implícita del texto original, como añadir información necesaria para la claridad del texto, utilizando un término más concreto para eliminar la desambigüedad, etc. Las técnicas de traducción utilizadas para explicitar la información son la ampliación lingüística, la modulación y la descripción, entre otras

2. **Implícitación:** se refiere a eliminar, condensar, sustituir, o neutralizar la información del texto original debido a varios factores como las preferencias del traductor, la ideología, etc. Las técnicas de traducción que pertenecen a este grupo pueden ser la reducción, la adaptación, la comprensión lingüística, etc.

3. **No incidencia:** es una estrategia que transfiere el referente cultural a la cultura meta manteniendo la información del referente cultural. Las técnicas de traducción que se usan para mantener las referencias culturales son el calco, la traducción literal, el préstamo, etc.

Los tres tipos de estrategias de traducción utilizadas

| Estrategias de traducción | Técnicas de traducción | Ejemplos |
|---------------------------|---|--|
| 1. Explicitación | ampliación lingüística, amplificación, descripción, modulación, particularización, | El referente cultural 24: 車子 (<i>chēzi</i> , 'vehículo → moto); el referente cultural 175: 老人 (<i>lǎorén</i> , 'anciano' → persona mayor). |
| 2. Implícitación | adaptación, compensación, comprensión lingüística, creación discursiva, generalización, | El referente cultural 537: 地震 (<i>dìzhèn</i> , 'terremoto' → ∅); el referente cultural 13: |

| | | |
|------------------|---|--|
| | sustitución, variación | 聯考 (<i>lián kǎo</i> , 'exámenes colectivos' → exámenes) |
| 3. No incidencia | calco, equivalente acuñado, préstamo, traducción literal, transposición | El referente cultural 219: 美國 (<i>Měiguó</i> , 'Estados Unidos' → Estados Unidos); el referente cultural 413: 木村拓哉 (<i>Mùcūn</i> <i>Tuòzāi</i> , 'Kimura Takuya' → Kimura Takuya) |

3.2.3 Técnicas de traducción utilizadas para los referentes culturales extraídos del corpus

En cuanto a las técnicas de traducción utilizadas para los referentes culturales, utilizamos la clasificación que ha planeado Molina (2006) para analizar la relación entre dichas técnicas de traducción y las categorías de la clasificación de referentes culturales. Nos centramos en el estudio de los efectos del uso de las técnicas de traducción y luego aprovecharemos los datos obtenidos para analizar la recepción de la audiencia de la subtitulación.

Clasificación de las técnicas de traducción de Molina (2006, 100-104)

| Técnicas de traducción | Definición |
|------------------------|---|
| Adaptación | Reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora. |
| Ampliación lingüística | Añadir elementos lingüísticos. Es un recurso que suele ser especialmente utilizado en interpretación consecutiva y doblaje. |
| Amplificación | Introducir precisiones no formuladas en el texto original: información adicional, paráfrasis explicativas. |
| Calco | Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural. |

| | |
|--|--|
| Compensación | Introducir en otro lugar del texto meta un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original. |
| Compresión lingüística | Sintetizar elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente utilizado en interpretación simultánea y subtitulación. |
| Creación discursiva | Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. |
| Descripción | Reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma o función. |
| Equivalente acuñado | Utilizar un término o expresión reconocido por el diccionario, por el uso lingüístico como equivalente en la lengua meta. |
| Generalización | Utilizar un término más general o neutro. |
| Modulación | Efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural. |
| Particularización | Utilizar un término más preciso o concreto. |
| Préstamo | Integrar una palabra o expresión de otra lengua tal cual. |
| Reducción | Suprimir en el texto meta algún elemento de información presente en texto original, bien sea por completo, bien sea una parte de su carga informativa. Por ejemplo: eludir <i>el mes de ayuno</i> como aposición a Ramadán en una traducción al árabe. |
| Sustitución (lingüística, paralingüística) | Cambiar elementos lingüísticos por otros paralingüísticos —entonación, gestos— o viceversa. |
| Traducción literal | Traducir palabra por palabra un sintagma o expresión, pero no una sola palabra. |
| Transposición | Cambiar la categoría gramatical de un elemento. |
| Variación | Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc. |

3.2.4 Modelo de análisis de la relación entre las técnicas de traducción y la recepción de los referentes culturales

Uno de nuestros objetivos en esta investigación es analizar las técnicas de traducción de los referentes culturales a fin de estudiar la relación entre ellas y las categorías de la clasificación de los referentes culturales. Asimismo, también nos interesa la recepción de la audiencia de las categorías de los elementos culturales planteadas por Santamaria (2001) y la categoría de la cultura lingüística que hemos añadido a la clasificación de los referentes culturales. Por ello, hemos incluido los aspectos siguientes en el modelo de análisis de la relación entre las técnicas de traducción y su recepción de la traducción. En esta tabla se pueden observar tres colores: el color amarillo representa el producto de la traducción, el color azul se refiere al proceso de traducción, y el color lila está relacionado con la recepción de la traducción de los referentes culturales.

1. Producto de la traducción (color amarillo): contiene el número del referente cultural, la pista sonora —el texto original—, la imagen —la audiencia original y meta la comparten a la vez— y los subtítulos —el texto traducido—.
2. Proceso de la traducción (color azul): analiza las técnicas de traducción y las estrategias de traducción.
3. Recepción de la traducción (color lila): el entorno cognitivo de los receptores del texto original y los del texto meta.

En cuanto al producto de la traducción, en la tabla hemos incluido la pista sonora, que es el elemento principal en el que se basan los receptores del texto original; las imágenes, que comparten los receptores de ambas culturas; y los subtítulo, que son los que permiten a la audiencia del texto meta comprender el contenido del filme. De esta manera, podemos observar qué elementos han sido mantenidos y qué componentes han sido modificados o eliminados. Asimismo, queremos analizar si la imagen y la pista sonora que se asocian a un referente cultural traducido facilitan la recepción del mismo, puesto que las películas se componen de subtítulos, imagen y pista sonora.

En cuanto a los análisis de las técnicas y las estrategias de traducción, principalmente nos basamos en la clasificación de las técnicas de traducción planteada por Molina (2006) y en las estrategias de traducción que hemos señalado partiendo de las que han planteado Díaz-Cintas (2003), Englund (2005) y Mangiron

(2006). Las estrategias de traducción pueden proporcionar a los traductores una orientación a la hora de seleccionar las técnicas de traducción que consideran adecuadas para trasladar el texto original a la lengua de llegada.

También aplicamos la teoría de la relevancia para analizar la recepción de los referentes culturales relacionados con el texto original y meta, y el entorno cognitivo de la audiencia original y meta a fin de estudiar si la traducción de los referentes culturales puede conducir a la audiencia meta a una interpretación adecuada y a una recepción coincidente con la audiencia original. Por otro lado, queremos basarnos en los postulados de las teorías de la relevancia a la hora de analizar la recepción de los referentes culturales según los diferentes elementos de la producción cinematográfica. Nos centraremos en el entorno cognitivo de la audiencia original y meta a fin de indagar si pueden inferir las implicaturas de los referentes culturales a través de la información almacenada en su mente. Por lo tanto, en la recepción de la traducción hemos incluido el entorno cognitivo de la audiencia taiwanesa y española, que son sujetos de análisis de nuestra investigación, en función de si la audiencia de ambas culturas consigue una recepción coincidente de los referentes culturales después de visionar las películas.

En este modelo de análisis de la relación entre las técnicas de traducción y la recepción de los referentes culturales, hemos mostrado tres referentes culturales extraídos de *Rebeldes del dios Neón* (1992) a fin de explicar las funciones de cada columna. Podemos observar los elementos de la producción cinematográfica del referente cultural que consisten en la pista sonora —el texto original—, la imagen —si existe la imagen correspondiente, añadimos el signo $\sqrt{\quad}$. Por el contrario, si no se encuentra la imagen relacionada con el referente cultural, la marcamos con un \emptyset — y los subtítulos —el texto meta—. Asimismo, la columna del proceso de la traducción contiene las estrategias y las técnicas utilizadas para traducir los referentes culturales a fin de analizar cómo el traductor traslada la información del texto original a la lengua de llegada.

Por otro lado, en la columna de la recepción de la traducción se encuentra el entorno cognitivo de la audiencia taiwanesa y la española. Nos centramos en analizar si la audiencia original y meta consiguen una recepción coincidente del referente cultural basándonos en los datos obtenidos de los cuestionarios. La recepción coincidente está determinada por las opiniones personales: si las opiniones personales de los sujetos de análisis coinciden, consideramos que han alcanzado una recepción

parecida. Las razones de que una recepción sea coincidente pueden deberse a varios aspectos, tales como poseer conocimientos enciclopédicos relacionados con los referentes culturales, tener un contexto situacional que permita intuir la información implicada, etc. Puede que estén de acuerdo con la información transmitida. Por el contrario, probablemente tengan una opinión contraria a la información del texto original. Además, los sujetos de análisis se enfrentarán a una situación en la que no tienen en su mente la información necesaria para interpretar las implicaturas del texto original. Si coincide la recepción entre los taiwaneses y los españoles, ponemos «coincidente» y, en el caso contrario, escribimos «no coincidente».

Modelo de análisis de la relación entre las técnicas de traducción y la recepción de los referentes culturales

| Producto de la traducción | | | | Proceso de la traducción | | Recepción de la traducción |
|---------------------------|--|--------|-------------------|---------------------------|------------------------|--|
| Num. del RC | Pista sonora (TO) | Imagen | Subtítulo (TT) | Estrategias de traducción | Técnicas de traducción | Entorno cognitivo de la audiencia taiwanesa y española |
| 1 | 四樓 (sì lóu, 'la cuarta planta') | √ | la cuarta planta | no incidencia | traducción literal | no coincidente |
| 2 | 哪吒三太子 (Nézhā sān tàiǐ, 'el tercer príncipe Nezha') | ∅ | el príncipe Nacha | implicación | creación discursiva | no coincidente |
| 21 | 廟 (miào, 'templo') | √ | templo | no incidencia | equivalente acuñado | coincidente |

3.2.5 Clasificación de los referentes culturales extraídos del corpus

A continuación, mostramos los referentes culturales extraídos del corpus. Están ordenados según las seis películas. Los referentes culturales de cada película también están organizados basándonos en las categorías temáticas. En total hemos obtenido 764 elementos culturales que nos permiten identificar a los personajes de las seis películas elegidas.

3.2.5.1 Rebeldes del dios Neón

| Número | Cat. tem. | Cat. área | Personaje | Código de tiempo | Referente cultural | Traducción al español | Técnica de traducción |
|--------|-----------|-----------|-----------|------------------|--|-----------------------|-----------------------|
| 1. | 2 | 1 | Ah-kuei | 17:59 | 四樓 (<i>sì lóu</i> , 'la cuarta planta') | la cuarta planta | traducción literal |
| 2. | 2 | 3 | madre | 26:03 | 哪吒三太子 (<i>Nézhā sān tàizǐ</i> , 'el tercer príncipe Nezha') | el príncipe Nacha | creación discursiva |
| 3. | 2 | 3 | madre | 26:38 | 李靖 (<i>Lǐ Jìng</i> , 'Lee-jing') | Lee-chin | préstamo |
| 4. | 2 | 3 | padre | 26:48 | 四大天王 (<i>sì dà tiānwáng</i> , 'los cuatro reyes principales') | rey | reducción |
| 5. | 2 | 3 | padre | 27:21 | 三太子 (<i>sān tàizǐ</i> , 'el tercer Príncipe') | tonterías | modulación |
| 6. | 3 | 1 | Ah-tze | 31:04 | 電信局 (<i>diànxìnjú</i> , 'compañía telefónica') | compañía telefónica | traducción literal |
| 7. | 3 | 1 | Ah-tze | 31:04 | 修理電話 (<i>xiūlǐ diànhuà</i> , | ∅ | reducción |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|-------------------------|-------|---|--------------------------------------|---------------------|
| | | | | | 'arreglar el teléfono') | | |
| 8. | 3 | 1 | Ah-tze | 31:13 | 兼差 (<i>jiānchāi</i> , 'tener otro trabajo') | tener otro trabajo | traducción literal |
| 9. | 3 | 1 | Ah-tze | 31:23 | 修理面紙販賣機 (<i>xiūlǐ miànzhǐ fàn mài jī</i> , 'arreglar máquinas de papel higiénico') | arreglar máquinas de papel higiénico | traducción literal |
| 10. | 3 | 1 | Ah-tze | 45:29 | 頭家娘 (<i>tóu jiā niáng</i> , 'jefa') | dependienta | creación discursiva |
| 11. | 3 | 1 | Ah-kuei | 59:20 | 冰宮 (<i>bīng gōng</i> , 'palacio de hielo') | Palacio de Hielo | traducción literal |
| 12. | 4 | 2 | título | 04:30 | 青少年哪吒 (<i>qīngshàonián Nézhā</i> , 'el joven Nezha') | REBELDES DEL DIOS NEÓN | creación discursiva |
| 13. | 4 | 4 | director de la academia | 09:31 | 聯考 (<i>lián kǎo</i> , 'exámenes colectivos') | exámenes | generalización |
| 14. | 4 | 4 | director de la academia | 09:35 | 補習班 (<i>bǔxíbān</i> , 'academia') | academia | equivalente acuñado |
| 15. | 4 | 4 | padre | 14:04 | 補習班 (<i>bǔxíbān</i> , academia) | estar en clase | modulación |
| 16. | 4 | 3 | Ah-kuei | 17:59 | 鬼 (<i>guǐ</i> , 'fantasma') | fantasma | equivalente acuñado |
| 17. | 4 | 4 | padre | 19:15 | 別去上課 (<i>bié qù shàngkè</i> , | saltarse las clases | modulación |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|----------------------------|----------|---|------------------|--------------------------------|
| | | | | | no ir a clase) | | |
| 18. | 4 | 3 | madre | 25:27 | 仙后宮 (<i>Xiānhòu gōng</i> , 'el templo Xianhou') | templo del Fénix | creación discursiva |
| 19. | 4 | 3 | madre | 26:00 | 仙姑 (<i>Xiān gū</i> , Xiangu) | sacerdotisa | adaptación |
| 20. | 4 | 3 | madre | 26:03 | 投胎轉世 (<i>tóutāi zhuǎnshì</i> , 'reencarnación') | reencarnación | equivalente acuñado |
| 21. | 4 | 3 | padre | 27:14 | 廟 (<i>miào</i> , 'templo') | templo | equivalente acuñado |
| 22. | 4 | 3 | Ah-ping | 01:18:45 | 哪吒 (<i>Nézhā</i> , 'Nezha', un dios taoísta) | Nacha | creación discursiva, variación |
| 23. | 5 | 1 | director de la academia | 09:38 | 班導師 (<i>bān dǎoshī</i> , 'profesor del grupo') | profesor | generalización |
| 24. | 5 | 3 | Xiao-kang | 14:06 | 車子 (<i>chēzi</i> , 'vehículo') | moto | particularización |
| 25. | 5 | 2 | Ah-tze | 18:36 | 科孀街 (<i>Kēnàn jiē</i> , 'la calle Kenang') | calle Kenang | equivalente acuñado, préstamo |
| 26. | 5 | 2 | Ah-kuei | 18:51 | 西門町 (<i>Xīmén tīng</i> , 'Ximending') | la Puerta Oeste | creación discursiva |
| 27. | 5 | 3 | padre | 19:07 | 摩托車 (<i>mótuōchē</i> , 'moto') | moto | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|---------|----------|--|---------------------|--------------------------------|
| 28. | 5 | 1 | padre | 28:11 | 畜生 (<i>chùsheng</i> , 'animal') | Hsiao-kang | reducción |
| 29. | 5 | 1 | Ah-tze | 29:09 | 阿彬 (<i>Ābīn</i> , 'Ah-pin') | Ah-ping | préstamo |
| 30. | 5 | 1 | Ah-kuei | 29:13 | 阿桂 (<i>Āgui</i> , 'Ah-gui') | Ah-kuei | préstamo |
| 31. | 5 | 1 | Ah-ping | 31:05 | 局長 (<i>júzhǎng</i> , ministro) | presidente | variación, creación discursiva |
| 32. | 5 | 1 | Ah-tze | 31:07 | 副局長 (<i>fùjúzhǎng</i> , 'viceministro') | vicepresidente | creación discursiva |
| 33. | 5 | 1 | Ah-kuei | 31:14 | 牛郎 (<i>niú láng</i> , 'gigoló') | gigoló | equivalente acuñado |
| 34. | 5 | 1 | Ppdre | 56:53 | 寶貝兒子 (<i>bǎobèi érzi</i> , 'querido hijo') | querido hijo | traducción literal |
| 35. | 5 | 1 | Ah-kuei | 58:24 | 林美桂 (<i>Lín Měiguì</i> , 'Meigui Lin') | Mei-kuei Lin | préstamo |
| 36. | 5 | 1 | Ah-kuei | 58:57 | 年紀大的男生 (<i>niánjì dà de nánshēng</i> , 'los chicos de edad mayor') | los hombres mayores | compensación |
| 37. | 5 | 2 | Ah-tze | 01:21:09 | 西門町 (<i>Xīmén tīng</i> , 'Ximending') | Puerta Oeste | creación discursiva |
| 38. | 5 | 2 | Ah-tze | 01:24:32 | 科孀街國宅 (<i>Kēnàn jiē guózhái</i> , | barrio Konan | modulación |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|---------|----------|--|-----------------------------|----------------------|
| | | | | | 'vivienda pública en la calle Kenan') | | |
| 39. | 5 | 1 | Ah-ping | 01:27:05 | 女孩 (<i>nǚhái</i> , 'chica') | chica | equivalente acuñado |
| 40. | 6 | 4 | padre | 19:06 | 看場電影 (<i>kàn chǎng diànyǐng</i> , 'ver una película') | ver una película | traducción literal |
| 41. | 6 | 5 | madre | 26:48 | 寶塔 (<i>bǎotǎ</i> , 'pagoda') | torre con joyas | creación discursiva |
| 42. | 6 | 4 | Ah-ping | 29:18 | 看電影 (<i>kàn diànyǐng</i> , 'ir al cine') | ir al cine. | traducción literal |
| 43. | 6 | 1 | Ah-tze | 31:35 | 喝酒 (<i>hējiǔ</i> , 'beber') | ∅ | variación, reducción |
| 44. | 6 | 4 | Ah-tze | 31:38 | 喊拳 (<i>hǎn quán</i> , 'han quan, juego para beber') | juego para beber | descripción |
| 45. | 6 | 4 | Ah-tze | 31:42 | 毛巾拳 (<i>máojīn quán</i> , 'toallita humedecida') | servilleta | creación discursiva |
| 46. | 6 | 1 | Ah-ping | 45:17 | 便當 (<i>biàndāng</i> , 'bentō') | comida | generalización |
| 47. | 6 | 1 | Ah-kuei | 45:23 | 牛排 (<i>niúpái</i> , 'filete') | comer | modulación |
| 48. | 6 | 1 | Ah-kuei | 45:38 | 黑胡椒 (<i>hēihújiāo</i> , 'pimienta negra') | filetes a la pimienta negra | compensación |
| 49. | 6 | 1 | Ah-kuei | 45:40 | 冰 (<i>bīng</i> , 'helado') | helado postre | compensación |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|------------------|----------|---|-----------------------|---------------------|
| 50. | 6 | 1 | Ah-kuei | 45:46 | 玉米牛奶 (yùmǐ niúnnǎi, 'leche con maíz') | maíz | reducción |
| 51. | 6 | 4 | jefe de Pachinko | 01:21:02 | 冥王星 (míngwángxīng, 'Plutón') | Star King | creación discursiva |
| 52. | 6 | 1 | Ah-ping | 01:26:55 | 酒 (jiǔ, 'vino') | cerveza | particularización |
| 53. | 6 | 1 | Ah-ping | 01:26:57 | 啤酒 (píjiǔ, 'cerveza') | cerveza | equivalente acuñado |
| 54. | 6 | 4 | jefa | 01:36:09 | 電話交友 (diànhuà jiāoyǒu, 'hacer amigos por teléfono') | llamar para una cita | creación discursiva |
| 55. | 7 | 1 | Ah-ping | 29:58 | 馬子 (mǎzi, 'chica') | novia | generalización |
| 56. | 7 | 4 | madre | 03:49 | 怎麼回事啊? (Zěnmē huí si a?, '¿Qué ha pasado?') (acento) | ¿Qué ha pasado? | traducción literal |
| 57. | 7 | 4 | madre | 03:52 | 血 (xiě, 'sangre') | sangre | equivalente acuñado |
| 58. | 7 | 4 | padre | 03:59 | 怎麼割破的啊? (Zěnmē gēpò dī a?, '¿Cómo te has cortado?') (acento) | ¿Cómo te has cortado? | traducción literal |
| 59. | 7 | 4 | madre | 04:10 | 手 (sǒu , 'mano') | mano | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|------------|-------|--|----------------------------------|---------------------------|
| 60. | 7 | 4 | madre | 04:23 | 你吃飽飯沒事啊? (<i>Nǐ chībǎo fàn méisi a?</i> , '¿No tienes nada que hacer después de comer?') | ¿No tienes nada mejor que hacer? | modulación |
| 61. | 7 | 9 | Xiao-kang | 09:37 | (negar con la cabeza) | ∅ | sustitución |
| 62. | 7 | 1 | madre | 26:38 | 老子 (<i>lǎozǐ</i> , 'viejo') | padre | generalización |
| 63. | 7 | 9 | Hsiao-kang | 27:41 | produce un sonido raro | ∅ | sustitución |
| 64. | 7 | 2 | Ah-ping | 29:34 | 你剛剛有沒有聞到她身上的味道? (<i>Nǐ gānggāng yǒuméiyǒu wéndào tā shēnshàng de wèidào?</i> , '¿Le as olido el cuerpo?') | ¿Has visto qué bien huele? | modulación |
| 65. | 7 | 1 | Ah-ping | 29:39 | 操 (<i>cào</i> , 'joder') | ∅ | reducción |
| 66. | 7 | 1 | Ah-ping | 29:41 | 爽 (<i>shuǎng</i> , 'gozar') | disfrutar | variación, generalización |
| 67. | 7 | 1 | Ah-tze | 29:47 | 幹 (<i>gàn</i> , 'joder') | ∅ | reducción, variación |
| 68. | 7 | 2 | Ah-ping | | 啊毋系企齣哩帽丟 喔 (<i>Ā mú xì qǐ hōu lǐ mào diū ō</i> , 'Entonces lo disfrutarás del | Qué cara tienes. | variación, modulación |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|---------|-------|--|--------------------------|--------------------------------|
| | | | | | todo') | | |
| 69. | 7 | 2 | Ah-ping | 29:51 | 喔!哩系哩聽三小! (<i>Wo! lǐ xì là cōng sān xiǎo,</i> '¡Oh! ¿Pero qué coño estás haciendo?') | ¿Pero qué te has creído? | variación, modulación |
| 70. | 7 | 2 | Ah-ping | | 齣哇爽一下戲歛夕 休! (<i>Hōu wā sòng jǐ le xì èi xī xiū!</i> , 'Y qué te importa si yo disfruto') | ∅ | reducción |
| 71. | 7 | 2 | Ah-tze | 30:02 | 肥水不落外人田 啦! (<i>Féishuǐ bú luò wàirén tián,</i> 'No se debe dejar el agua fértil en el campo de los demás') | No pasa nada. | modulación |
| 72. | 7 | 2 | Ah-tze | 30:09 | 去哈啦! (<i>kì hā la,</i> 'seguir soñando') | seguir soñando | variación, traducción literal |
| 73. | 7 | 2 | Ah-ping | 30:09 | 哩齣哇幹! (<i>Lǐ hōu wā gàn,</i> '¡Que te jodan!') | ¡Vete por ahí! | variación, creación discursiva |
| 74. | 7 | 1 | Ah-kuei | 30:31 | 媽的 (<i>mā de,</i> 'hostia') | ∅ | reducción |
| 75. | 7 | 2 | Ah-kuei | 31:10 | 騙肖歛 (<i>piàn xiào èi,</i> 'engañar a un loco') | engañar | compresión lingüística |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|---------|----------|---|---------------------------|--------------------------------|
| 76. | 7 | 4 | Ah-ping | 31:31 | 擦屁股(台語) (<i>cāpìgu</i> , 'limpiarse el culo') | limpiarse el trasero | variación, modulación |
| 77. | 7 | 4 | Ah-tze | 31:35 | 賀啦賀啦 (<i>hè la hè la</i> , 'vale') | ya vale | variación, traducción literal |
| 78. | 7 | 2 | Ah-tze | 31:49 | 硬梆梆啊硬梆梆 (<i>Ding kòu kòu a ding kòu kòu</i> , 'estar duro') | Venga, otra vez. | variación, creación discursiva |
| 79. | 7 | 2 | Ah-ping | 31:50 | 哩嘎哇裝孝維(<i>lí gā wā zhuāng xiào wéi</i> , 'no hacerse el loco') | Tú primero. Para adentro. | creación discursiva |
| 80. | 7 | 2 | Ah-ping | 31:56:00 | 軟趴趴啊軟趴趴! (<i>nèngogo a nèngogo</i> , 'estar blando') | ¡Vamos! | variación, creación discursiva |
| 81. | 7 | 2 | Ah-kuei | 32:20 | 不響了 (<i>lì mǎ hài</i> , 'ser inútil') | ser un inútil | variación, traducción literal |
| 82. | 7 | 2 | Ah-ping | 32:32 | 不會給你唬去啦! (<i>mè gā lì hōu kì la</i> , 'no timar a alguien') | Tranquilos, no os timaré. | variación, traducción literal |
| 83. | 7 | 1 | Ah-kuei | 32:36 | 放屁(<i>fàngpì</i> , 'tirarse un pedo') | ∅ | reducción |
| 84. | 7 | 2 | Ah-ping | 33:10 | 賀!哩鳴力! (<i>Hè! lí wū lì</i> , '¡bien! ¡ser | qué miedo | variación, modulación |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|---------|-------|--|---------------------------------------|-------------------------------|
| | | | | | capaz!') | | |
| 85. | 7 | 1 | Ah-ping | 33:12 | 馬子 (<i>mǎzǐ</i> , 'mi chica') | novia | generalización |
| 86. | 7 | 1 | Ah-ping | 33:16 | 咪咪 (<i>mīmī</i> , 'melones', en el sentido de 'pechos') | tetas | generalización |
| 87. | 7 | 2 | Ah-tze | 37:25 | 睡得像豬一樣 (<i>shuì de xiàng zhū yíyàng</i> , 'dormir como un cerdo') | Pesa más que un cerdo. | creación discursiva |
| 88. | 7 | 2 | An-ping | 38:31 | Come on, Baby. ('Vamos, nena') | Oh, vamos, nena. | traducción literal |
| 89. | 7 | 2 | Ah-kuei | 41:21 | 你娘哩 (<i>nǐ niáng lǐ</i> , 'tu madre') | ∅ | reducción, variación |
| 90. | 7 | 1 | Ah-tze | 45:29 | 煞到 (<i>shà dào</i> , 'amor a primera vista') | gustar | variación, generalización |
| 91. | 7 | 2 | Ah-ping | 45:29 | size 妹哈! (size <i>mèi hā</i> , 'no encajar la talla') | Nuestras tallas no encajan. | variación, traducción literal |
| 92. | 7 | 2 | padre | 57:11 | 他去死好啦! (<i>Tā qù sǐ hǎo la</i> , 'Que se muera') | No pienso perder más tiempo con él... | modulación |
| 93. | 7 | 1 | padre | 57:13 | 囉嗦 (<i>luōsuō</i> , 'prolijo en palabras') | discutir | modulación |
| 94. | 7 | 2 | Ah-kuei | 58:41 | 那你今年幾歲? | ¿Cuántos años tiene? | traducción literal |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|---------|----------|---|---|--------------------------|
| | | | | | (<i>Nà nǐ jīnnián jǐsui</i> , '¿Cuántos años tienes?') | | |
| 95. | 7 | 2 | Ah-tze | 01:17:05 | 看三小!幹!不曾看過喔!幹! (<i>Kuà sā xiǎo! Gàn! ō, mú mài kuà kuì ou</i> , '¿Qué coño estás mirando! ¡Joder! ¿Nunca lo has visto? ¡Joder!') | ¿Es la primera moto que ves? | amplificación, variación |
| 96. | 7 | 2 | Ah-ping | 01:18:41 | 人若衰，種匏仔也會生菜閨 (<i>lán nǎ sūi, zì bú a mǎ èi sēi cāi guī</i> , 'Si tienes mala suerte, saldrá <i>luffa</i> aunque plantes <i>mallotus</i>) | Si tienes mala suerte, las cosas salen mal. | variación, modulación |
| 97. | 7 | 1 | Ah-tze | 01:26:57 | 幹(<i>gàn</i> , 'joder') | ∅ | reducción |

3.2.5.2 Comer, beber, amar

| Número | Cat. tem. | Cat. área | Personaje | Código de tiempo | Referente cultural | Traducción al español | Técnica de traducción |
|--------|-----------|-----------|-----------|------------------|----------------------------------|-----------------------|-----------------------|
| 98. | 1 | 3 | Wen | 21:39 | 驚(<i>biē</i> , 'trioníquido') | tortuga | adaptación |
| 99. | 1 | 2 | Chu | 26:12 | 中午(<i>zhōngwǔ</i> , 'mediodía') | mediodía | equivalente acuñado |
| 100. | 1 | 3 | Jia-Jen | 38:11 | 貓(<i>māo</i> , | gato | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|----------|--|--|------------------------|
| | | | | | 'gato') | | |
| 101. | 1 | 3 | jefe | 39:39 | 植物(<i>zhíwù</i> , 'planta') | planta | equivalente acuñado |
| 102. | 2 | 3 | Guo Lun | 09:34 | 杜斯托也夫斯基 (<i>Dùsītūōyěfūsjī</i> , 'Dostoievsky') | Dostoievsky | préstamo |
| 103. | 2 | 3 | Chu | 23:26 | 貝多芬(<i>Bèiduōfēn</i> , 'Beethoven') | Beethoven | préstamo |
| 104. | 2 | 3 | Chu | 37:48 | 天師(<i>tiān shī</i> , 'gran maestro') | ∅ | reducción |
| 105. | 2 | 2 | Sra. Liang | 01:19:21 | 勝利(<i>shènglì</i> , 'victoria') | guerra | modulación, |
| 106. | 3 | 2 | Jia-Chien | 12:23 | 綠卡(<i>lǜkǎ</i> , 'tarjeta de residencia permanente en Estados Unidos') | permiso de residencia | modulación |
| 107. | 3 | 2 | Jia-Jen | 12:28 | 警察(<i>jǐngchá</i> , 'policía') | policía | equivalente acuñado |
| 108. | 3 | 1 | Jia-Chien | 13:20 | 營造商(<i>yíngzàooshāng</i> , 'constructor') | constructor | equivalente acuñado |
| 109. | 3 | 2 | Wen | 15:57 | 總司令(<i>zǒngsīlìng</i> , 'general') | general | equivalente acuñado |
| 110. | 3 | 1 | Jin-Rong | 19:08 | 職業婦女(<i>zhíyèfùnǚ</i> , 'mujer casada que trabaja') | profesional | compresión lingüística |
| 111. | 3 | 1 | Jia-Jen | 19:43 | 做保險(<i>zuò bǎoxiǎn</i> , 'vender seguros') | trabajar | generalización |
| 112. | 3 | 1 | Jin-Rong | 19:49 | 私家偵探(<i>sījiā zhēntàn</i> , 'detective privado') | detective privado | traducción literal |
| 113. | 3 | 1 | Jia-Chien | 29:21 | 美國航空業(<i>Měiguó hángkōngyè</i> , 'la industria aeronáutica') | la industria aeronáutica norteamericana | traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------------|----------|---|------------------------|---------------------|
| | | | | | norteamericana') | | |
| 114. | 3 | 1 | Jia-Chien | 29:27 | 英航 (<i>yīng hang</i> , 'la industria aeronáutica británica') | británicos | modulación |
| 115. | 3 | 2 | Jia-Jen | 31:57 | 醫院 (<i>yīyuàn</i> , 'hospital') | hospital | equivalente acuñado |
| 116. | 3 | 1 | Ming-Dao | 34:27 | 帶排球隊 (<i>dài páiqiúduì</i> , 'guiar al equipo de vóleibol') | entrenador de vóleibol | modulación |
| 117. | 3 | 1 | jefe | 39:56 | 副理 (<i>fù lǐ</i> , 'vicegerente') | vicepresidencia | modulación |
| 118. | 3 | 1 | Li Kai | 49:44 | 航空 (<i>hángkōng</i> , 'aerolínea') | negocios de aerolíneas | modulación |
| 119. | 3 | 2 | Guo Lun | 52:13 | 療養中心 (<i>liáoyǎng zhōngxīn</i> , 'residencia de ancianos') | asilo | creación discursiva |
| 120. | 3 | 1 | Sra. Liang | 01:02:25 | 教書 (<i>jiāoshū</i> , 'enseñar') | enseñar | equivalente acuñado |
| 121. | 3 | 2 | Chu | 01:51:33 | 榮總(<i>róngzǒng</i> , 'hospital de veteranos') | hospital de veteranos | traducción literal |
| 122. | 4 | 1 | Raymond | 08:11 | 藝廊 (<i>yìláng</i> , 'galería') | galería | equivalente acuñado |
| 123. | 4 | 1 | Raymond | 08:14 | 女畫家 (<i>nǚ huàjiā</i> , 'pintora') | artista | generalización |
| 124. | 4 | 2 | Jia-Ning | 09:31 | 書 (<i>shū</i> , 'libro') | leer | transposición |
| 125. | 4 | 3 | hermana Chang | 10:02 | 團契 (<i>tuánqì</i> , 'ensayo coral') | ensayo coral | traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|---|---|---------------|-------|--|---------------------------|---------------------|
| 126. | 4 | 3 | hermana Chang | 10:07 | 教會 (jiàohuì, 'congregación') | congregación | equivalente acuñado |
| 127. | 4 | 3 | Jia-Jen | 11:02 | 上帝 (shàngdì, 'Dios') | Dios | equivalente acuñado |
| 128. | 4 | 3 | Jia-Jen | 11:17 | 阿門 (āmén, 'amén') | amén | equivalente acuñado |
| 129. | 4 | 4 | Jia-Ning | 12:16 | 學校 (xuéxiào, 'escuela') | escuela | equivalente acuñado |
| 130. | 4 | 5 | Jia-Chien | 13:14 | 電視廣告 (diànshì guǎnggào, 'anuncios televisivos') | comerciales televisivos | traducción literal |
| 131. | 4 | 4 | Jin-Rong | 20:05 | 同學 (tóngxué, 'compañero de clase') | compañero de clase | traducción literal |
| 132. | 4 | 3 | Wen | 22:07 | 耶穌 (Yēsū, Jesucristo) | Jesucristo | equivalente acuñado |
| 133. | 4 | 3 | Chu | 22:08 | 宗教信仰 (zōngjiào xìnyǎng, religión) | religion | equivalente acuñado |
| 134. | 4 | 4 | Shan Shan | 26:00 | 學校 (xuéxiào, 'escuela') | ∅ | reducción |
| 135. | 4 | 4 | Shan Shan | 26:00 | 早自習 (zǎo zìxí, 'estudio por la mañana') | ∅ | reducción |
| 136. | 4 | 4 | Shan Shan | 26:14 | 上整天 (shàng zhěngtiān, 'tener clase todo el día') | tener clase todo el día | traducción literal |
| 137. | 4 | 4 | Wen | 45:38 | 讀書 (dúshū, 'estudiar') | mandarte a la universidad | modulación |
| 138. | 4 | 4 | Li Kai | 49:32 | 實驗室 (shíyànshì, 'laboratorio') | laboratorio de química | compensación |
| 139. | 4 | 1 | Guo Lun | 52:54 | 音樂 (yīnyuè, 'música') | música | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|----------|--|------------------------------|---|
| 140. | 4 | 5 | Chu | 01:00:14 | 報紙 (<i>bào zhǐ</i> , 'periódico') | prensa | modulación |
| 141. | 4 | 1 | Jia-Jen | 01:07:21 | 愛的真諦 (<i>ài de zhēn dì</i> , 'los Mandamientos del Amor') | los Mandamientos del Amor | traducción literal |
| 142. | 4 | 3 | Ming-Dao | 01:08:00 | 星期天 (<i>xīng qī tiān</i> , 'domingo') | domingo | equivalente acuñado |
| 143. | 4 | 4 | Li Kai | 01:11:03 | 成大 (<i>Chéng dà</i> , 'Universdad Cheng-Kung') | Chen-Kong | compresión lingüística, préstamo |
| 144. | 4 | 4 | Jia-Chien | 01:11:07 | 成大 (<i>Chéng dà</i> , 'Universidad Cheng-Kung') | universidad de Chen-Kong | equivalente acuñado, préstamo |
| 145. | 4 | 4 | Jia-Chien | 01:15:14 | 科 (<i>kē</i> , 'asignatura') | asignatura | equivalente acuñado |
| 146. | 4 | 4 | Sra. Liang | 01:19:24 | 同德女中 (<i>Tóng dé nǚ zhōng</i> , 'escuela secundaria Tong-De') | escuela secundaria | compresión lingüística, generalización |
| 147. | 4 | 1 | Raymond | 01:32:54 | 藝術中心 (<i>yì shù zhōng xīn</i> , galería) | galería | equivalente acuñado |
| 148. | 4 | 3 | Jia-Jen | 01:38:04 | 教徒 (<i>jiào tú</i> , 'discípulo') | cristiano | particularización |
| 149. | 4 | 3 | Jia-Jen | 01:38:05 | 牧師 (<i>mù shī</i> , 'cura') | cura | equivalente acuñado |
| 150. | 4 | 3 | Sra. Liang | 01:40:58 | 業障 (<i>yè zhàng</i> , 'pecado') | pecado | equivalente acuñado |
| 151. | 4 | 3 | Jia-Chien | 01:42:36 | 基督徒 (<i>jī dū tú</i> , 'cristiano') | cristiano | equivalente acuñado |
| 152. | 4 | 3 | Chu | 01:51:19 | 天 (<i>tiān</i> , 'Dios') | Dios | equivalente acuñado |
| 153. | 4 | 3 | Sra. Liang | 01:53:17 | 上帝 (<i>shàng dì</i> , 'Dios') | Dios | equivalente acuñado |
| 154. | 5 | 2 | Guo Lun | 52:00 | 大陸 (<i>Dà lù</i> , 'China') | China | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|---------------|----------|--|-----------------------|-------------------------------|
| 155. | 5 | 2 | Raymond | 55:41 | 阿姆斯特丹 (<i>Āmǔsītèdān</i> , 'Ámsterdam') | Amsterdam | equivalente acuñado |
| 156. | 5 | 1 | Sra. Liang | 01:41:12 | 離婚證書 (<i>líhūn zhèngshū</i> , 'sentencia de divorcio') | sentencia de divorcio | variación, traducción literal |
| 157. | 5 | 1 | Jia-c hien | 07:47 | 積蓄 (<i>jīxù</i> , 'ahorro') | ahorro | equivalente acuñado |
| 158. | 5 | 1 | hermana Chang | 10:07 | 蔡弟兄 (<i>Cài dìxiong</i> , 'hermano Cai') | hermano Chai | equivalente acuñado, préstamo |
| 159. | 5 | 1 | hermana Chang | 10:07 | 張姊妹 (<i>Zhāng jiěmèi</i> , 'hermana Zhang') | hermana Chang | equivalente acuñado, préstamo |
| 160. | 5 | 1 | Jia-Jen | 12:20 | 錦鳳 (<i>jīn fèng</i> , 'Jin-feng') | Jin-Feng | préstamo |
| 161. | 5 | 2 | Jia-Jen | 12:20 | 美國 (<i>Měiguó</i> , 'Estados Unidos') | Estados Unidos | equivalente acuñado |
| 162. | 5 | 1 | Jia-Ning | 12:31 | 梁伯母 (<i>Liáng bómǔ</i> , 'señora Liang') | Sra. Liang | equivalente acuñado, préstamo |
| 163. | 5 | 1 | Jia-Ning | 12:31 | 老巫婆 (<i>lǎo wūpó</i> , 'bruja vieja') | intimidar | modulación |
| 164. | 5 | 1 | Jia-Jen | 12:41 | 女婿 (<i>nǚxū</i> , 'yerno') | yerno | equivalente acuñado |
| 165. | 5 | 1 | Jia-Jen | 12:41 | 老美 (<i>lǎo měi</i> , 'estadounidense') | no ser chino | modulación |
| 166. | 5 | 2 | Jia-Chien | 13:17 | 新店 (<i>Xīndiàn</i> , 'Xin-Dian, un barrio de Taipei') | Hsin-Den | préstamo |
| 167. | 5 | 1 | Jia-Ning | 13:26 | 搬出去 (<i>bānchūqu</i> , 'mudarse') | mudarse | equivalente acuñado |
| 168. | 5 | 1 | Jia-Ning | 16:59 | 結婚 (<i>jiéhūn</i> , 'casarse') | casarse | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-----------|-------|--|--------------------|-------------------------------|
| 169. | 5 | 1 | Jia-Chien | 17:17 | 伴侶 (<i>bànlǚ</i> , 'compañía') | compañía | equivalente acuñado |
| 170. | 5 | 1 | Jia-Ning | 17:26 | 愛 (<i>ài</i> , 'amor') | amor | equivalente acuñado |
| 171. | 5 | 1 | Jin-Rong | 18:42 | 朱爸 (<i>Zhū bà</i> , 'padre Chu') | tío Chu | adaptación, préstamo |
| 172. | 5 | 1 | Jia-Jen | 18:56 | 朱爺爺 (<i>Zhū yéye</i> , abuelo Chu') | abuelo Chu | equivalente acuñado, préstamo |
| 173. | 5 | 1 | Jin-Rong | 19:08 | 離婚 (<i>líhūn</i> , 'divorciarse') | divorciado | transposición |
| 174. | 5 | 1 | Jia-Jen | 19:43 | 養孩子 (<i>yǎng háizi</i> , 'criar a los niños') | cuidar de una niña | modulación |
| 175. | 5 | 1 | Jia-Jen | 19:46 | 老人 (<i>lǎorén</i> , 'anciano') | persona mayor | descripción |
| 176. | 5 | 1 | Jia-Jen | 19:46 | 離婚官司 (<i>líhūn guānsi</i> , 'demanda de divorcio') | divorcio | compresión lingüística |
| 177. | 5 | 1 | Jia-Jen | 20:49 | 女兒 (<i>nǚ'ér</i> , 'hija') | hija | equivalente acuñado |
| 178. | 5 | 1 | Jia-Jen | 20:53 | 孫女 (<i>sūnnǚ</i> , 'nieta') | nieta | equivalente acuñado |
| 179. | 5 | 1 | Chu | 21:18 | 孩子 (<i>háizi</i> , 'hijo') | hija | particularización |
| 180. | 5 | 1 | Wen | 21:24 | 老朱 (<i>lǎo Zhū</i> , 'viejo Chu') | viejo Chu | traducción literal, préstamo |
| 181. | 5 | 1 | Wen | 21:45 | 老小姐 (<i>Lǎo xiǎojiě</i> , 'señorita vieja') | solterona | modulación |
| 182. | 5 | 1 | Chu | 21:59 | 男孩 (<i>nánhái</i> , 'chico') | hombre | modulación |
| 183. | 5 | 1 | Wen | 22:39 | 媽 (<i>mā</i> , 'madre') | madre | equivalente acuñado |
| 184. | 5 | 1 | Chu | 22:51 | 孩子 (<i>háizi</i> , 'niño') | ellas | particularización |
| 185. | 5 | 1 | Wen | 23:34 | 女人 (<i>nǚrén</i> , 'mujer') | sexo | modulación |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|-------|--|----------------------|-------------------------------|
| 186. | 5 | 1 | Chu | 24:45 | 妹妹 (<i>mèimèi</i> , 'nena') | Hijita | modulación |
| 187. | 5 | 3 | Shan Shan | 26:20 | 公車 (<i>gōngchē</i> , 'autobús') | autobús | equivalente acuñado |
| 188. | 5 | 2 | Jia-Chien | 29:24 | 雪梨 (<i>Xuělí</i> , 'Sidney') | Sidney | equivalente acuñado |
| 189. | 5 | 2 | Jia-Chien | 29:24 | 曼谷 (<i>Màngǔ</i> , 'Bangkok') | Bangkok | equivalente acuñado |
| 190. | 5 | 1 | jefe | 29:50 | 朱副處長 (<i>Zhū fùchùzhǎng</i> , 'subdirectora Chu') | subdirectora Chu | equivalente acuñado, préstamo |
| 191. | 5 | 1 | jefe | 30:13 | 小孩子 (<i>xiǎoháizi</i> , 'niño') | chico | generalización |
| 192. | 5 | 1 | jefe | 30:22 | 李凱先生 (<i>Lǐ Kǎi xiānsheng</i> , 'señor Li Kai') | Sr. Li Kai | equivalente acuñado, préstamo |
| 193. | 5 | 2 | jefe | 30:29 | 阿姆斯特丹 (<i>Āmǔsītèdān</i> , 'Ámsterdam') | Amsterdam | equivalente acuñado |
| 194. | 5 | 1 | Jia-Jen | 31:57 | 蔡組長 (<i>Cài zǔzhǎng</i> , 'el líder Cai') | el entrenador Chai | particularización, préstamo |
| 195. | 5 | 1 | Chu | 32:55 | 老師 (<i>lǎoshī</i> , 'maestro') | maestra | equivalente acuñado |
| 196. | 5 | 2 | Jia-Jen | 34:33 | 和平東路 (<i>Héping Dōnglù</i> , 'la calle He-Ping Este') | calle Her-Ping Este. | traducción literal, préstamo |
| 197. | 5 | 1 | Jia-Jen | 38:36 | 男朋友 (<i>nán péngyou</i> , 'novio') | novio | equivalente acuñado |
| 198. | 5 | 1 | Chien | 45:28 | 女人 (<i>nǚrén</i> , 'mujer') | mujer | equivalente acuñado |
| 199. | 5 | 3 | Sra. Liang | 47:01 | 小費 (<i>xiǎofèi</i> , 'propina') | propina | equivalente acuñado |
| 200. | 5 | 1 | Sra. Liang | 47:13 | 省 (<i>shěng</i> , 'ahorrar') | ahorrar | equivalente acuñado |
| 201. | 5 | 2 | Li Kai | 48:10 | 曼谷 (<i>Màngǔ</i> , 'Bangkok') | Bangkok | equivalente acuñado |
| 202. | 5 | 2 | Li Kai | 48:10 | 大阪 (<i>Dàbǎn</i> , 'Osaka') | Osaka | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|----------|---|----------------|--------------------------------|
| 203. | 5 | 1 | Li Kai | 49:25 | 化工系 (<i>huàgōngxì</i> , 'Departamento de Química') | estudiante | modulación, reducción |
| 204. | 5 | 1 | Jia-Chien | 49:36 | 理工 (<i>lǐgōng</i> , 'ciencia e ingeniería') | químico | particularización |
| 205. | 5 | 1 | Jia-Ning | 52:00 | 爸媽 (<i>bà mā</i> , 'padres') | padres | equivalente acuñado |
| 206. | 5 | 1 | Guo Lun | 52:10 | 阿嬤 (<i>ā mā</i> , 'abuela') | abuela | variación, equivalente acuñado |
| 207. | 5 | 2 | Chu | 01:02:12 | 台南 (<i>Táinán</i> , 'Tainan') | Tainan | préstamo |
| 208. | 5 | 2 | Chu | 01:02:14 | 台北 (<i>Táiběi</i> , 'Taipei') | Taipei | préstamo |
| 209. | 5 | 1 | Sra. Liang | 01:02:28 | 沒結婚 (<i>méi jiéhūn</i> , 'sin casarse') | seguir soltero | modulación |
| 210. | 5 | 1 | Jia-Ning | 01:03:00 | 二十 (<i>èrshí</i> , 'veinte') | veinte | equivalente acuñado |
| 211. | 5 | 1 | Sra. Liang | 01:03:00 | 對象 (<i>duìxiàng</i> , 'pareja') | novio | modulación |
| 212. | 5 | 1 | Sra. Liang | 01:03:31 | 男人 (<i>nánren</i> , 'hombre') | hombre | equivalente acuñado |
| 213. | 5 | 1 | Sra. Liang | 01:03:40 | 女兒 (<i>nǚ'ér</i> , 'hija') | hija | equivalente acuñado |
| 214. | 5 | 1 | Sra. Liang | 01:03:49 | 老公 (<i>lǎogōng</i> , 'marido') | marido | equivalente acuñado |
| 215. | 5 | 1 | Sra. Liang | 01:03:56 | 洋鬼子先生 (<i>yángguǐzǐ xiānsheng</i> , 'marido demonio extranjero') | marido blanco | modulación |
| 216. | 5 | 1 | Jia-Chien | 01:04:17 | 老巫婆 (<i>lǎo wūpó</i> , 'vieja bruja') | vieja bruja | traducción literal |
| 217. | 5 | 2 | Jia-Chien | 01:10:19 | 中國文化 (<i>Zhōngguó wénhuà</i> , 'cultura china') | cultura china | traducción literal |
| 218. | 5 | 2 | Li Kai | 01:10:23 | 美國人 (<i>Měiguórén</i> , 'estadounidense') | estadounidense | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|----------|--|--------------------|--|
| 219. | 5 | 2 | Li Kai | 01:10:31 | 美國 (<i>Měiguó</i> , 'Estados Unidos') | Estados Unidos | equivalente acuñado |
| 220. | 5 | 1 | Jia-Ning | 01:15:16 | 男孩 (<i>nánhái</i> , chico) | chico | equivalente acuñado |
| 221. | 5 | 1 | Jia-Ning | 01:12:23 | 懷了他的小孩 (<i>huáile tā de xiǎohái</i> , 'tener un hijo suyo') | tener un hijo suyo | traducción literal |
| 222. | 5 | 1 | Jia-Chien | 01:17:19 | 家 (<i>jiā</i> , 'hogar') | hogar | equivalente acuñado |
| 223. | 5 | 2 | Sra. Liang | 01:19:11 | 湖南長沙 (<i>Húnán Chángshā</i> , 'Hunan Chang-Sha') | provincia Hunan | préstamo, compresión lingüística, compensación |
| 224. | 5 | 2 | Sra. Liang | 01:19:21 | 上海 (<i>Shànghǎi</i> , 'Shanghai') | Shangai | préstamo |
| 225. | 5 | 1 | Sra. Liang | 01:19:29 | 先生 (<i>xiānsheng</i> , 'marido') | marido | equivalente acuñado |
| 226. | 5 | 2 | Sra. Liang | 01:19:34 | 台灣 (<i>Táiwān</i> , 'Taiwán') | Taiwán | préstamo |
| 227. | 5 | 1 | Jia-Jen | 01:20:54 | 溫伯伯 (<i>Wēn bóbó</i> , 'tío Wen') | El tío Wen | equivalente acuñado, préstamo |
| 228. | 5 | 1 | Raymond | 01:32:14 | Sophia Sophia | Sophia | préstamo |
| 229. | 5 | 1 | Jia-Chien | 01:32:24 | 結婚 (<i>jiéhūn</i> , 'casarse') | casarse | equivalente acuñado |
| 230. | 5 | 1 | Raymond | 01:32:51 | 學畫 (<i>xuéhuà</i> , 'estudiar pintura') | pintora | modulación |
| 231. | 5 | 1 | Raymond | 01:32:51 | 教畫 (<i>jiāo huà</i> , 'enseñar pintura') | profesora | modulación |
| 232. | 5 | 1 | Raymond | 01:32:57 | 燒菜 (<i>shāocài</i> , 'cocinar') | cocinera | modulación |
| 233. | 5 | 1 | Raymond | 01:33:00 | 結婚 (<i>jiéhūn</i> , 'casarse') | matrimonio | transposición |
| 234. | 5 | 1 | Raymond | 01:33:32 | 朋友關係 (<i>péngyou guānxi</i> , 'amistad') | amistad | equivalente acuñado |
| 235. | 5 | 1 | señor | 01:34:17 | 朱師傅 (<i>zhū shīfu</i> , 'maestro') | ∅ | reducción |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|----------|--|---|-------------------------------|
| | | | | | Chu') | | |
| 236. | 5 | 1 | señor | 01:35:29 | 朱小姐 (Zhū xiǎojiě, 'señorita Chu') | Srta. Chu. | equivalente acuñado, préstamo |
| 237. | 5 | 1 | señor | 01:35:31 | 退休 (tuìxiū, 'jubilarse') | jubilarse | equivalente acuñado |
| 238. | 5 | 1 | Sra. Liang | 01:36:05 | 大男人 (dà nánrén, 'hombre masculino') | hombre | compresión lingüístico |
| 239. | 5 | 1 | Jia-Chien | 01:37:50 | 懷孕 (huáiyùn, 'estar embarazada') | estar embarazada | traducción literal |
| 240. | 5 | 1 | Chu | 01:49:59 | 家 (jiā, 'familia') | familia | equivalente acuñado |
| 241. | 5 | 2 | Chu | 01:50:52 | 關渡 (Guāndù, 'Kuan-Du') | Kum Dao | creación discursiva |
| 242. | 5 | 1 | Chu | 01:51:15 | 梁伯母 (Liáng bómǔ, 'tía Liang') | tía Liang | equivalente acuñado, préstamo |
| 243. | 5 | 1 | Sra. Liang | 01:52:43 | 老朱 (lǎo Zhū, 'viejo Chu') | viejo Chu | variación, traducción literal |
| 244. | 5 | 2 | Sra. Liang | 01:53:21 | 美國 (Měiguó, 'Estados Unidos') | Estados Unidos | equivalente acuñado |
| 245. | 5 | 1 | Ning | 28:43:00 | "A la fin tu es las de ce monde ancien" | "A la fin tu es las de ce monde ancien" | préstamo |
| 246. | 6 | 1 | Chu | 04:42 | 麵 (miàn, 'fideos') | fideo | equivalente acuñado |
| 247. | 6 | 1 | Chu | 04:46 | 魚 (yú, 'pescado') | pescado | equivalente acuñado |
| 248. | 6 | 1 | Chu | 04:49 | 紅燒 (hóngshāo, 'estofar con salsa de soja') | asar | creación discursiva |
| 249. | 6 | 1 | Chu | 04:53 | 清蒸 (qīngzhēng, 'cocer al vapor') | cocer al vapor | traducción literal |
| 250. | 6 | 1 | Chu | 04:55 | 鹽 (yán, 'sal') | sal | equivalente acuñado |
| 251. | 6 | 5 | Jia-Chien | 07:42 | 房子 (fángzi, 'casa') | apartamento | particularización |
| 252. | 6 | 1 | Jia-Chien | 08:17 | 晚餐 (wǎncān, 'cena') | cena | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-----------|-------|--|----------------------------|---------------------|
| 253. | 6 | 1 | Jia-Chien | 12:03 | 魚翅 (<i>yúchì</i> , 'aletas de tiburón') | ∅ | reducción |
| 254. | 6 | 1 | Jia-Chien | 12:03 | 火腿 (<i>huǒtuǐ</i> , 'jamón') | jamón | equivalente acuñado |
| 255. | 6 | 1 | Jia-Chien | 12:03 | ”蒿” (<i>hāo</i> , 'destruir') | ahumado | creación discursiva |
| 256. | 6 | 1 | Chu | | 舌頭 (<i>shétou</i> , 'lengua') | gusto | modulación |
| 257. | 6 | 4 | Jia-Jen | 12:38 | 麻將 (<i>májiàng</i> , mahjong) | mah-jongg | préstamo |
| 258. | 6 | 5 | Jia-Chien | 13:14 | 東方小巴黎 (<i>Dōngfāng xiǎo Bālí</i> , 'pequeño París en Oriente') | “pequeño París en Oriente” | traducción literal |
| 259. | 6 | 5 | Chu | 13:36 | 房地產 (<i>fángdìchǎn</i> , 'inmuebles') | bienes raíces | modulación |
| 260. | 6 | 5 | Chu | 14:04 | 蒸籠 (<i>zhēnglóng</i> , cesta de bambú, <i>mushiki</i>) | vapora | adaptación |
| 261. | 6 | 1 | Chu | 14:04 | 蟹粉湯包 (<i>xièfěn tāngbāo</i> , 'bola de masa de cangrejo') | pasteles de cangrejo | creación discursiva |
| 262. | 6 | 1 | señor | 15:03 | 大烏蔘 (<i>dàwūshēn</i> , 'pepinos de mar') | pepinos de mar | equivalente acuñado |
| 263. | 6 | 4 | señor | 15:12 | 席 (<i>xí</i> , 'banquete') | banquete | equivalente acuñado |
| 264. | 6 | 1 | Chu | 15:17 | 菜單 (<i>càidān</i> , 'menú') | menú | equivalente acuñado |
| 265. | 6 | 1 | Chu | 15:31 | 燉菜 (<i>dùncài</i> , 'guiso') | guiso | equivalente acuñado |
| 266. | 6 | 1 | Chu | 15:33 | 翠蓋排翅 (<i>cuìgàipáichì</i> , 'aleta de tiburón cubierta por hoja de loto') | aleta de tiburón | reducción |
| 267. | 6 | 1 | Chu | 16:00 | 翅羹 (<i>chīgēng</i> , 'sopa espesa de aletas de tiburón') | salsa | adaptación |
| 268. | 6 | 1 | Chu | 16:02 | 刺生 (<i>cìshēng</i> , | puercoespín | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-----------|-------|--|---------------------------------|---------------------|
| | | | | | 'puercoespín') | | |
| 269. | 6 | 1 | Chu | 16:04 | 龍鳳呈祥 (<i>lóngfèng chéngxiáng</i> , 'dragón fénix de la buena suerte') | Dragón Fénix de la Buena Suerte | traducción literal |
| 270. | 6 | 1 | Wen | 16:07 | 鮑魚 (<i>bàoyú</i> , 'abulón') | abulón | equivalente acuñado |
| 271. | 6 | 1 | Wen | 16:15 | 龍蝦 (<i>lóngxiā</i> , 'langosta') | langostas | equivalente acuñado |
| 272. | 6 | 1 | Wen | 16:15 | 雞蓉 (<i>jīróng</i> , 'trocito de pollo') | langostinos | adaptación |
| 273. | 6 | 1 | Wen | 16:15 | 翡翠 (<i>fěicuì</i> , 'espinaca picada') | ∅ | reducción |
| 274. | 6 | 1 | Chu | 18:04 | 就這麼做 (<i>Jiù zhème zuò</i> , 'Así es como se hace') (aparece con la imagen) | Así es como se hace. | sustitución |
| 275. | 6 | 1 | Jia-Jen | 18:44 | 廚房 (<i>chúfáng</i> , 'cocina') | restaurante | modulación |
| 276. | 6 | 3 | Jia-Ning | 19:00 | 把頭髮剪啦? (<i>bǎ tóufàjiǎn</i> la, 'cortar el pelo') | cortar el pelo | traducción literal |
| 277. | 6 | 1 | Chu | 21:18 | 菜 (<i>cài</i> , 'plato') | pastel | particularización |
| 278. | 6 | 1 | Wen | 21:39 | 乾燒甲魚 (<i>gānshāo jiǎyú</i> , 'tortuga de caparazón blando asada') | ∅ | reducción |
| 279. | 6 | 1 | Chu | 22:57 | 燒菜 (<i>shāocài</i> , 'cocinar') | cocinar | equivalente acuñado |
| 280. | 6 | 1 | Wen | 23:59 | 食經 (<i>shí jīng</i> , 'sutra de cocina') | receta | generalización |
| 281. | 6 | 1 | Chu | 25:58 | 早點 (<i>zǎodiǎn</i> , 'desayuno') | desayunando | equivalente acuñado |
| 282. | 6 | 1 | Shan Shan | 26:04 | 湯包 (<i>tāngbāo</i> , 'bola de masa guisada') | pastel | adaptación |

| | | | | | | | |
|------|---|---|----------|-------|--|---------------------------------------|-------------------------|
| 283. | 6 | 1 | Chu | 26:12 | 做飯 (zuòfàn, 'cocinar') | preparar el almuerzo | compensación |
| 284. | 6 | 1 | Chu | 26:17 | 便當 (biàndāng, 'lonchera') | lonchera | equivalente acuñado |
| 285. | 6 | 5 | Jia-Jen | 28:24 | 情書 (qíngshū, 'carta de amor') | cartas de amor | traducción literal |
| 286. | 6 | 1 | Chu | 32:59 | 小菜 (xiǎocài, 'platos pequeños') | platos pequeños | traducción literal |
| 287. | 6 | 1 | Chu | 33:07 | 無錫排骨 (wúxī páigǔ, 'costillas Wuxi') | costillas | compresión lingüística, |
| 288. | 6 | 1 | Chu | 33:07 | 蟹肉菜心 (xièròu cài xīn, 'brécol con cangrejo') | cangrejo con verduras | descripción |
| 289. | 6 | 1 | Chu | 33:13 | 青豆蝦仁 (qīngdòu xiārén, 'arvejas con gambas sin caparazón') | camarones con arvejas, brotes de soja | creación discursiva |
| 290. | 6 | 1 | Chu | 33:13 | 五柳雞絲 (wǔliǔ jī sī, 'rosca de pollo al estilo wuliou') | pollo en rodajas | descripción |
| 291. | 6 | 1 | Chu | 33:16 | 苦瓜排骨盅 (kǔguā páigǔ zhōng, 'costilla y sopa de melón agrio') | costilla y sopa de melón agrio | traducción literal |
| 292. | 6 | 1 | Jia-Ning | 35:42 | 這很好吃耶! (Zhè hěn hǎochī yé, 'Sabe muy bien') | Sabe muy bien | traducción literal |
| 293. | 6 | 1 | jefa | 36:41 | 臭豆腐 (chòu dòufu, 'tofu apestoso') | tofu apestoso | traducción literal |
| 294. | 6 | 1 | Chu | 37:48 | 補腎之方 (bǔ shèn zhī fāng, 'receta para aumentar la potencia sexual') | aumentar la potencia sexual | compresión lingüística |
| 295. | 6 | 1 | Chu | 37:50 | 人蔘 (rénshēn, 'ginseng') | ginseng | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-----------|-------|---|------------------------------------|-------------------------------|
| 296. | 6 | 1 | Chu | 37:50 | 兩 (<i>liǎng</i> , 'liang, medida china para pesar') | gramo | adaptación |
| 297. | 6 | 1 | Chu | 37:50 | 肉桂 (<i>ròuguì</i> , 'aloe vera') | aloe vera | equivalente acuñado |
| 298. | 6 | 1 | Chu | 37:53 | 海蔘 (<i>hǎishēn</i> , 'pepino de mar') | pepinos de mar secos | compensación |
| 299. | 6 | 1 | Shan Shan | 39:07 | 漢堡 (<i>hànbǎo</i> , 'hamburguesa') | hamburguesa | equivalente acuñado |
| 300. | 6 | 1 | Raymond | 40:57 | 廚房 (<i>chúfáng</i> , 'cocina') | cocina | equivalente acuñado |
| 301. | 6 | 1 | Jia-Chien | 41:22 | 祖傳豆腐 (<i>Zǔchuán dòufu</i> , el tofu <i>Zuchuan</i>) (tofu al estilo tradicional) | el tofu Tzu-An | equivalente acuñado, préstamo |
| 302. | 6 | 1 | Jia-Chien | 41:24 | 譚廚名菜 (<i>tánchú míngcài</i> , 'plato famoso de la cocina Tan') | ∅ | reducción |
| 303. | 6 | 1 | Jia-Chien | 41:24 | 大蒸籠 (<i>dà zhēnglóng</i> , 'cesta de bambú grande') | vapora de bambú | creación discursiva |
| 304. | 6 | 1 | Jia-Chien | 41:31 | 雞蓉 (<i>jīróng</i> , 'trocito de pollo') | pollo | generalización |
| 305. | 6 | 1 | Jia-Chien | 41:35 | 火腿 (<i>huǒtuǐ</i> , jamón) | jamón | equivalente acuñado |
| 306. | 6 | 1 | Jia-Chien | 41:35 | 老母雞湯 (<i>lǎo mǔjī tāng</i> , 'caldo de gallina vieja') | caldo de gallina vieja | traducción literal |
| 307. | 6 | 1 | Jia-Chien | 41:42 | 功夫菜 (<i>gōngfu cài</i> , 'platos elaborados') | platos elaborados | traducción literal |
| 308. | 6 | 1 | Jia-Chien | 42:05 | 豆瓣魚 (<i>dòubànyú</i> , 'carpa con haba') | carpa con salsa de ajo | descripción |
| 309. | 6 | 1 | Jia-Chien | 42:11 | 鴨油素炒豌豆苗 (<i>yā yóu sù chǎo wāndòumiáo</i> , 'arvejas sofritas en aceite de pato') | arvejas sofritas en aceite de pato | traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-----------|-------|--|--------------------|---------------------------------|
| 310. | 6 | 1 | Jia-Chien | 42:11 | 鴨 (yā, 'pato') | pato | equivalente acuñado |
| 311. | 6 | 1 | Jia-Chien | 42:14 | 洋蔥 (yángcōng, 'cebolla') | ajo | adaptación |
| 312. | 6 | 1 | Jia-Chien | 42:18 | 食補藥膳 (shíbǔ yàoshàn, 'receta de la terapia nutritiva') | antigua filosofía | creación discursiva |
| 313. | 6 | 1 | Jia-Chien | 42:26 | 豆腐餃子 (dòufu jiǎozi, 'jiaozi de tofu') | pastel de tofu. | adaptación, equivalente acuñado |
| 314. | 6 | 1 | Jia-Chien | 42:56 | 麵團 (miàntuán, 'masa de harina') | pan | modulación |
| 315. | 6 | 5 | Jia-Chien | 42:56 | 手鐲 (shǒuzhuó, 'brazalete') | brazalete | equivalente acuñado |
| 316. | 6 | 5 | Jia-Chien | 42:59 | 戒指 (jièzhì, 'anillo') | anillo | equivalente acuñado |
| 317. | 6 | 1 | Jia-Chien | 43:02 | 糖漿 (tángjiāng, 'sirope de azúcar') | diamante de azúcar | compensación |
| 318. | 6 | 1 | Jia-Chien | 43:02 | 八角 (bājiǎo, 'anis estrellado') | especia | generalización |
| 319. | 6 | 1 | Raymond | 43:13 | 花枝 (huāzhī, 'calamar') | anillo de calamar | particularización |
| 320. | 6 | 1 | Jia-Chien | 48:40 | 茶 (chá, 'té') | té | equivalente acuñado |
| 321. | 6 | 1 | Li Kai | 48:40 | 酒 (jiǔ, 'vino') | licor | particulación |
| 322. | 6 | 1 | Li Kai | 48:44 | 威士忌 (wēishìjī, 'whisky') | whisky | préstamo |
| 323. | 6 | 5 | Guo Lun | 52:00 | 房地產 (fángdìchǎn, 'propiedad') | propiedad | equivalente acuñado |
| 324. | 6 | 5 | Jia-Ning | 52:59 | 這些都是你的啊? (Zhèxiē dōushì nǐ de a, '¿Son tuyas?') (aparece con la imagen: cámaras) | ¿Son tuyas? | sustitución |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|----------|---|---------------------------------|-------------------------|
| 325. | 6 | 5 | Jia-Ning | 53:01 | 攝影 (<i>shèyǐng</i> , 'fotografía') | fotografía | equivalente acuñado |
| 326. | 6 | 1 | Jia-Ning | 59:40 | 海棠百花菇 (<i>hǎitáng bǎihuāgū</i> , 'seta con crema de gambas') | champiñón | creación discursiva |
| 327. | 6 | 1 | Jia-Ning | 59:40 | 蚵漿 (<i>kē jiāng</i> , 'crema de ostra') | pasta de camarón | creación discursiva |
| 328. | 6 | 5 | Jia-Jen | 01:00:49 | T恤 (<i>T xù</i> , 'camiseta') | camiseta | equivalente acuñado |
| 329. | 6 | 5 | Jia-Ning | 01:00:58 | 束褲 (<i>shùkù</i> , 'ropa interior estrecha') | ropa interior | generalización |
| 330. | 6 | 5 | Jia-Jen | 01:01:00 | 內褲 (<i>nèikù</i> , 'ropa interior') | ropa interior | equivalente acuñado |
| 331. | 6 | 1 | Jia-Ning | 01:03:06 | 茶 (<i>chá</i> , 'té') | té | equivalente acuñado |
| 332. | 6 | 5 | Sra. Liang | 01:04:00 | 禮拜六 (<i>lǐbàiliù</i> , 'sábado') | fin de semana | generalización |
| 333. | 6 | 5 | Sra. Liang | 01:04:00 | 車房 (<i>chēfáng</i> , garaje) | garaje | equivalente acuñado |
| 334. | 6 | 4 | Sra. Liang | 01:04:00 | 彈電吉他 (<i>tán diànjítā</i> , 'tocar la guitarra electrónica') | toca la guitarra electrónica | traducción literal |
| 335. | 6 | 1 | Sra. Liang | 01:04:03 | 漢堡 (<i>hànǎo</i> , 'hamburguesa') | hamburguesa | equivalente acuñado |
| 336. | 6 | 1 | Sra. Liang | 01:04:03 | 洋蔥 (<i>yángcōng</i> , 'cebolla') | cebolla | equivalente acuñado |
| 337. | 6 | 1 | Sra. Liang | 01:04:05 | 蛋炒飯 (<i>dànchǎofàn</i> , 'freír arroz con huevo') | freír arroz | compesación lingüística |
| 338. | 6 | 5 | Sra. Liang | 01:04:05 | 警報器 (<i>jǐngbàoqì</i> , 'alarma') | alarma de humo | compensación |
| 339. | 6 | 4 | Ming-Dao | 01:08:03 | 郊遊 (<i>jiāoyóu</i> , 'excursión') | excursión | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|----------|---|---------------|------------------------|
| 340. | 6 | 4 | Ming-Dao | 01:08:07 | 曬太陽 (<i>shài tàiyáng</i> , 'tomar el sol') | tomar el sol | traducción literal |
| 341. | 6 | 4 | Li Kai | 01:09:51 | 外星人 (<i>wàixīngrén</i> , 'alienígena') | alienígena | equivalente acuñado |
| 342. | 6 | 5 | Li Kai | 01:10:15 | 中國味道 (<i>Zhōngguó wèidào</i> , 'estilo chino') | chino | compresión lingüística |
| 343. | 6 | 5 | Jia-Chien | 01:11:45 | 這 (<i>zhè</i> , 'esto') (acompañado con la imagen) | esto | sustitución |
| 344. | 6 | 5 | Li Kai | 01:11:47 | Harvey Harvey | Harvey | préstamo |
| 345. | 6 | 5 | Jia-Chien | 01:14:49 | 卡拉 OK (<i>kǎlā OK</i> , 'karaoke') | karaoke | préstamo |
| 346. | 6 | 5 | Jia-Ning | 01:15:21 | 家 (<i>jiā</i> , 'casa') | apartamento | particularización |
| 347. | 6 | 1 | Chu | 01:26:44 | 白開水 (<i>báikāishuǐ</i> , 'agua') | agua | equivalente acuñado |
| 348. | 6 | 1 | Jia-Chien | 01:26:46 | 高山茶 (<i>gāoshānchá</i> , 'té de montaña') | té de montaña | traducción literal |
| 349. | 6 | 5 | Raymond | 01:33:37 | 辦公室 (<i>bàngōngshì</i> , 'despacho') | despacho | equivalente acuñado |
| 350. | 6 | 1 | señor | 01:34:17 | 飯店 (<i>fàndiàn</i> , 'hotel') | restaurante | particularización |
| 351. | 6 | 1 | señor | 01:34:24 | 川、揚、潮這菜 (<i>chuān yáng cháo zhè cài</i> , 'comida a la Chuan, Yang, Chao') | cocina china | generalización |
| 352. | 6 | 1 | Chu | 01:35:00 | 中國菜 (<i>Zhōngguó cài</i> , 'comida china') | cocina china | modulación |
| 353. | 6 | 5 | Sra. Liang | 01:47:04 | 領帶 (<i>língdài</i> , 'corbata') | corbata | equivalente acuñado |
| 354. | 6 | 1 | Sra. Liang | 01:47:04 | 酒 (<i>jiǔ</i> , 'vino') | vino | generalización |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|----------|---|-----------------------------|---------------------------------|
| 355. | 6 | 1 | Chu | 01:48:01 | 冬瓜湯 (<i>dōngguātāng</i> , 'sopa de melón de invierno') | sopa de melón de invierno | traducción literal |
| 356. | 6 | 1 | Shan Shan | 01:48:03 | 七星斑 (<i>qīxīngbān</i> , 'mero de siete estrellas') | Pez Rojo de Siete Estrellas | traducción literal, descripción |
| 357. | 6 | 5 | Shan Shan | 01:48:03 | 斤 (<i>jīn</i> , jin) (medida china para pesar) | kilo | adaptación |
| 358. | 6 | 1 | Sra. Liang | 01:48:16 | 扣肉 (<i>kòuròu</i> , 'loncha cocida con salsa de soja') | comida | generalización |
| 359. | 6 | 1 | Chu | 01:50:17 | 酸甜苦辣 (<i>suāntiánkǔlà</i> , 'ácido, dulce, agrio, picante') | agrio, dulce o picante | compresión lingüística |
| 360. | 6 | 5 | Chu | 01:50:42 | 房子 (<i>fángzi</i> , 'casa') | casa | equivalente acuñado |
| 361. | 6 | 1 | Jia-Jen | 01:58:24 | 湯 (<i>tāng</i> , 'sopa') | ∅ | reducción |
| 362. | 6 | 1 | Chu | 01:58:29 | 薑 (<i>jiāng</i> , 'jengibre') | jengibre | equivalente acuñado, |
| 363. | 6 | 1 | Chu | 01:58:29 | 藥膳作用 (<i>yàoshànzhuòyòng</i> , 'el efecto de la terapia nutritiva') | efecto | compresión lingüística |
| 364. | 6 | 1 | Chu | 01:58:53 | 味道 (<i>wèidao</i> , 'sabor') | sabor | equivalente acuñado |
| 365. | 7 | 6 | Chu | 05:09 | (jadeo) | ∅ | sustitución |
| 366. | 7 | 6 | Jia-Ning | 09:37 | 喔~ (<i>ōu</i> , 'oh', interjección) | ∅ | reducción |
| 367. | 7 | 2 | Chu | 11:59 | 有話直說 (<i>Yǒuhuà zhíshuō</i> , 'Di lo que quieras') | ¡Dilo! | reducción |
| 368. | 7 | 1 | Jia-Jen | 12:38 | 言語 (<i>yányǔ</i> , idioma) | idioma | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|----------|-------|--|--|---------------------|
| 369. | 7 | 4 | Chu | 12:55 | 我就這麼閒嗎?伺候你們三個人還不夠,還要陪人家聊天? (<i>Wǒ jiù zhème xián ma? Cìhou nǐmen sāngèrén hái búgòu, hái yào péi rén jiā liáotiān</i> 'Como si tuviera tiempo para chismes después de cuidar de vosotras tres') | Como si tuviera tiempo para chismes después de cuidar de ustedes tres. | traudcción literal |
| 370. | 7 | 4 | Chu | 13:34 | 很好啊! (<i>Hěn hǎo a</i> , 'Muy bien') | Eso está bien. | modulación |
| 371. | 7 | 1 | Wen | 15:57 | 滿天星 (<i>mǎntiānxīng</i> , 'estrellas llenas del cielo') | ∅ | reducción |
| 372. | 7 | 2 | Jin-Rong | 19:00 | 灰頭土臉 (<i>huītóutǔliǎn</i> , 'cara ensuciada') | no parar todo el día | modulación |
| 373. | 7 | 2 | Wen | 21:26 | 女大不中留 (<i>Nǚdàbùzhòngliú</i> , 'Las niñas se van de casa tarde o temprano') | Las niñas se van de casa tarde o temprano. | traducción literal |
| 374. | 7 | 1 | Chu | 21:55 | 渾球 (<i>húnqiú</i> , 'cabrón') | cabrón | equivalente acuñado |
| 375. | 7 | 2 | Chu | 22:11 | 狗嘴永遠吐不出象牙 (<i>gǒuzuǐ yǒngyuǎn tǔ bùchū xiàngyá</i> , 'no se escupe el diente de elefante desde la boca de un perro') | esta clase de comentarios | modulación |
| 376. | 7 | 2 | Wen | 22:30 | 從石頭縫裡蹦出來 (<i>cóng shítóufèng lǐ bèng chū lái</i> , 'saltar desde una piedra') | Ella no es la única responsable de ser como es. | creación discursiva |
| 377. | 7 | 1 | Chu | 23:13 | 臉色 (<i>liǎnsè</i> , 'expresión del') | la expresión de tu rostro | traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-----------|-------|--|--|--------------------|
| | | | | | rostro de alguien') | | |
| 378. | 7 | 2 | Chu | 23:43 | 飲食男女人之大慾 (<i>yǐnshí nán nǚ rén zhī dà yù</i> , 'comer, beber, amar, deseos básicos') | Comer, beber, amar. Deseos básicos. | traducción literal |
| 379. | 7 | 1 | Chu | 23:51 | 好滋味兒 (<i>hǎo zī wèi er</i> , 'buen gusto') | ∅ | reducción |
| 380. | 7 | 7 | Wen | 24:06 | 卡 (<i>kǎ</i> , 'ka') | ∅ | sustitución |
| 381. | 7 | 7 | Chu | 25:25 | 呔! (<i>chū</i> , interjección) | ∅ | sustitución |
| 382. | 7 | 7 | Shan Shan | 26:19 | 喏 (<i>nuò</i> , <i>nuo</i> , interjección) | aquí | sustitución |
| 383. | 7 | 9 | Líder | 31:04 | 起立 (<i>qǐ lì</i> , 'estar de pie') | atención | modulación |
| 384. | 7 | 9 | Líder | 31:08 | 立正敬禮 (<i>lì zhèng jìng lǐ</i> , 'ponerse recto, inclinarse') | Pónganse rectos. Inclínense. | traducción literal |
| 385. | 7 | 4 | Jia-Chien | 38:45 | 不關就不關 (<i>bù guān jiù bù guān</i> , 'no es un asunto mío') | muy bien | modulación |
| 386. | 7 | 1 | Jia-Chien | 39:46 | 炒魷魚 (<i>chǎo yóu yú</i> , 'calamar frito', 'despedir a alguien') | estar despedido | modulación |
| 387. | 7 | 1 | Raymond | 42:22 | 陰陽 (<i>yīn yáng</i> , 'yin-yang') | el yin y el yang | préstamo |
| 388. | 7 | 1 | Jia-Chien | 42:54 | 館子 (<i>guǎn zi</i> , restaurante) | ∅ | reducción |
| 389. | 7 | 4 | Raymond | 43:31 | 我是吃太飽了 (<i>wǒ shì chī tài bǎo le</i> , 'he comido demasiado') | Es sólo que comí demasiado. | traducción literal |
| 390. | 7 | 2 | Wen | 44:37 | 這活人啊讓屁給憋死了 (<i>zhè huó rén a rang pì gěi biē sǐ le</i> , 'morirse por un pedo') | morirse por un pedo | traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|----------|---|---|---|
| 391. | 7 | 2 | Wen | 44:49 | 吃撐 (<i>chī chēng</i> , 'comer demasiado') | comer demasiado | traducción literal |
| 392. | 7 | 2 | Jia-Jen | 01:00:55 | 魂不守舍 (<i>húnbùshǒushè</i> , 'el espíritu ha salido del cuerpo') | preocupado | modulación |
| 393. | 7 | 2 | Sra. Liang | 01:02:41 | 黃狗拉車 (<i>huánggǒu lā chē</i> , 'el perro amarillo tira de un carrito') | un perro cansado que tira de una carrito roto | modulación ,traducción literal, amplificación |
| 394. | 7 | 2 | Sra. Liang | 01:04:08 | 生不如死 (<i>shēng bù rú sǐ</i> , 'ojalá que hubiera muerto') | estar en el infierno | modulación |
| 395. | 7 | 1 | Sra. Liang | 01:19:47 | 翅膀硬 (<i>chìbǎng yìng</i> , 'ala dura') | ala fuerte | modulación |
| 396. | 7 | 1 | Wen | 01:24:12 | 拍馬屁 (<i>pāi mǎpì</i> , 'pegar el culo de un caballo') | adular | generalización |
| 397. | 7 | 2 | Jia-Jen | 01:29:41 | 一個巴掌拍得響 (<i>yí gè bāzhāng pāide xiǎng</i> , 'poder aplaudir con una mano') | poder aplaudir con una mano | traducción literal |
| 398. | 7 | 2 | Chu | 01:34:37 | 人為財死鳥為食亡 (<i>Rén wèi cái sǐ niǎo wèi shí wáng</i> , 'La gente muere por dinero y los pájaros mueren por comida') | La gente muere por dinero. Los pájaros mueren por comida. | traducción literal |
| 399. | 7 | 2 | Chu | 01:35:04 | 三江五湖匯流入海 (<i>Sānjiāng wǔ huīliú huīliú rùhǎi</i> , 'Los tres ríos y los cinco lagos vuelven al mar') | Los ríos que tarde o temprano vuelven al mar... | reducción, traducción literal, amplificación |
| 400. | 7 | 1 | Chu | 01:35:19 | 惜 (<i>xī</i> , 'apreciar') | estar satisfecho | modulación |

| | | | | | | | |
|------|------|------|------------|----------|--|--|-----------------------------------|
| 401. | 7 | 2 | señor | 01:35:53 | 另起爐灶 (<i>lìng qǐ lú zào</i> , 'abrir otra estufa') | abrir su propio restaurante | modulación |
| 402. | 7 | 1 | Sra. Liang | 01:36:05 | 丫頭 (<i>yā tóu</i> , 'nena') | hija | generalización |
| 403. | 7 | 2 | Sra. Liang | 01:36:23 | 鰥夫不長命 (<i>Guānfū bù chángmìng</i> , 'Los viudos suelen vivir poco') | Los viudos suelen vivir poco. | traducción literal |
| 404. | 7 | 2 | Sra. Liang | 01:40:55 | 苦海無邊，回頭是岸 (<i>kǔhǎi wúbiān, huítóushì'àn</i> , 'la vida es un mar infinito, la felicidad es volver a la costa') | "La vida es un mar infinito. La felicidad es volver a la costa." | traducción literal |
| 405. | 7 | 2 | Sra. Liang | 01:40:59 | 忘恩負義 (<i>wàngēnfùyì</i> , 'ser ingrato y traicionar la lealtad') | ingraticudes | compresión lingüística |
| 406. | 7 | 2 | Sra. Liang | 01:41:04 | 家家有本難念的經 (<i>jiājiā yǒu běn nánniàn de jīng</i> , 'Cada familia tiene un libro de sutra difícil de leer') | Cada familia tiene un largo historial de problemas impronunciados. | modulación |
| 407. | 7 | 2 | Sra. Liang | 01:41:30 | 兒孫自有兒孫福 (<i>Érsūn zì yǒu érsūn fú</i> , 'Los descendientes tienen su propia suerte') | Lo que será, será. | modulación |
| 408. | 7 | 1 | Jia-Chien | 01:45:46 | 老馬 (<i>lǎomǎ</i> , 'caballo viejo') | caballo viejo | traducción literal |
| 409. | 7 | 4 | Sra. Liang | 01:47:34 | 開動 (<i>kāidòng</i> , 'servirse') | servirse | variación, traducción literal |
| 410. | 7 | 2 | Sra. Liang | 01:48:08 | 死鴨子嘴這樣刁 (<i>sǐ yāzi zuǐ zhèyàng diāo</i> , 'maldita niña que se entretiene con pequeñeces') | ser exigente | variación, compresión lingüística |
| 411. | 4, 7 | 3, 1 | alumnos | 27:49:00 | 拋繡球 (<i>pāo xiùqiú</i> , 'tirar la | lanzar el ramo de novia | modulación |

| | | | | | | | |
|------|------|------|---------|----------|-----------------------------------|--------|-------------------------------|
| | | | | | pelota bordada') | | |
| 412. | 7, 5 | 1, 5 | Jia-Jen | 01:38:32 | 先生 (<i>xiānsheng</i> , 'marido') | marido | equivalente acuñado, préstamo |

3.2.5.3 Blue Gate Crossing

| Número | Cat. tem. | Cat. área | Personaje | Código de tiempo | Referente cultural | Traducción al español | Técnica de traducción |
|--------|-----------|-----------|-----------|------------------|---|--|-----------------------|
| 413. | 2 | 3 | Yuezhen | 01:02:39 | 木村拓哉 (<i>Mùcūn Tuòzāi</i> , 'Kimura Takuya') | KIMURA TAKUYA | préstamo |
| 414. | 4 | 4 | profesor | 01:58 | 體育課 (<i>tīyù kè</i> , 'clase de gimnasia') | clase de gimnasia | traducción literal |
| 415. | 4 | 4 | Kerou | 07:56 | 英文 (<i>yīngwén</i> , 'inglés') | inglés | equivalente acuñado |
| 416. | 4 | 4 | Kerou | 08:05 | Dear diary ('querido diario', texto de la clase de inglés) | <i>Dear diary</i> | préstamo |
| 417. | 4 | 4 | Kerou | 08:06 | I must be the happiest guy in the world ('yo debo de ser la persona más feliz en todo el mundo', texto de la clase de inglés) | <i>I must be the happiest guy in the world</i> | préstamo |
| 418. | 4 | 4 | Kerou | 08:08 | my classmates and... ('mis compañeros | <i>My classmates and...</i> | préstamo |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-------|-------|---|---|----------|
| | | | | | de clase y...' texto de la clase de inglés) | | |
| 419. | 4 | 4 | Kerou | 08:29 | trips around Taiwan (‘viajes por Taiwán’, texto de la clase de inglés) | <i>Trips around Taiwan.</i> | préstamo |
| 420. | 4 | 4 | Kerou | 08:31 | let me tell you about the places we visited. (‘déjame decirte los sitios que visitamos’, texto de la clase de inglés) | <i>Let me tell you about the places we visited.</i> | préstamo |
| 421. | 4 | 4 | Kerou | 08:34 | around Taipei and Taizhong on Sunday morning by bus. (‘por Taipei y Taizhong el domingo por la mañana en el bús’, texto de la clase de inglés) | <i>around Taipei and Taizhong on Sunday morning by bus.</i> | préstamo |
| 422. | 4 | 4 | Kerou | 08:38 | Taizhong is a smaller city than Taipei (‘Taizhong es una ciudad un poco más pequeña | <i>Taizhong is a smaller city than Taipei.</i> | préstamo |

| | | | | | | | |
|------|---|---|----------------|-------|--|------------------------------|---------------------|
| | | | | | que Taipei', texto de la clase de inglés) | | |
| 423. | 4 | 4 | Zhang Shihao | 10:59 | 教官 (<i>jiàoguān</i> , 'instructor del instituto') | guarda | creación discursiva |
| 424. | 4 | 4 | Zhang Shihao | 10:59 | 記大過 (<i>jì dàguò</i> , 'cometer una gran infracción') | caer una buena a alguien | modulación |
| 425. | 4 | 3 | Zhang Shihao | 13:52 | 天蠍座 (<i>tiānxiēzuò</i> , 'escorpio') | escorpio | equivalente acuñado |
| 426. | 4 | 1 | Kerou | 16:05 | 畫愛心 (<i>huà àixīn</i> , dibujar corazones) | dibujar corazones | traducción literal |
| 427. | 4 | 4 | guarda | 20:52 | 訓導處 (<i>xùndǎochù</i> , 'Oficina de Asuntos Estudiantiles') | guarda | creación discursiva |
| 428. | 4 | 4 | madre de Kerou | 25:54 | 附中 (<i>fùzhōng</i> , 'instituto afiliado') | instituto afiliado | traducción literal |
| 429. | 4 | 4 | Zhang Shihao | 45:07 | 保送大學 (<i>bǎosòng dàxué</i> , 'guardar una plaza para entrar en la universidad') | una beca para la universidad | amplificación |
| 430. | 5 | 1 | Yuezhen | 01:10 | 女兒 (<i>nǚ'ér</i> , 'hija') | hija | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|--------------|-------|---|----------------------------------|---------------------|
| 431. | 5 | 1 | Yuezhen | 01:15 | 貴婦 (<i>guìfù</i> , 'señora elegante') | señoras | generalización |
| 432. | 5 | 1 | Yuezhen | 01:24 | 老公 (<i>lǎogōng</i> , 'marido') | marido | equivalente acuñado |
| 433. | 5 | 1 | Yuezhen | 10:07 | 女朋友 (<i>nǚpéngyou</i> , 'novia') | novia | equivalente acuñado |
| 434. | 5 | 1 | Zhang Shihao | 13:52 | O 型 (O <i>xíng</i> , la 'sangre del grupo o') | ∅ | reducción |
| 435. | 5 | 1 | Zhang Shihao | 33:15 | 女生 (<i>nǚshēng</i> , 'chica') | chica | equivalente acuñado |
| 436. | 5 | 1 | Kerou | 36:23 | 老師 (<i>lǎoshī</i> , 'profesor') | profesor | equivalente acuñado |
| 437. | 5 | 1 | profesor | 36:46 | 小朋友 (<i>xiǎopéngyou</i> , 'niño') | joven | modulación |
| 438. | 5 | 1 | profesor | 36:46 | 沒成年 (<i>méi chéngnián</i> , 'no ser adulto') | no ser adulta | traducción literal |
| 439. | 5 | 1 | Zhang Shihao | 45:26 | 處男 (<i>chǔnán</i> , 'virgen') | virgen | equivalente acuñado |
| 440. | 5 | 1 | Zhang Shihao | 45:58 | 尿尿會分岔 (<i>niào niào huì fēn chà</i> , 'esparcerse el pis al mear') | Se me esparce el pis al mear. | traducción literal |
| 441. | 5 | 1 | Zhang Shihao | 47:54 | 同性戀 (<i>tóngxìngliàn</i> , 'homosexual') | gay | particularización |
| 442. | 5 | 1 | Zhang Shihao | 48:48 | 同性戀 | lesbiana | particularización |

| | | | | | | | |
|------|---|---|----------------|-------|--|-------------------------------|------------------------|
| | | | | | (<i>tóngxìngliàn</i> , 'homosexual') | | |
| 443. | 5 | 1 | Yuezhen | 51:26 | 原子筆 (<i>yuánzǐ bǐ</i> , 'bolígrafo') | bolígrafo | equivalente acuñado |
| 444. | 5 | 1 | Kerou | 59:47 | 十七歲 (<i>shíqī suì</i> , 'tener 17 años') | tener 17 años | traducción literal |
| 445. | 6 | 4 | Yuezhen | 01:15 | 下午茶 (<i>xiàwǔ chá</i> , 'tomar el té por la tarde') | tomar el té | generalización |
| 446. | 6 | 5 | Yuezhen | 03:08 | 花襯衫 (<i>huā chènshān</i> , 'camisa de palmeras') | camisa de palmeras | traducción literal |
| 447. | 6 | 4 | Kerou | 07:27 | 打籃球 (<i>dǎ lánqiú</i> , 'jugar al baloncesto') | jugar | compresión lingüística |
| 448. | 6 | 1 | madre de Kerou | 08:48 | 紅豆牛奶冰 (<i>hóngdòu niúnnǎi bīng</i> , 'helado de leche con judías rojas dulces') | <i>helado de soja y leche</i> | creación discursiva |
| 449. | 6 | 4 | Yuezhen | 09:47 | 游泳 (<i>yóuyǒng</i> , 'nadar') | nadar | equivalente acuñado |
| 450. | 6 | 4 | Yuezhen | 09:50 | 游泳隊 (<i>yóuyǒng duì</i> , 'el equipo de natación') | equipo | compresión lingüística |
| 451. | 6 | 4 | Zhang Shihao | 13:52 | 游泳隊 (<i>yóuyǒng duì</i> , 'el equipo de natación') | nadar | modulación |
| 452. | 6 | 4 | Zhang Shihao | 13:52 | 吉他社 (<i>jítā shè</i> , 'guitar club') | tocar la guitarra | modulación |

| | | | | | | | |
|------|---|---|----------------|-------|--|-----------------------|---------------------|
| | | | | | 'el club de guitarra') | | |
| 453. | 6 | 5 | Yuezhen | 15:17 | 籃球 (<i>lánqiú</i> , 'balón de baloncesto') | balón de baloncesto | traducción literal |
| 454. | 6 | 5 | Yuezhen | 15:33 | 球鞋 (<i>qiúxié</i> , 'zapatillas deportivas') | zapatillas deportivas | traducción literal |
| 455. | 6 | 5 | Yuezhen | 15:38 | 十號半 (<i>shíhàobàn</i> , 'la talla 10,5') | 45 | modulación |
| 456. | 6 | 5 | Kerou | 15:49 | 週記 (<i>zhōujì</i> , 'cuaderno de diario') | cuaderno | adaptación |
| 457. | 6 | 5 | Yuezhen | 16:18 | 寶特瓶 (<i>bǎotèpíng</i> , 'botella de plástico') | botella | generalización |
| 458. | 6 | 5 | Yuezhen | 16:30 | 蛙鏡 (<i>wājìng</i> , 'gafas de buceo') | gafas de nadar | traducción literal |
| 459. | 6 | 5 | Yuezhen | 16:41 | 原子筆 (<i>yuánzǐ bǐ</i> , 'bolígrafo') | bolígrafo | equivalente acuñado |
| 460. | 6 | 1 | Zhang Shihao | 25:28 | 水餃 (<i>shuǐjiǎo</i> , jiaozi, 'un tipo de <i>dumpling</i> típico de la cocina china') | <i>dimsum</i> | adaptación |
| 461. | 6 | 1 | madre de Kerou | 25:38 | 湯 (<i>tāng</i> , 'sopa') | sopa | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|----------------|----------|--|---------------------------|------------------------|
| 462. | 6 | 1 | madre de Kerou | 25:40 | 酸辣湯 (suānlàtāng, 'sopa picante y ácida') | picante | compresión lingüística |
| 463. | 6 | 1 | madre de Kerou | 25:40 | 蛋花湯 (dànhuā tāng, 'sopa con huevo') | con huevo | compresión lingüística |
| 464. | 6 | 1 | madre de Kerou | 25:40 | 青菜豆腐湯, (qīngcài dòufu tāng, 'sopa con verdura y tofu') | con tofu y verdura. | compresión lingüística |
| 465. | 6 | 4 | profesor | 35:52 | 跑 (pǎo, 'correr') | correr | reducción |
| 466. | 6 | 4 | Zhang Shihao | 45:05 | 比賽得名 (bǐsài démíng, 'ganar en el campeonato') | ganar en el campeonato | traducción literal |
| 467. | 6 | 5 | madre de Kerou | 01:08:59 | 店 (diàn, 'tienda') | puesto | adaptación |
| 468. | 7 | 3 | Yuezhen | 15:52 | 字好醜 (zì hǎo chǒu, 'caligrafía fea') | caligrafía fea | traducción literal |
| 469. | 7 | 2 | madre de Kerou | 25:56 | 你有沒有聽過? (Nǐ yǒu méi yǒu tīngguo, '¿Te suena?') | ¿La conoces? | modulación |
| 470. | 7 | 7 | Zhang Shihao | 31:29 | 喔~ (ōu, 'oh') | ∅ | sustitución |
| 471. | 7 | 9 | Kerou | 33:01 | 吻 (wěn, 'besar') | besar | equivalente acuñado |
| 472. | 7 | 9 | Kerou | 36:29 | 對嘴喝水 (duì zuǐ) | beber de la misma botella | traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|---|---|--------------|----------|---|---------------------------------|--------------------|
| | | | | | <i>hē shuǐ</i> , 'beber de la misma botella') | | |
| 473. | 7 | 9 | Alumno | 38:22 | 牽手 (<i>qiānshǒu</i> , 'coger las manos') | hacer manitas | modualción |
| 474. | 7 | 1 | Kerou | 47:10 | 背黑鍋 (<i>bēi hēiguō</i> , 'cargar una olla negra') | pagar el pato por alguien | adaptación |
| 475. | 7 | 2 | Kerou | 47:29 | 我想我喜歡的是女生 (<i>Wǒ xiǎng wǒ xǐhuan de shì nǚshēng</i> , 'Creo que me gustan las chicas') | Creo que me gustan las chicas. | traducción literal |
| 476. | 7 | 2 | Kerou | 56:24 | 你們男生愛女生，女生愛男生 (<i>Nǐmen nánshēng ài nǚshēng</i> , 'A los chicos les gustan las chicas, a las chicas les gustan los chicos') | A ti te gustan las chicas, ¿no? | reducción |
| 477. | 7 | 2 | Zhang Shihao | 58:54 | 那你有吻過林月貞嗎? (<i>Nà nǐ yǒu wěn guò lín yuè zhēn ma?</i> '¿has besado a Lin Yuezhen?') | ¿has besado a Lin Yuezhen? | traducción literal |
| 478. | 7 | 2 | Kerou | 01:05:00 | 我是女生 (<i>Wǒ shì nǚshēng</i> , 'Soy | SOY UNA CHICA | traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|------|------|----------------|----------|--|------------------------------|-----------------------------------|
| | | | | | una chica') | | |
| 479. | 7 | 2 | Kerou | 01:05:06 | 喜歡男生 (<i>xǐhuan nánshēng</i> , 'gustarme los chicos') | DEBERÍAN GUSTARME LOS CHICOS | traducción literal, amplificación |
| 480. | 5, 7 | 1, 1 | madre de Kerou | 26:09 | 阿公 (<i>āgōng</i> , 'abuelo') | abuelo | variación, equivalente acuñado |

3.2.5.4 ¿Qué hora es?

| Número | Cat. tem. | Cat. área | Personajes | Código de tiempo | Referente original | Traducción al español | Técnica de traducción |
|--------|-----------|-----------|---------------|------------------|---|--------------------------------------|--|
| 481. | 1 | 3 | Hsiao-kang | 21:26 | 蟑螂 (<i>zhāngláng</i> , 'cucaracha') | cucaracha | equivalente acuñado |
| 482. | 1 | 3 | Hsiao-kang | 01:11:19 | 魚 (<i>yú</i> , 'pez') | pez | equivalente acuñado |
| 483. | 3 | 1 | chico francés | 39:13 | lady 'señora' | señora | equivalente acuñado |
| 484. | 4 | 3 | Hsiao-kang | 04:11 | 過隧道 (<i>guò suìdào</i> , 'pasar por el túnel') | pasar por el túnel | traducción literal |
| 485. | 4 | 3 | Hsiao-kang | 11:45 | 辦喪事 (<i>bàn sāngshì</i> , 'preparar el funeral') | morirse un familiar | modulación |
| 486. | 4 | 3 | Xiang-qi | 13:17 | 基督教 (<i>jīdūjiào</i> , 'cristianismo') | cristiano | modulación |
| 487. | 4 | 3 | sacerdote | 16:59 | 陰陽水 (<i>yīnyáng shuǐ</i> , 'agua yin-yang') | agua <i>yīng-yang</i> (<i>sic</i>) | variación, traducción literal y préstamo |

| | | | | | | | |
|------|---|---|------------|----------|---|---------------------------------|-------------------------------|
| 488. | 4 | 3 | madre | 22:42 | 師父 (<i>shīfu</i> , 'maestro') | sacerdote | adaptación |
| 489. | 4 | 3 | madre | 22:44 | 四十九天 (<i>sìshíjiǔ tiān</i> , '49 días') | 49 días | traducción literal |
| 490. | 4 | 3 | madre | 22:44 | 殺生 (<i>shāshēng</i> , 'matar cosas vivas') | hacer daño a criatura | modulación |
| 491. | 4 | 2 | vendedor | 27:02 | 廣島之戀 (<i>Guǎngdǎo zhī liàn</i> , 'El amor de Hiroshima') | <i>Hiroshima mon amour.</i> | traducción literal |
| 492. | 4 | 2 | vendedor | 27:04 | 四百擊 (<i>sìbǎijī</i> , 'Los cuatrocientos golpes') | <i>Los cuatrocientos golpes</i> | traducción literal |
| 493. | 4 | 3 | padre | 01:11:10 | 他怕亮啊 (<i>tā pà liàng a</i> , 'asustar a alguien la luz') | le asusta la luz | traducción literal |
| 494. | 4 | 3 | madre | 01:12:45 | 回家 (<i>huíjiā</i> , 'volver') | volver | equivalente acuñado |
| 495. | 5 | 1 | padre | 01:49 | 小康 (<i>Xiǎo Kāng</i> , 'Hsiao-kang') | Hsiao-kang | préstamo |
| 496. | 5 | 1 | Xiang-Qi | 10:23 | 老闆 (<i>lǎobǎn</i> , 'jefe') | ∅ | reducción |
| 497. | 5 | 1 | Hsiao-kang | 11:45 | 帶孝 (<i>dàixiào</i> , 'estar de luto') | estar de luto | traducción literal |
| 498. | 5 | 1 | Xiang-Qi | 12:25 | 老闆 (<i>lǎobǎn</i> , 'jefe') | ∅ | reducción |
| 499. | 5 | 1 | Xiang-Qi | 12:25 | 李先生 (<i>Lǐ xiānsheng</i> , 'señor') | Sr. Lee | equivalente acuñado, préstamo |

| | | | | | | | |
|------|---|---|--------------------|----------|-------------------------------------|------------------|---------------------|
| | | | | | Lee') | | |
| 500. | 5 | 1 | Xiang-Qi | 13:46 | 老闆 (lǎobǎn, 'jefe') | señor | adaptación |
| 501. | 5 | 2 | Xiang-Qi | 14:08 | 巴黎 (Bālí, 'París') | Paris | equivalente acuñado |
| 502. | 5 | 2 | Hsiao-kang | 14:09 | 巴黎 (Bālí, 'París') | Paris | equivalente acuñado |
| 503. | 5 | 2 | Xiang-Qi | 01:21:57 | 台灣 (Táiwān, 'Taiwán') | Taiwan | equivalente acuñado |
| 504. | 5 | 2 | Chica de Hong Kong | 01:21:58 | 台灣 (Táiwān, 'Taiwán') | Taiwan | equivalente acuñado |
| 505. | 5 | 2 | Chica de Hong Kong | 01:22:05 | 香港 (Xiānggǎng, 'Hong Kong') | Hong Kong | equivalente acuñado |
| 506. | 5 | 2 | Chica de Hong Kong | 01:23:03 | Louvre 'Louvre' | Louvre | préstamo |
| 507. | 5 | 2 | Xiang-Qi | 01:23:09 | 第三區 (dì sān qū, 'el distrito 3') | el distrito 3 | traducción literal |
| 508. | 5 | 2 | Xiang-Qi | 01:23:14 | Bonne Nouvelle 'Bonne Nouvelle' | Bonne Nouvelle | préstamo |
| 509. | 5 | 2 | chica de Hong Kong | 01:23:15 | Bonne Nouvelle 'Bonne Nouvelle' | Bonne Nouvelle | préstamo |
| 510. | 6 | 5 | Xiang-Qi | 10:15 | 兩個時間 (liǎnggè shíjiān, 'hora dual') | hora dual | traducción literal |
| 511. | 6 | 4 | Xiang-Qi | 11:12 | 出國 (chūguó, 'ir al extranjero') | ir al extranjero | traducción literal |
| 512. | 6 | 5 | Hsiao-kang | 13:51 | 七折 (qīzhé, 'calcular el 70 %') | 30 % | modulación |

| | | | | | | | |
|------|---|---|--------------------|----------|--|--------------------|------------------------|
| 513. | 6 | 5 | señorita | 13:55 | 裝電池 (<i>zhuāng diànchí</i> , 'cargar una pila') | tener pila | modulación |
| 514. | 6 | 4 | Hsiao-kang | 14:08 | 出國 (<i>chūguó</i> , 'ir al extranjero') | irse | modulación |
| 515. | 6 | 5 | madre | 23:01 | 這個 (<i>zhège</i> , 'esto') | esto | sustitución |
| 516. | 6 | 5 | madre | 23:04 | 藥 (<i>yào</i> , 'medicina') | medicina | equivalente acuñado |
| 517. | 6 | 1 | madre | 29:31 | 烤鴨 (<i>kǎoyā</i> , 'pato asado') | pato | compresión lingüística |
| 518. | 6 | 1 | chico francés | 38:50 | <i>tartar</i> 'tartar' | <i>tartar.</i> | equivalente acuñado |
| 519. | 6 | 1 | Xiang-Qi | 39:17 | English menu 'menú en inglés' | menú en inglés | traducción literal |
| 520. | 6 | 1 | Hsiao-kang | 49:51 | 晚餐 (<i>wǎncān</i> , 'cena') | cena | equivalente acuñado |
| 521. | 6 | 1 | Hsiao-kang | 49:51 | 宵夜 (<i>xiāoyè</i> , 'comida de medianoche') | comida | generalización |
| 522. | 6 | 1 | chica de Hong Kong | 01:22:03 | 小吃 (<i>xiǎochī</i> , 'aperitivo chino') | comida | generalización |
| 523. | 6 | 1 | Xiang-Qi | 01:22:26 | 咖啡 (<i>kāfēi</i> , 'café') | café | equivalente acuñado |
| 524. | 6 | 5 | chica de Hong Kong | 01:23:18 | 成衣 (<i>chéngyī</i> , 'ropa') | ropa | generalización |
| 525. | 7 | 9 | sacerdote | 05:48 | 一拜 (<i>yī bài</i> , 'primera reverencia') | primera reverencia | traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|------|------|---------------|----------|---|-------------------------------|-------------------------------|
| 526. | 7 | 9 | sacerdote | 05:51 | 再拜 (zài bài, 'segunda reverencia') | segunda reverencia | traducción literal |
| 527. | 7 | 9 | sacerdote | 05:53 | 三拜 (sān bài, 'tercera reverencia') | tercera reverencia | traducción literal |
| 528. | 7 | 7 | Hsiao-kang | 10:35 | 蛤 (Há, '¿Qué?') | ¿Qué? | traducción literal |
| 529. | 7 | 2 | sacerdote | 17:10 | 一那澄來一欸啉 (Yī nà dèng lái yī ǎi līn, 'Si él vuelve, se la beberá') | Si él vuelve, se la beberá. | variación, traducción literal |
| 530. | 7 | 4 | Hsiao-kang | 26:46 | 法國片 (Fàguópìàn, 'películas francesas') | películas francesas | traducción literal |
| 531. | 7 | 9 | madre | 29:56 | 拜啦! (bài la, 'reverenciar') | rezar | adaptación |
| 532. | 7 | 2 | Xiang-Qi | 38:15 | Excuse me, what is this? 'Disculpe, ¿qué es?' | Disculpe, por favor. ¿Qué es? | traducción literal |
| 533. | 7 | 2 | chico francés | 39:00 | very fine 'muy buena' | muy buena | traducción literal |
| 534. | 7 | 6 | Xiang-Qi | 01:21:54 | (hipo) | ∅ | sustitución |
| 535. | 5, 7 | 1, 1 | Hsiao-kang | 04:11 | 阿爸 (ābà, 'papá') | papá | variación |
| 536. | 5, 7 | 2, 4 | Xiang-Qi | 14:09 | 法國 (Fàguó, 'Francia') | Francia | equivalente acuñado |

3.2.5.5 20 30 40

| Número | Cat. tem. | Cat. área | Personaje | Código de tiempo | Referente cultural | Traducción al español | Técnica de traducción |
|--------|-----------|-----------|-----------------|------------------|---|------------------------------|-------------------------------|
| 537. | 1 | 1 | Tong | 20:05 | 地震 (<i>dìzhèn</i> , 'terremoto') | ∅ | reducción |
| 538. | 1 | 2 | Tong | 20:12 | 颱風 (<i>táifēng</i> , 'tifón') | <i>tifone</i> | equivalente acuñado |
| 539. | 2 | 3 | Xiang | 04:14 | 王菲 (<i>Wáng Fēi</i> , 'Fei Wang', cantante) | Madonna | adaptación |
| 540. | 2 | 3 | Xiang | 04:14 | 梁詠琪 (<i>Liáng Yǒngqí</i> , 'Yong-Qi Liang', cantante) | ∅ | reducción |
| 541. | 2 | 3 | Xiao Jie | 16:25 | F4 F4 (grupo ídolo) | F4 | préstamo |
| 542. | 2 | 3 | Shi Ge | 16:27 | 楊千樺 (<i>Yáng Qiānhuà</i> , 'Qian-Hua Yang', cantante) | Yang Yang | creación discursiva |
| 543. | 2 | 3 | Xiao Jie | 25:00 | 偶像 (<i>ǒuxiàng</i> , 'ídolo') | ídolo | sustitución |
| 544. | 2 | 3 | Xiao Jie | 25:00 | 齊豫 (<i>Qí Yù</i> , Qi Yu, cantante) | Qi Yu | préstamo |
| 545. | 2 | 3 | Xiao Jie y Tong | 25:17 | 齊豫小姐 (<i>Qí Yù xiǎojiě</i> , 'señorita Qi Yu') | señorita Qi Yu | préstamo, equivalente acuñado |
| 546. | 2 | 3 | Xiao Jie | 26:13 | 梁朝偉 (<i>Liáng Cháowěi</i> , 'Chao-Wei Liang') | Tony Leung | préstamo, creación discursiva |
| 547. | 2 | 3 | Tong | 26:16 | 劉嘉玲 (<i>Liú Jiālíng</i> , 'Jia-Ling Liu') | novia | modulación |
| 548. | 3 | 1 | Brian | 01:38 | 開刀 (<i>kāidāo</i> , operar) | <i>estar con un paciente</i> | modulación |
| 549. | 3 | 1 | Xiang | 04:28 | 上飛機 (<i>shàng fēijī</i> , 'embarcar') | embarcar | equivalente acuñado |
| 550. | 3 | 1 | Xiang | 05:58 | 教鋼琴 (<i>jiāo gāngqín</i> , 'enseñar a tocar el piano') | ser profesora de piano | modulación |
| 551. | 3 | 1 | Xiao Jie | 26:34 | 明星 (<i>míngxīng</i> , 'estrella de pop') | estrella de pop | traducción literal |
| 552. | 3 | 1 | Xiao Jie | 27:35 | 香蕉園 (<i>xiāngjiāo yuán</i> , | plantación de caucho | adaptación |

| | | | | | | | |
|------|---|---|----------|----------|--|------------------------|-------------------------------|
| | | | | | 'plantación de plátanos') | | |
| 553. | 3 | 1 | Xiao Jie | 27:46 | 工作 (<i>gōngzuò</i> , 'trabajo') | trabajo | equivalente acuñado |
| 554. | 3 | 1 | Xiao Jie | 27:50 | clerk 'dependiente' | dependienta | equivalente acuñado |
| 555. | 3 | 1 | Xiang | 29:38 | 出差 (<i>chūchāi</i> , 'viaje de negocios') | viaje de negocios | traducción literal |
| 556. | 3 | 1 | Lily | 01:13:40 | 空中小姐 (<i>kōngzhōng xiǎojiě</i> , 'azafata') | azafata | equivalente acuñado |
| 557. | 3 | 1 | Lily | 01:13:42 | 玩具生意 (<i>wánjù shēngyì</i> , 'industria de juguetes') | industria de juguete | traducción literal |
| 558. | 3 | 1 | Lily | 01:13:42 | 工廠 (<i>gōngchǎng</i> , 'fábrica') | ∅ | reducción |
| 559. | 3 | 1 | Tong | 01:38:39 | 空中小姐 (<i>kōngzhōng xiǎojiě</i> , 'azafata') | azafata | equivalente acuñado |
| 560. | 3 | 1 | Tong | 01:38:53 | 馬來西亞的 airline (<i>Mǎláixīyà de airline</i> , 'aerolíneas de Malasia') | Malaysian Air | particularización |
| 561. | 4 | 5 | Shi Ge | 16:01 | 魔術 (<i>móshù</i> , 'truco de magia') | truco de magia | equivalente acuñado |
| 562. | 4 | 2 | Xiao Jie | 17:52 | 電影 (<i>diànyǐng</i> , 'películas') | películas | equivalente acuñado |
| 563. | 4 | 2 | Xiao Jie | 17:52 | 香港電影 (<i>Xiānggǎng diànyǐng</i> , 'películas de Hong Kong') | películas | reducción |
| 564. | 4 | 1 | Xiao Jie | 17:52 | 廣東歌 (<i>Guǎngdōng gē</i> , 'música pop en cantonés') | música pop en cantonés | traducción literal |
| 565. | 4 | 4 | Xiao Jie | 17:59 | 上課 (<i>shàngkè</i> , 'ir a clase') | clase | compresión lingüística |
| 566. | 4 | 1 | Xiao Jie | 18:10 | 唱歌 (<i>chànggē</i> , 'cantar') | cantar | equivalente acuñado |
| 567. | 4 | 1 | Xiao Jie | 18:10 | 跳舞 (<i>tiàowǔ</i> , 'bailar') | bailar | equivalente acuñado |
| 568. | 4 | 5 | Xiao Jie | 20:23 | 上電視 (<i>shàng diànshì</i> , 'salir en la tele') | salir en la tele | variación, traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|---|---|----------|----------|--|-------------------------------|---------------------|
| 569. | 4 | 1 | Xiao Jie | 25:02 | 橄欖樹 (<i>gǎnlǎnshù</i> , 'Olea europaea') | "Olive Tree" | traducción literal |
| 570. | 4 | 1 | Xiao Jie | 25:02 | 走在雨中 (<i>zǒu zài yǔ zhōng</i> , 'andar bajo de la lluvia') | "Walk in The Rain" | traducción literal |
| 571. | 4 | 4 | Xiao Jie | 44:04 | 學校 (<i>xuéxiào</i> , 'escuela') | colegio | particularización |
| 572. | 4 | 1 | Xiao Jie | 45:30 | 老歌 (<i>lǎogē</i> , 'canciones viejas') | canciones viejas | traducción literal |
| 573. | 4 | 3 | Lily | 55:13 | Christmas 'Navidad' | Navidad | equivalente acuñado |
| 574. | 4 | 5 | Lily | 01:36:17 | 韓劇 (<i>Hánjù</i> , 'telenovelas coreanas') | telenovelas | generalización |
| 575. | 5 | 1 | Xiang | 01:19 | 男朋友 (<i>nán péngyou</i> , 'novio') | novio | equivalente acuñado |
| 576. | 5 | 1 | Xiang | 01:24 | 結婚 (<i>jiéhūn</i> , 'casado') | casado | equivalente acuñado |
| 577. | 5 | 1 | Xiang | 01:24 | 沒結婚 (<i>méi jiéhūn</i> , 'no casado') | soltero | modulación |
| 578. | 5 | 1 | Xiang | 01:45 | 老婆 (<i>lǎopó</i> , 'mujer') | mujer | equivalente acuñado |
| 579. | 5 | 1 | Sylvia | 02:05 | Sandy 'Sandy' | Sandy | préstamo |
| 580. | 5 | 1 | Sylvia | 02:05 | 女兒 (<i>nǚ'ér</i> , 'hija') | cariño | modulación |
| 581. | 5 | 1 | Sylvia | 02:12 | 爸爸 (<i>bàba</i> , 'papá') | papá | equivalente acuñado |
| 582. | 5 | 1 | Sylvia | 02:12 | 出國 (<i>chūguó</i> , 'ir al extranjero') | estar fuera | modulación |
| 583. | 5 | 1 | Xiao Jie | 03:32 | 石哥 (<i>Shí gē</i> , 'Shi Ge') | Shi Ge | préstamo |
| 584. | 5 | 1 | Xiao Jie | 03:36 | 小潔 (<i>Xiǎo Jié</i> , 'Xiao Jie') | Xiao Jie | préstamo |
| 585. | 5 | 1 | Xiao Jie | 03:42 | 第一次出國 (<i>dì yī cì chūguó</i> , 'ir al extranjero por primera vez') | nunca estar aquí | modulación |
| 586. | 5 | 1 | Xiang | 05:48 | 老公 (<i>lǎogōng</i> , 'marido') | hombre | generalización |
| 587. | 5 | 1 | Xiang | 05:55 | 空中小姐 (<i>kōngzhōng xiǎojiě</i> , 'azafata') | (imagen, uniforme de azafata) | sustitución |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-----------------|-------|--|--------------------|---------------------|
| 588. | 5 | 1 | Xiang | 06:12 | 嫁 (<i>jià</i> , 'casarse') | casarse | generalización |
| 589. | 5 | 1 | Xiang | 06:16 | 花 (<i>huā</i> , 'vividor de amor') | donjuán | adaptación |
| 590. | 5 | 1 | Qi | 11:28 | 結婚 (<i>jiéhūn</i> , 'casarse') | casarse | equivalente acuñado |
| 591. | 5 | 1 | Xiang | 12:22 | 小孩子氣 (<i>xiǎoháizǐqì</i> , 'infantil') | infantil | equivalente acuñado |
| 592. | 5 | 1 | Xiang | 13:50 | Brian 孫 (<i>Brian Sūn</i> , 'Brian Sun') | ¡Brian Sun! | préstamo |
| 593. | 5 | 1 | Shi Ge | 15:09 | 孖生 (<i>luánshēng</i> , 'gemelo') | gemelo | variación |
| 594. | 5 | 1 | Shi Ge | 15:50 | 觀眾 (<i>guānzhòng</i> , 'público') | público | equivalente acuñado |
| 595. | 5 | 1 | Xiao Jie | 25:44 | 小白臉 (<i>xiǎobáiliǎn</i> , 'chico guapo con la cara blanca') | hortera | adaptación |
| 596. | 5 | 1 | Tong | 26:24 | 女朋友 (<i>nǚpéngyou</i> , 'novia') | novia | equivalente acuñado |
| 597. | 5 | 1 | Xiao Jie | 27:32 | 五個兄弟姊妹 (<i>wǔgè xiōngdì jiěmèi</i> , 'cinco hermanos') | cinco hermanos | traducción literal |
| 598. | 5 | 1 | Xiao Jie | 27:32 | 老大 (<i>lǎodà</i> , 'la mayor') | la mayor | traducción literal |
| 599. | 5 | 1 | Xiao Jie | 27:37 | 家庭主婦 (<i>jiātingzhǔfù</i> , 'ama de casa') | cuidar de nosotros | modulación |
| 600. | 5 | 1 | Tong | 28:27 | 男人 (<i>nánren</i> , 'hombre') | amante | modulación |
| 601. | 5 | 1 | Xiao Jie | 28:52 | 男朋友 (<i>nánpéngyou</i> , 'novio') | novio | equivalente acuñado |
| 602. | 5 | 1 | Xiang | 29:38 | 老婆 (<i>lǎopó</i> , 'mujer') | mujer | equivalente acuñado |
| 603. | 5 | 2 | Brian | 29:44 | 北京 (<i>Běijīng</i> , 'Pekín') | Pekín | equivalente acuñado |
| 604. | 5 | 2 | Xiang | 30:07 | 歐洲 (<i>Ōuzhōu</i> , 'Europa') | Europa | equivalente acuñado |
| 605. | 5 | 1 | hija | 32:20 | 離婚 (<i>líhūn</i> , 'divorciarse') | divorciarse | equivalente acuñado |
| 606. | 5 | 1 | amiga A de Lily | 32:31 | 男人 (<i>nánren</i> , 'hombre') | hombre | equivalente acuñado |
| 607. | 5 | 1 | amiga B de | 32:34 | 私房錢 (<i>sī fáng qián</i> , 'ahorros') | ahorros | generalización |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-----------------|----------|--|----------------|---------------------|
| | | | Lily | | secretos') | | |
| 608. | 5 | 1 | amiga B de Lily | 32:37 | 贍養費 (<i>shànyǎngfèi</i> , 'pensión') | pensión | equivalente acuñado |
| 609. | 5 | 1 | amiga C de Lily | 32:40 | 四十多歲 (<i>sìshí duō suì</i> , 'a los cuarenta') | a los cuarenta | traducción literal |
| 610. | 5 | 1 | Lily | 35:35 | Lily 'Lily' | Lily | préstamo |
| 611. | 5 | 1 | Lily | 35:37 | 女兒 (<i>nǚ'ér</i> , 'hija') | hija | equivalente acuñado |
| 612. | 5 | 1 | Lily | 35:48 | 家人 (<i>jiārén</i> , 'familia') | familia | equivalente acuñado |
| 613. | 5 | 2 | Xiao Jie | 42:52 | 台北 (<i>Táiběi</i> , 'Taipei') | Taipei | equivalente acuñado |
| 614. | 5 | 1 | Jerry | 01:12:44 | 女人 (<i>nǚrén</i> , 'mujer') | mujer | equivalente acuñado |
| 615. | 5 | 1 | Lily | 01:12:47 | 四十七歲 (<i>sìshíqī suì</i> , 'a los 47 años') | 47 | reducción |
| 616. | 5 | 1 | Lily | 01:12:47 | 離婚 (<i>líhūn</i> , 'divorciado') | divorciado | equivalente acuñado |
| 617. | 5 | 1 | Lily | 01:13:34 | 兒子 (<i>érzi</i> , 'hijo') | hijo | equivalente acuñado |
| 618. | 5 | 1 | Lily | 01:13:34 | 獨居 (<i>dújū</i> , 'vivir solo') | vivir solo | traducción literal |
| 619. | 5 | 1 | Lily | 01:13:40 | 女友 (<i>nǚyǒu</i> , 'novia') | novia | equivalente acuñado |
| 620. | 5 | 2 | Lily | 01:13:42 | 大陸 (<i>Dàlù</i> , 'China') | China | equivalente acuñado |
| 621. | 5 | 2 | Tong | 01:38:39 | 香港 (<i>Xiānggǎng</i> , 'Hong Kong') | Hong Kong | equivalente acuñado |
| 622. | 5 | 2 | Tong | 01:39:00 | 義大利 (<i>Yìdàlì</i> , 'Italia') | Italia | equivalente acuñado |
| 623. | 5 | 2 | Tong | 01:39:00 | 義大利男孩 (<i>Yìdàlì nánhái</i> , 'italiano, chico italiano') | italiano | equivalente acuñado |
| 624. | 5 | 2 | Xiao Jie | 01:39:02 | 西班牙男人 (<i>Xībānyá nánrén</i> , 'español, hombre español') | español | equivalente acuñado |
| 625. | 5 | | Tong | 17:50 | 廣東話 (<i>Guǎngdōnghuà</i> , 'cantonés') | cantonés | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-------------------|----------|---|---------------------|---------------------|
| 626. | 6 | 5 | Sylvia | 02:29 | 行李 (<i>xíngli</i> , 'equipaje') | equipaje | equivalente acuñado |
| 627. | 6 | 4 | Shi Ge | 16:36 | 開心 (<i>kāixīn</i> , 'contento') | sentirse bien | modulación |
| 628. | 6 | 5 | Xiao Jie | 17:12 | 飯店 (<i>fàndiàn</i> , 'hotel') | hotel | equivalente acuñado |
| 629. | 6 | 4 | Tong | 25:06 | 簽名 (<i>qiānmíng</i> , 'autógrafo') | autógrafo | equivalente acuñado |
| 630. | 6 | 5 | Xiao Jie | 27:50 | 百貨公司 (<i>bǎihuò gōngsī</i> , 'grandes almacenes') | oficina | compensación |
| 631. | 6 | 4 | Xiang | 38:18 | 彈鋼琴 (<i>tángāngqín</i> , 'tocar el piano') | estudiar piano | compensación |
| 632. | 6 | 5 | amiga de Xiang | 41:00 | 黑色 (<i>hēisè</i> , 'negro') | negro | equivalente acuñado |
| 633. | 6 | 5 | Tong | 44:10 | Bra 'sujetador' | sujetador | equivalente acuñado |
| 634. | 6 | 4 | Lily | 55:04 | 跳舞 (<i>tiàowǔ</i> , 'bailar') | bailar | equivalente acuñado |
| 635. | 6 | 4 | Lily | 55:04 | 打 tennis (<i>dǎ tennis</i> , 'jugar al tennis') | jugar al tenis | traducción literal |
| 636. | 6 | 4 | Lily | 55:04 | 爬山 (<i>páshān</i> , 'hacer excursionismo') | hacer excursionismo | equivalente acuñado |
| 637. | 6 | 4 | Lily | 55:10 | 滑雪 (<i>huáxuě</i> , 'esquiar') | esquiar | equivalente acuñado |
| 638. | 6 | 4 | Lily | 55:22 | party 'fiesta' | fiestas | equivalente acuñado |
| 639. | 6 | 4 | Lily | 55:24 | 旅行 (<i>lǚxíng</i> , 'viajar') | irse con los amigos | modulación |
| 640. | 6 | 5 | Jerry | 01:12:40 | 珠寶 (<i>zhūbǎo</i> , 'joya') | joya | equivalente acuñado |
| 641. | 6 | 5 | Lily | 01:12:47 | 石頭 (<i>shítou</i> , 'piedra') | joya | particularización |
| 642. | 6 | 4 | Jerry | 01:14:03 | 在家裡 (<i>zài jiālǐ</i> , 'estar en casa') | estar en casa | traducción literal |
| 643. | 6 | 4 | Jerry | 01:27:03 | Party 'fiesta' | fiesta | equivalente acuñado |

| | | | | | | | |
|------|---|---|--------|----------|--|--|---------------------|
| 644. | 6 | 1 | Lily | 01:36:17 | ice cream 'helado' | helado | equivalente acuñado |
| 645. | 7 | 1 | Xiang | 01:36 | 哈囉 (<i>hāluō</i> , 'hola') | hola | préstamo |
| 646. | 7 | 7 | Hija | 02:04 | 幹嘛啦? (<i>Gànma la</i> , '¿Qué quieres?') | ¿Sí? | modulación |
| 647. | 7 | 1 | Sylvia | 02:07 | trip 'viaje' | viaje | equivalente acuñado |
| 648. | 7 | 7 | Hija | 02:11 | 還行吧 (<i>hái xíng ba</i> , 'no estar mal') | No ha estado mal. | traducción literal |
| 649. | 7 | 1 | Qi | 12:18 | call 'llamar' | llamar | equivalente acuñado |
| 650. | 7 | 2 | Shi Ge | 15:03 | 就是她啦!我聽到錢在敲門了! (<i>Jiù shì tā la, wǒ tīngdào qián zài qiāo mén le</i> , 'Es ella. Oigo el sonido del dinero en la puerta') | ¡Ahí está! Oigo el sonido del dinero en la puerta. | variación |
| 651. | 7 | 4 | Shi Ge | 15:13 | 難找 (<i>nán zhǎo</i> , 'ser difícil de buscar') | estar apartado | modulación |
| 652. | 7 | 9 | Tong | 15:25 | 握手 (<i>wòshǒu</i> , 'dar la mano') | dar la mano | equivalente acuñado |
| 653. | 7 | 1 | Shi Ge | 15:48 | 雙生姊妹花 (<i>shuāngshēng jiěmèihuā</i> , 'gemelas') | gemelas | generalización |
| 654. | 7 | 4 | Shi Ge | 16:04 | 創意 (<i>càngyì</i> , 'creatividad') | caer rendido a sus pies | modulación |
| 655. | 7 | 1 | Tong | 17:14 | 巴士 (<i>bāshì</i> , 'autobús') | autobús | equivalente acuñado |
| 656. | 7 | 1 | chica | 21:35 | 捷運 (<i>jiéyùn</i> , 'metro') | metro | equivalente acuñado |
| 657. | 7 | 1 | Sylvia | 22:28 | Anniversary 'aniversario' | aniversario | equivalente acuñado |
| 658. | 7 | 2 | Tong | 28:48 | 妳有沒有談過戀愛? (<i>Nǐ yǒu méi yǒu tánguo liàn'ài</i> , '¿Te has enamorado alguna vez?') | ¿Te has enamorado alguna vez? | traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|------|------|----------|----------|--|-------------------------------------|--------------------------------|
| 659. | 7 | 2 | Lily | 35:44 | 你有沒有結過婚? (<i>nǐ yǒu méi yǒu jiéguo hūn</i> , '¿Has estado casado?') | ¿Has estado casada? | traducción literal |
| 660. | 7 | 2 | Lily | 35:49 | 他們有沒有常來看妳啊? (<i>Tāmen yǒu méi yǒu cháng lái kàn nǐ a</i> , '¿Vienen a visitarte a menudo?') | ¿Vienen a visitarte? | traducción literal, reducción |
| 661. | 7 | 2 | Xiao Jie | 43:54 | 欸, 妳有沒有跟女生 kiss 過? (<i>Āi, nǐ yǒu méi yǒu gēn nǚshēng kiss guo</i> , 'eh, ¿Has besado alguna vez a una chica?') | ¿Has besado alguna vez a una chica? | traducción literal |
| 662. | 7 | 9 | Xiao Jie | 43:54 | kiss 'besar' | besar | equivalente acuñado |
| 663. | 7 | 2 | Lily | 55:34 | 媽媽 miss 你喔! (<i>Māma miss nǐ ōu</i> , 'mamá te echa de menos') | Te echo de menos. | traducción literal |
| 664. | 7 | 1 | Tong | 01:00:33 | 做愛 (<i>zuò'ài</i> , 'hacer el amor') | hacer el amor | equivalente acuñado |
| 665. | 5, 7 | 2, 1 | Tong | 26:33 | 香港 (<i>Xiānggǎng</i> , 'Hong Kong') | Hong Kong | variación, equivalente acuñado |

3.2.5.6 Tiempos de amor, juventud y libertad

| Número | Cat. tem. | Cat. área | Personaje | Código de tiempo | Referente cultural | Traducción al español | Técnica de traducción |
|--------|-----------|-----------|-----------|------------------|---|-----------------------|-----------------------|
| 666. | 1 | 2 | chico | 23:52 | 春雨綿綿 (<i>chūnyǔ miánmián</i> , 'lluvia fina de primavera') | llover | generalización |
| 667. | 2 | 1 | chico | 33:20 | 厝 (<i>cuò</i> , 'casa') | aquí | variación, modulación |
| 668. | 2 | 2 | señor | 45:00 | 戊戌年維新 (<i>wùxū nián wéixīn</i> , 'restauración en el Año Wu-Xu') | movimiento reformista | generalización |
| 669. | 3 | 2 | chico | 12:13 | 當兵 (<i>dāngbīng</i> , 'ir al | ir al ejército | traducción literal |

| | | | | | | | |
|------|---|---|--------|-------|--|--|--------------------------------|
| | | | | | ejército') | | |
| 670. | 3 | 2 | chico | 12:15 | 兵役通知單 (<i>bīngyì tōngzhīdān</i> , 'aviso de hacer el servicio militar') | llamar a filas | modulación |
| 671. | 3 | 2 | chico | 23:46 | 入伍 (<i>rùwǔ</i> , 'ir a la mili') | irse | compresión lingüística |
| 672. | 3 | 2 | chico | 23:54 | 營區 (<i>yíngqū</i> , 'cuartel') | cuartel | equivalente acuñado, |
| 673. | 3 | 1 | vecina | 30:23 | 上班 (<i>shàngbān</i> , 'trabajar') | trabajar | variación, equivalente acuñado |
| 674. | 3 | 2 | May | 40:31 | 部隊 (<i>bùduì</i> , 'tropa') | allí | variación, modulación |
| 675. | 4 | 3 | Jefa | 08:27 | 金紙 (<i>jīnzhǐ</i> , 'papel dorado') | ofrenda | variación, generalización |
| 676. | 4 | 4 | chico | 12:24 | 大學 (<i>dàxué</i> , 'universidad') | universidad | equivalente acuñado |
| 677. | 4 | 1 | chico | 12:49 | 戀歌 (<i>liàngē</i> , 'canción de amor') | canción de amor | traducción literal |
| 678. | 4 | 1 | chico | 23:54 | 披頭四的歌 (<i>pītóusì de gē</i> , 'canción de los Beatles') | canción | generalización |
| 679. | 4 | 1 | chico | 23:57 | "Rain and Tears" 'lluvia y lágrimas' | "Rain and Tears" | préstamo |
| 680. | 4 | 2 | señor | 45:13 | 演講 (<i>yǎnjiǎng</i> , 'discurso') | discurso | traducción literal |
| 681. | 4 | 2 | señor | 45:13 | 詩 (<i>shī</i> , 'poema') | poema | equivalente acuñado |
| 682. | 4 | 2 | señor | 45:42 | 破碎山河誰料得 (<i>Pòsuì shānhé shéi liào de</i> , 'Nadie va a saber que los ríos y montañas se destruirán') | "Por muy desgarrado que esté nuestro país, | modulación |
| 683. | 4 | 2 | señor | 45:45 | 艱難兄弟自相親 (<i>Jiānnán</i> | los lazos fraternales se | modulación |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-------|----------|---|------------------------------------|----------------------------------|
| | | | | | <i>xiōngdì zì xiāng qīn</i> , 'Los hermanos pasarán el tiempo duro juntos') | hacen más fuertes". | |
| 684. | 4 | 5 | mujer | 55:57 | 報紙撰文 (<i>bàozhǐ zhuànwén</i> , 'escribir textos en el periódico') | artículos | compresión lingüística |
| 685. | 4 | 2 | Jing | 01:23:48 | 青春夢 (<i>qīngchūn mèng</i> , 'tiempo de juventud') | TIEMPO DE JUVENTUD | traducción literal |
| 686. | 4 | 4 | Jing | 01:40:32 | 台北醫學院附設大學 (<i>Táiběi yī xué yuàn fùshèdàxué</i> , 'Universidad filial del Hospital Escolar de Taipei') | "Hospital Universitario de Taipei" | compresión lingüística |
| 687. | 5 | 1 | jefa | 08:25 | 秀美 (<i>Xiù Měi</i> , 'Xiu Mei', nombre) | Hola | modulación, variación |
| 688. | 5 | 2 | jefa | 08:25 | 新營 (<i>Xīn Yíng</i> , 'Xinying, ciudad) | Xinying | préstamo |
| 689. | 5 | 1 | jefa | 11:56 | 秀美 (<i>Xiù Měi</i> , 'Xiu Mei', nombre) | May | creación discursiva, variación, |
| 690. | 5 | 1 | chico | 12:09 | 春子小姐 (<i>Chūnzǐ xiǎojiě</i> , 'señorita Haruko') | Haruko | compresión lingüística, préstamo |
| 691. | 5 | 1 | chico | 12:27 | 母親 (<i>mǔqīn</i> , 'madre') | madre | equivalente acuñado |
| 692. | 5 | 1 | chico | 15:01 | Haruko 'Haruko' | Haruko | préstamo, variación |
| 693. | 5 | 2 | May | 15:05 | 台中 (<i>Táizhōng</i> , 'Taichung') | Taichung | variación, préstamo |
| 694. | 5 | 3 | May | 15:14 | 車頭 (<i>chētóu</i> , 'estación') | estación | variación, equivalente acuñado |
| 695. | 5 | 1 | May | 16:29 | 秀美 (<i>Xiù Měi</i> , 'Xiu Mei') | May | variación, creación discursiva |

| | | | | | | | |
|------|---|---|--------|----------|--|-------------------------|---|
| 696. | 5 | 2 | chico | 19:46 | 台北 (<i>Táiběi</i> , 'Taipei') | Taipéi | préstamo |
| 697. | 5 | 1 | chico | 23:42 | 秀美小姐 (<i>Xiù Měi xiǎojiě</i> , 'señorita Xiu Mei') | May | creación discursiva, compresión lingüística |
| 698. | 5 | 1 | May | 25:49 | 老闆娘 (<i>lǎobǎnniáng</i> , 'jefa') | señora | modulación |
| 699. | 5 | 3 | May | 25:56 | 車 (<i>chē</i> , 'vehículo') | tren | variación, particularización |
| 700. | 5 | 2 | imagen | 27:43 | 嘉義 (<i>Jiāyì</i> , 'Jiayi') | Jiayi | préstamo, variación |
| 701. | 5 | 1 | chica | 28:01 | 老闆娘 (<i>lǎobǎnniáng</i> , 'jefa') | jefa | equivalente acuñado |
| 702. | 5 | 1 | chica | 28:07 | 頭家娘 (<i>tóujiāniáng</i> , 'jefa') | Señora | variación,modulación |
| 703. | 5 | 2 | jefa | 28:35 | 嘉義中正路 (<i>Jiāyì zhōngzhènglù</i> , 'calle Zhongcheng en Jiayi') | Jiayi, calle Zhongcheng | variación, equivalente acuñado, préstamo |
| 704. | 5 | 2 | imagen | 30:53 | 水上 (<i>Shuǐshàng</i> , 'Shuishang') | SHUI SHANG | préstamo |
| 705. | 5 | 2 | imagen | 30:58 | 新營 (<i>Xīnyíng</i> , 'Xinying') | XINYING | préstamo |
| 706. | 5 | 2 | chico | 33:30 | 高雄 (<i>Gāoxióng</i> , 'Kaohsiung') | Kaohsiung | variación, , préstamo |
| 707. | 5 | 2 | imagen | 34:12 | 大林 (<i>Dàlín</i> , 'Dalin') | DALIN | préstamo |
| 708. | 5 | 2 | imagen | 34:16:00 | 斗南 (<i>Dǒunán</i> , 'Dounan') | DOUNAN | préstamo |
| 709. | 5 | 2 | imagen | 34:23:00 | 虎尾 (<i>Hǔwěi</i> , 'Huwei') | HUWEI | préstamo |
| 710. | 5 | 3 | chico | 40:27:00 | 車 (<i>chē</i> , 'vehículo') | tren | particularización |
| 711. | 5 | 3 | May | 40:40:00 | 叫客 (<i>jiàokè</i> , 'taxi') | autobús | adaptación, variación |
| 712. | 5 | 2 | señor | 44:18 | 基隆港 (<i>Jīlónggǎng</i> , 'el puerto Chilung') | Chilung | compresión lingüística, préstamo |
| 713. | 5 | 1 | señor | 44:18 | 梁先生 (<i>Liáng xiānsheng</i> , 'Sr. Liang') | Sr. Liang | equivalente acuñado, |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-------|----------|--|---|---------------------|
| | | | | | 'señor Liang') | | préstamo |
| 714. | 5 | 2 | señor | 45:00 | 日本 (<i>Rìběn</i> , 'Japón') | Japón | equivalente acuñado |
| 715. | 5 | 1 | señor | 45:13 | 吾人 (<i>wúrén</i> , 'yo') | | reducción |
| 716. | 5 | 2 | señor | 48:30 | 台中 (<i>Táizhōng</i> , 'Taichung') | Taichung | préstamo |
| 717. | 5 | 1 | mujer | 49:22 | 小孩 (<i>xiǎohái</i> , 'hijo') | hijo | equivalente acuñado |
| 718. | 5 | 1 | mujer | 53:46 | 贖身 (<i>shúshēn</i> , 'comprar el contrato de una chica') | comprar como sea el contrato de Ah Mei para que sea libre | descripción |
| 719. | 5 | 1 | mujer | 55:08 | 身孕 (<i>shēnyùn</i> , 'embarazada') | embarazada | equivalente acuñado |
| 720. | 5 | 1 | mujer | 55:08 | 茶莊小開 (<i>chá zhuāng xiǎokāi</i> , 'el hijo del comerciante de té') | el hijo de la familia Su | modulación |
| 721. | 5 | 1 | mujer | 55:08 | 妾 (<i>qiè</i> , 'concubina') | concubina | equivalente acuñado |
| 722. | 5 | 1 | mujer | 55:57 | 蓄妾 (<i>xù qiè</i> , 'concubinato') | concubinato | equivalente acuñado |
| 723. | 5 | 1 | mujer | 57:43 | 老爺 (<i>lǎoye</i> , 'patrón') | ∅ | reducción |
| 724. | 5 | 1 | mujer | 01:01:19 | 嫁人 (<i>jià rén</i> , 'casarse') | casarse | equivalente acuñado |
| 725. | 5 | 1 | mujer | 01:01:19 | 公婆 (<i>gōngpó</i> , 'suegros') | suegros | equivalente acuñado |
| 726. | 5 | 1 | mujer | 01:01:35 | 夫人 (<i>fūrén</i> , 'señora, mujer') | la primera esposa | descripción |
| 727. | 5 | 2 | señor | 01:04:10 | 中國 (<i>Zhōngguó</i> , 'China') | China | equivalente acuñado |
| 728. | 5 | 2 | señor | 01:04:10 | 日人 (<i>rì rén</i> , 'japonés') | japonés | equivalente acuñado |
| 729. | 5 | 1 | mujer | 01:05:27 | 贖金 (<i>shújīn</i> , 'el importe de comprar el contrato de alguien') | comprar a alguien | modulación |

| | | | | | | | |
|------|---|---|---------------|----------|--|---------------------------|--------------------------------|
| 730. | 5 | 1 | mujer | 01:06:00 | 媽媽 (<i>māma</i> , 'señora') | madame | adaptación |
| 731. | 5 | 1 | mujer | 01:06:00 | 養女 (<i>yǎngnǚ</i> , 'hija adoptada') | sustituta | modulación |
| 732. | 5 | 1 | Jing | 01:33:30 | 早產兒 (<i>zǎochǎn'ér</i> , 'prematura') | prematura | equivalente acuñado |
| 733. | 5 | 1 | Jing | 01:33:39 | 多處骨折 (<i>duō chù gǔzhé</i> , 'fracturas múltiples') | fracturas múltiples | traducción literal |
| 734. | 5 | 1 | Jing | 01:33:39 | 心臟破洞 (<i>xīnzàng pòdòng</i> , 'un soplo en el corazón') | un soplo en el corazón | traducción literal |
| 735. | 5 | 1 | Jing | 01:33:44 | 癲癇 (<i>diānxiǎn</i> , 'epiléptica') | epiléptica | equivalente acuñado, |
| 736. | 5 | 1 | Jing | 01:33:44 | 右眼漸盲 (<i>yòu yǎn jiàn máng</i> , 'el ojo derecho casi ciego') | el ojo derecho casi ciego | traducción literal |
| 737. | 5 | 1 | Jing | 01:34:27 | 賣靈魂 (<i>mài línghún</i> , 'vender el alma') | mi alma está en venta | traducción literal |
| 738. | 5 | 1 | Jing | 01:40:21 | 癲癇症患者 (<i>diānxiǎnzhèng huànzhě</i> , 'epiléptica') | epiléptica | equivalente acuñado |
| 739. | 5 | 3 | Jing | 01:40:24 | 救護車 (<i>jiùhùchē</i> , 'ambulancia') | ambulancia | equivalente acuñado |
| 740. | 5 | 1 | madre | 01:51:35 | 阿婆 (<i>āpó</i> , 'abuela') | abuela | variación, equivalente acuñado |
| 741. | 5 | 1 | novia de Jing | 02:00:21 | 織香 (<i>Zhī Xiāng</i> , 'Zhi Xiang') | amiga | generalización |
| 742. | 6 | 5 | jefa | 09:26 | 房間 (<i>fángjiān</i> , 'habitación') | piso | modulación |
| 743. | 6 | 1 | jefa | 11:56 | 假到 (<i>jiǎ dào</i> , 'comer el') | comida | variación, compresión |

| | | | | | | | |
|------|---|---|-------|----------|---|--|---|
| | | | | | almuerzo') | | lingüística |
| 744. | 6 | 4 | chico | 20:57 | 寫信 (xiě xìn, 'escribir una carta') | escribir | reducción |
| 745. | 6 | 4 | chico | 23:46 | 撞球 (zhuàng qiú, 'jugar al billar') | jugar al billar | traducción literal |
| 746. | 6 | 4 | chica | 27:54 | 嘉義的撞球間 (Jiāyì de zhuàng qiújiān, 'billares en Jiayi') | billares | variación, generalización |
| 747. | 6 | 5 | chico | 33:33 | 信 (xìn, 'carta') | carta | equivalente acuñado, variación |
| 748. | 6 | 1 | May | 37:13 | 茶 (chá, 'té') | té | variación, equivalente acuñado |
| 749. | 6 | 5 | May | 37:51 | 菸 (yān, 'cigarrillo') | cigarrillo | variación, equivalente acuñado |
| 750. | 6 | 4 | señor | 44:45 | 宴 (yàn, 'banquete') | reunión | adaptación |
| 751. | 6 | 1 | señor | 44:45 | 東薈芳酒樓 (dōnghuifāng jiǔlóu, 'casa del vino Dong Hui Fang') | restaurante Dong Hui Fang | préstamo, generalización |
| 752. | 6 | 5 | mujer | 54:10 | 三百兩 (sān bǎi liǎng, '300 liang') | 300 liang | equivalente acuñado, préstamo |
| 753. | 6 | 5 | Jing | 01:34:23 | 胸口烙「ㄚ」(xiōngkǒu lào yēn, 'un yen grabado en el pecho') | un yen grabado al rojo vivo en el cuello | traducción literal, creación discursiva |
| 754. | 6 | 5 | chico | 01:48:16 | 癲癲卡 (diānxiǎn kǎ, 'tarjeta de epiléptica') | tarjeta de epiléptica | traducción literal |
| 755. | 6 | 5 | chico | 01:48:20 | 照片 (zhàopiàn, 'foto') | fotos | equivalente acuñado |
| 756. | 6 | 1 | madre | 01:51:35 | 雞湯 (jītāng, 'sopa de pollo') | sopa | compresión lingüística |
| 757. | 7 | 2 | chico | 12:45 | 敬祝 安康 (jìngzhù | suyo afectísimo, Chen | modulación |

| | | | | | | | |
|------|------|------|-------|----------|--|-------------------|--------------------------------|
| | | | | | ānkāng, 'atentamente, cuídese') | | |
| 758. | 7 | 1 | chico | 12:49 | P.S. P. D. | P.D. | traducción literal |
| 759. | 7 | 7 | May | 20:59 | 蛤? (Há, '¿Qué?') | ¿Qué? | variación |
| 760. | 7 | 1 | chico | 21:09 | 拜拜 (bāi bāi, 'adiós') | adiós | equivalente acuñado |
| 761. | 7 | 7 | jefa | 28:14 | 嘿 (hēi, 'sí') | eso es | modulación |
| 762. | 7 | 2 | mujer | 34:05 | 屋營家個來坐 (Wū yíng jiā ge lái zuò, 'Ven cuando tengas tiempo') | que tenga suerte | variación, creación discursiva |
| 763. | 7 | 2 | señor | 56:12:00 | 木已成舟 (mùyíchéngzhōu, 'la madera está hecha para hacer un barco') | dada la situación | modulación |
| 764. | 5, 7 | 1, 1 | chico | 33:30 | 拼有 (bīng yǒu, 'amigo') | amigo | variación, equivalente acuñado |

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN UTILIZADAS Y LA RECEPCIÓN DE LOS REFERENTES CULTURALES DEL CORPUS

Capítulo 4. Análisis de las técnicas de traducción utilizadas y la recepción de los referentes culturales del corpus

4.1. Análisis de las técnicas de traducción

En este apartado, nos centraremos en analizar las técnicas de traducción utilizadas en el texto traducido. Nuestro objetivo consiste en averiguar cuáles son las técnicas de traducción más utilizadas, la relación entre las técnicas de traducción en las categorías de la clasificación de referentes culturales y su recepción según la accesibilidad a los contextos situacionales, y comparar las técnicas de traducción utilizadas en cada película a fin de estudiar si existe concordancia o diferencias entre ellas.

En primer lugar, analizar cuáles son las técnicas de traducción más utilizadas nos ayuda a averiguar los efectos de la información que se ha mantenido y lo que se ha cambiado en el proceso de traducción. En segundo lugar, creemos que la relación entre las técnicas de traducción en las categorías de la clasificación de referentes culturales y la recepción de los mismos ocupan un lugar importante durante el proceso de traducción. La utilización de las técnicas de traducción está vinculada tanto con el tipo de referentes culturales como con la accesibilidad a los contextos situacionales. Por ejemplo, en la categoría temática *historia* se utilizan más las técnicas de traducción del préstamo en lugar de la traducción literal o el equivalente acuñado, puesto que se trata de una categoría que se refiere eminentemente a personajes, acontecimientos, monumentos históricos, etc., que pertenecen a una parte de la historia de la cultura original. Sin embargo, si no se proporciona a los receptores meta suficiente información en las escenas de las películas, la recepción puede ser distinta entre ambas culturas debido a los distintos entornos cognitivos existentes.

Por último, queremos comparar las técnicas de traducción utilizadas en cada película para saber si las diferentes traducciones utilizan las mismas técnicas para lidiar con ciertas categorías. A continuación, analizaremos los datos extraídos del corpus, que serán los siguientes:

1. Las técnicas de traducción utilizadas en el corpus.
2. Las técnicas de traducción utilizadas en cada categoría temática de la clasificación de referentes culturales en el corpus y la recepción de los mismos según la accesibilidad a los contextos situacionales.
3. Las técnicas de traducción utilizadas en cada categoría temática de la clasificación de referentes culturales por los traductores del corpus.

4.1.1 Análisis de las técnicas de traducción utilizadas en el corpus

En la tabla que presentamos a continuación, hemos extraídos los 764 referentes⁹ culturales que constituyen el corpus de la presente tesis y que han sido extraídos de seis películas chinas traducidas a la lengua española. Entre las 16 técnicas de traducción utilizadas, la más empleada es la técnica del equivalente acuñado, con un 29,1 % de casos; la segunda es la traducción literal, con un 15,6 %; la tercera es la modulación, con un 11,5 %. El resto de técnicas de traducción son: el préstamo, con un 9,4%; la variación, con un 6,9 %; la generalización, con un 4,9 %; la reducción, con un 5%; la creación discursiva, con un 4,5 %; la adaptación, con un 2,9 %; la compresión lingüística, con un 3,4 %; la particularización, con un 2,3 %; la sustitución, con un 1,6 %; la compensación, con un 1,2 %; la descripción, con un 0,9 %; la transposición, con un 0,3 %, y la amplificación, con un 0,5 %.

| Técnicas de traducción | Cantidad | Porcentaje |
|------------------------|----------|------------|
| adaptación | 25 | 2,9 % |
| amplificación | 4 | 0,5 % |
| compensación | 10 | 1,2 % |
| compresión lingüística | 29 | 3,4 % |
| creación discursiva | 39 | 4,5 % |
| descripción | 8 | 0,9 % |
| equivalente acuñado | 250 | 29,1 % |
| generalización | 42 | 4,9 % |
| modulación | 99 | 11,5 % |
| particularización | 20 | 2,3 % |
| préstamo | 81 | 9,4% |
| reducción | 43 | 5% |

⁹ Véase el apartado del capítulo 3, 3.2.5 Clasificación de los referentes culturales extraídos del corpus.

| | | |
|--------------------|-----|-------|
| sustitución | 14 | 1,6% |
| traducción literal | 134 | 15,6% |
| transposición | 3 | 0,3% |
| variación | 59 | 6,9 % |
| TOTAL | 860 | 100 % |

En primer lugar, después de analizar el uso de las técnicas de traducción de las seis películas chinas traducidas al español, nos damos cuenta de que, cuando los referentes culturales ya disponen de palabras equivalentes en la lengua de llegada, los traductores tienden a emplear dicho equivalente acuñado para trasladar la información. Sería este el caso de los referentes 115, 醫院 (*yīyuàn*, 'hospital'); el 672, 營區 (*yíngqū*, 'cuartel'); el 128, 阿門 (*āmén*, 'amén'); el 15,1 基督徒 (*jīdūtú*, 'cristiano'); el 676, 大學 (*dàxué*, 'universidad'), etc., que poseen palabras equivalentes en ambas lenguas. Sin embargo, si tenemos en cuenta la perspectiva pragmática, los equivalentes también pueden generar determinados problemas, es decir que los receptores españoles pueden tener una imagen distinta de cada concepto, o sea, una disparidad conceptual. Es el caso de *universidad*: tenemos un concepto general sobre esta institución fruto de nuestra experiencia, pero probablemente no sepamos cómo son exactamente las universidades taiwanesas. Es el ejemplo del referente 676, 大學 (*dàxué*, 'universidad'), cuyo contexto situacional se localiza en los años 60 de la sociedad taiwanesa. Como no había muchas oportunidades de estudiar en las universidades, se considera que la gente que podía cursar estudios superiores durante aquella época eran intelectuales, cultos o bien educados. Por tanto, los padres querían que sus hijos estudiaran en las universidades para que pudieran encontrar un buen trabajo en el futuro.

En segundo lugar, la segunda técnica de traducción más utilizada es la traducción literal. Encontramos varios ejemplos de ella en el ámbito de la cultura lingüística. Por ejemplo, el elemento lingüístico 403, 鰥夫不長命 (*guānfū bù chángmìng*, 'los viudos se enfrentan a una vida más corta'), es muy explícito, así que podemos entender bien que se refiere a que los viudos no viven mucho tiempo. No obstante, no funciona el uso de la traducción literal en el caso siguiente: el referente cultural 389, 我是吃太飽了 (*wǒ shì chī tài bǎo le*, 'he comido demasiado'), cuya traducción al español es «es que comí demasiado» ha reflejado su aspecto semántico, pero no el pragmático. Dicho elemento lingüístico cultural se refiere a que alguien se está metiendo en asuntos ajenos, dado el contexto situacional en el que aparece, pero su traducción ha quedado implícita sin añadir más información relativa.

Es interesante analizar también el uso de la modulación, que se usa en un 11,5 % de los casos. Consideramos que su uso nos favorece a la hora de crear un mejor efecto comunicativo. Por ejemplo, en el caso del referente cultural 411, 拋繡球 (*pāo xiùqiú*, 'tirar la pelota bordada'), cuya traducción es «lanzar el ramo de novia», el traductor ha decidido utilizar la modulación para transferir el sentido de dicho elemento cultural. En la escena correspondiente de *Comer, beber, amar*, Ming-Dao, el profesor de voleibol, lanza una pelota al aula en la segunda planta donde Jia-Jen está dando clase de química. Cuando Jia-Jen le devuelve la pelota tirándola hacia abajo, los estudiantes dicen, en broma, que Jia-Jen está lanzando el ramo de novia. En lugar de traducirlo literalmente, el traductor ha empleado el uso de la modulación para explicitar el mensaje. Dado que en la cultura estadounidense existe una tradición parecida y los españoles la han aprendido a través del cine, es ciertamente posible que los españoles lleguen a entender que Taiwán tiene la misma tradición que Estados Unidos.

4.1.2 Análisis de las técnicas de traducción utilizadas en cada categoría temática de la clasificación de referentes culturales en el corpus y la recepción de los mismos según la accesibilidad a los contextos situacionales

A continuación, analizaremos las técnicas de traducción que se han empleado para cada categoría de la clasificación de referentes culturales. Nos interesa estudiar la relación entre las técnicas de traducción y las categorías de clasificación de referentes culturales a fin de analizar la recepción de la subtitulación de los mismos según la accesibilidad a los contextos situacionales que Gutt (2006) señala que son importantes para los receptores a la hora de inferir las implicaciones contextuales. Mostraremos la proporción de técnicas de traducción utilizadas en cada categoría y analizaremos la más empleada para poder estudiar su función comunicativa relacionando las imágenes y los contextos situacionales de los referentes culturales, y analizaremos, asimismo, dichas técnicas de traducción con ejemplos.

Ecología

| Ecología | Cantidad | Porcentaje |
|---------------------|-----------------|-------------------|
| equivalente acuñado | 6 | 66,7 % |
| generalización | 1 | 11,1 % |
| reducción | 1 | 11,1 % |

| | | |
|------------|---|--------|
| adaptación | 1 | 11,1 % |
| TOTAL | 9 | 100 % |

En esta categoría, hemos encontrado cuatro técnicas de traducción: equivalente acuñado, generalización, reducción, y adaptación. La más empleada es el equivalente acuñado, con un porcentaje del 66,7 %. Según estas cifras, nos damos cuenta de que los traductores intentan conservar la información ofrecida en el texto origen. Con respecto a los elementos culturales que hemos extraído del corpus, hallamos 蟑螂 (*zhāngláng*, 'cucaracha'), 中午 (*zhōngwǔ*, 'mediodía') o 貓 (*māo*, 'gato'), entre otros. Dichos elementos culturales disponen de sus palabras equivalentes en la lengua española, si partimos de la perspectiva semántica. A continuación, vamos a analizarlos a partir de la vertiente pragmática y a relacionarlos con las imágenes y los contextos situacionales en aras de comprobar si la recepción de ambas culturas coincide.

| Producto de la traducción | | | | Recepción de la traducción |
|---------------------------|--------------------------------------|--------|----------------|--|
| Num. del RC | Pista sonora (TO) | Imagen | Subtítulo (TT) | Entorno cognitivo mutuo de la audiencia taiwanesa y española |
| 99 | 中午 (<i>zhōngwǔ</i> , 'mediodía') | √ | mediodía | coincidente |
| 100 | 貓 (<i>māo</i> , 'gato') | X | gato | coincidente |
| 101 | 植物 (<i>zhíwù</i> , 'planta') | √ | planta | coincidente |
| 481 | 蟑螂 (<i>zhāngláng</i> , 'cucaracha') | √ | cucaracha | coincidente |
| 482 | 魚 (<i>yú</i> , 'pez') | √ | pez | coincidente |
| 538 | 颱風 (<i>táifēng</i> , 'tifón') | X | tifón | no coincidente |

Recepción coincidente/no coincidente según los contextos situacionales disponibles de los referentes culturales

| | Recepción coincidente | Recepción no coincidente |
|---|-----------------------|--------------------------|
| Accesibilidad a los contextos situacionales | 100, 101, 481 | |
| | 3 | 0 |
| | 50,0 % | 0 % |

| | | | | |
|--|---------|--------|-----|--------|
| Sin accesibilidad a los contextos situacionales | 99, 482 | | 538 | |
| | 2 | 33,3 % | 1 | 16,7 % |
| Total | 5 | 83,3 % | 1 | 16,7 % |

Según los datos obtenidos de esta tabla, observamos que la recepción de los referentes culturales de la categoría *ecología* entre la audiencia original y meta mayoritariamente coincide. Hay un 83,3 % de los referentes culturales que generan una recepción coincidente entre la audiencia original y meta, mientras que hallamos un 16,7 % cuya recepción en ambas culturas no coincide si nos atenemos al principio de relevancia. Esto significa que la audiencia meta consigue inferir adecuadamente las implicaturas —las implicaciones contextuales— a través de las explicaturas —las implicaciones analíticas— dedicando un mínimo de esfuerzo a procesar la información. Podemos observar que un 50 % de los referentes culturales que han sido trasladados a través del equivalente acuñado y en los que se dispone de los contextos situacionales consiguen una recepción coincidente.

En el caso de la recepción coincidente entre ambas culturas, encontramos los referentes culturales 99, 中午 (*zhōngwǔ*, 'mediodía'); 100, 貓 (*māo*, 'gato'); 101, 植物 (*zhíwù*, 'planta'); 481, 蟑螂 (*zhāngláng*, 'cucaracha'); y 482, 魚 (*yú*, 'pez'), cuyas implicaturas pueden inferirse a través de la traducción, el contexto situacional y los conocimientos sobre cultura china de los receptores de la cultura meta. Además, hay tres de ellos que disponen de sus imágenes correspondientes en las películas. Creemos que las imágenes pueden ser una herramienta auxiliar para la audiencia meta a la hora de procesar la información. Por el contrario, encontramos el referente cultural 538 颱風 (*táifēng*, 'tifón'), cuya recepción entre la audiencia original y meta no es coincidente. Consideramos que esto se debe a que la escena en la que aparece este referente cultural no ofrece a los españoles suficiente información para inferir su implicatura, que se trata de un fenómeno climático típico de Asia. Además, no dispone de su imagen correspondiente, ni en el entorno cognitivo de la audiencia meta hay cierta información necesaria para interpretar y comprender dicho elemento cultural. Por tanto, la recepción de este referente cultural en ambas culturas no llega a ser coincidente.

Historia

| Técnicas de traducción | Cantidad | Porcentaje |
|------------------------|----------|---------------|
| traducción literal | 1 | 4,2 % |
| adaptación | 1 | 4,2 % |
| equivalente acuñado | 1 | 4,2 % |
| creación discursiva | 3 | 12,5 % |
| generalización | 1 | 4,2 % |
| modulación | 4 | 16,7 % |
| reducción | 3 | 12,5 % |
| préstamo | 8 | 33,3 % |
| sustitución | 1 | 4,2 % |
| variación | 1 | 4,2 % |
| TOTAL | 24 | 100 % |

En cuanto a la categoría *historia*, las dos técnicas más empleadas son el préstamo y la modulación, con un 33,3 % y un 16,7 % de casos, respectivamente. Por otro lado, se encuentran también otras técnicas de traducción, como la creación discursiva y la reducción, con un 12,5 % cada una. Además, el equivalente acuñado aparece en el 4,2 % de las ocasiones. Así pues, nos damos cuenta de que, en esta categoría, el uso de las técnicas de traducción es más variado: en total hay 10 técnicas de traducción diferentes. Podemos comprobar que en ella se usa mucho el préstamo sin modificar la información del texto origen. Sin embargo, ello no implica que la audiencia pueda acceder a la cultura china sin dificultades, puesto que depende de la accesibilidad a los contextos situacionales. Vamos a observar la recepción de los referentes culturales que han sido traducidos a través del préstamo.

| Producto de la traducción | | | | Recepción de la traducción |
|---------------------------|--|--------|----------------|--|
| Num. del RC | Pista sonora (TO) | Imagen | Subtítulo (TT) | Entorno cognitivo mutuo de la audiencia taiwanesa y española |
| 3 | 李靖 (<i>Lǐ Jìng</i> , 'Lee-jing') | X | Lee-chin | coincidente |
| 102 | 杜斯托也夫斯基 (<i>Dùsītūōyěfūsjī</i> , 'Dostoievsky') | X | Dostoievsky | no coincidente |

| | | | | |
|-----|---|---|----------------|----------------|
| 103 | 貝多芬 (<i>Bèiduōfēn</i> , 'Beethoven') | X | Beethoven | coincidente |
| 413 | 木村拓哉 (<i>Mùcūn Tuòzāi</i> , 'Kimura Takuya') | X | Kimura Takuya | no coincidente |
| 541 | F4 (grupo ídolo) | X | F4 | no coincidente |
| 544 | 齊豫 (<i>Qí Yù</i> , 'Qi Yu') | √ | Qi Yu | coincidente |
| 545 | 齊豫小姐 (<i>Qí Yù xiǎojiě</i> , 'señorita Qi Yu') | √ | señorita Qi Yu | coincidente |
| 546 | 梁朝偉 (<i>Liáng Cháowěi</i> , 'Chaowei Liang') | X | Tony Leung | no coincidente |

Recepción coincidente/no coincidente según los contextos situacionales disponibles de los referentes culturales

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|---|-----------------------|------|--------------------------|------|
| Accesibilidad a los contextos situacionales | 3, 103, 544, 545 | | | |
| | 4 | 50 % | 0 | 0 % |
| Sin accesibilidad a los contextos situacionales | 102, 413, 541, 546 | | | |
| | 0 | 0 % | 4 | 50 % |
| Total | 4 | 50 % | 4 | 50 % |

En cuanto a la recepción de los referentes culturales, de la categoría *historia*, observamos un 50 % que consigue una recepción coincidente y un 50 % que no llega a obtenerla. Creemos que este resultado está relacionado con los contextos disponibles de los referentes culturales. Por ejemplo, un 50 % de los que han sido traducidos mediante el equivalente acuñado genera una recepción coincidente. Sin embargo, también hay un 50% de ellos que ha generado una diferencia en la recepción, debido a que la audiencia no dispone de información suficiente en los contextos situacionales para inferir las implicaturas de los elementos culturales.

Entre los ejemplos que tienen una recepción coincidente, encontramos los referentes culturales 3, 李靖 (*Lǐ Jìng*, 'Lee-jing'); 103, 貝多芬 (*Bèiduōfēn*, 'Beethoven'); 544, 齊豫 (*Qí Yù*, 'Qi Yu'); y 545, 齊豫小姐 (*Qí Yù xiǎojiě*, 'señorita Qi Yu'). El 3 y el 103 no disponen de imágenes correspondientes pero la audiencia

meta puede inferir sus implicaturas a partir de los contextos situacionales. Por ejemplo, el referente cultural 3, 李靖 (*Lǐ Jìng*, Lee-chin), se trata de un personaje de una antigua leyenda china que encierra a su hijo, el príncipe Nacha, en una torre para castigarle, según lo que dice el personaje de la película. Por otro lado, el 544 y el 545 tienen sus imágenes correspondientes, y, además, la audiencia meta puede comprender que se trata de una cantante muy famosa en Taiwán partiendo simplemente del contexto situacional. Si bien dichos elementos culturales son menos conocidos en la cultura española, o sea, en su entorno cognitivo, los españoles pueden inferir las implicaturas según los contextos situacionales y las imágenes que les ofrecen las películas.

Sin embargo, a la audiencia le resulta difícil captar la implicatura del referente cultural 413, que se refiere a un actor japonés que se llama 木村拓哉 (*Mùcūn Tuòzāi*, 'Kimura Takuya'), cuya traducción es «KIMURA TAKUYA». A las chicas jóvenes taiwanesas les entusiasma este actor. Como en dicha escena no hay contextos situacionales relacionados con este elemento cultural ni hay imagen correspondiente, la audiencia española no llega a recibir la información como la audiencia taiwanesa. Otro ejemplo es 杜斯托也夫斯基 (*Dùsītūōyěfūsjī*, 'Dostoievsky') que era bien conocido en la sociedad taiwanesa durante los años 90. Quien leía sus obras daba la impresión de ser una persona de gran cultura. Dichos elementos culturales son bien conocidos. Sin embargo, pueden generar una percepción distinta entre la audiencia del texto original y la del texto meta.

Nos damos cuenta de que, si bien en el entorno cognitivo de la audiencia española no se ofrece la suficiente información relacionada con los referentes culturales de esta categoría, los contextos situacionales, o sea, las implicaciones analíticas, permiten inferir las implicaturas contextuales, e incluso las imágenes también se convierten en un recurso auxiliar, como en el caso de los referentes culturales 544 y 545. Por el contrario, si el espectador no tiene la información almacenada en su mente ni encuentra los contextos situacionales que le ayuden a procesar las implicaciones contextuales, no se llega a conseguir una coincidencia en la recepción de los referentes culturales en ambas culturas. Es el caso de los referentes culturales 102, 413, 541 y 546, en los que no encontramos contextos situacionales relacionados ni imágenes correspondientes. Además, son los elementos culturales menos conocidos por la cultura meta.

Estructura social

| Técnicas de traducción | Cantidad | Porcentaje |
|----------------------------|-----------|--------------|
| adaptación | 1 | 2,3 % |
| compresión lingüística | 2 | 4,5 % |
| creación discursiva | 2 | 4,5 % |
| equivalente acuñado | 13 | 29,5% |
| generalización | 1 | 2,3 % |
| modulación | 9 | 20,5 % |
| reducción | 2 | 4,5 % |
| particularización | 1 | 2,3 % |
| traducción literal | 11 | 25 % |
| variación | 2 | 4,5 % |
| TOTAL | 44 | 100 % |

En el ámbito de la *estructura social*, encontramos un total de diez técnicas de traducción empleadas. Tres de las más utilizadas son el equivalente acuñado, con un 29,5 % de casos; la traducción literal, con un 25 %; y la modulación, con un 20,5 %. El resto de técnicas de traducción son la adaptación; con un 2,3 %; la compresión lingüística, con un 4,5 %; la creación discursiva, con un 4,5 %; la generalización, con un 2,3 %; la reducción, con un 4,5 %; la particularización, con un 2,3 %; y la variación, con un 4,5 %. Nos damos cuenta de que los traductores también han empleado varias técnicas de traducción a la hora de traducir los elementos culturales de esta categoría.

Con respecto al uso del equivalente acuñado, vemos que los traductores tienden a usar las palabras equivalentes de la lengua llegada para trasladar la información del texto origen. Por ejemplo, los referentes culturales 553, 工作 (*gōngzuò*, 'trabajo'); 556, 空中小姐 (*kōngzhōng xiǎojiě*, 'azafata'); y 672, 營區 (*yíngqū*, 'cuartel'), entre otros, disponen de su traducción equivalente. No obstante, creemos que los aspectos pragmáticos no se reflejan mediante la perspectiva semántica. En la tabla siguiente, podemos analizar la recepción de los referentes culturales que han sido traducidos mediante el equivalente acuñado.

| Producto de la traducción | | | | Recepción de la traducción |
|---------------------------|-------------------------------------|--------|----------------|--|
| Num. del RC | Pista sonora (TO) | Imagen | Subtítulo (TT) | Entorno cognitivo mutuo de la audiencia taiwanesa y española |
| 107 | 警察 (jǐngchá, 'policía') | X | policía | coincidente |
| 108 | 營造商 (yíngzàoshāng, 'constructor') | X | constructor | coincidente |
| 109 | 總司令 (zǒngsīlìng, 'general') | X | general | coincidente |
| 115 | 醫院 (yīyuàn, 'hospital') | √ | hospital | no coincidente |
| 120 | 教書 (jiāoshū, 'enseñar') | √ | enseñar | no coincidente |
| 549 | 上飛機 (shàng fēijī, 'embarcar') | X | embarcar | no coincidente |
| 553 | 工作 (gōngzuò, 'trabajo') | X | trabajo | no coincidente |
| 554 | clerk ('dependiente') | X | dependienta | no coincidente |
| 556 | 空中小姐 (kōngzhōng xiǎojiě, 'azafata') | √ | azafata | no coincidente |
| 559 | 空中小姐 (kōngzhōng xiǎojiě, 'azafata') | √ | azafata | no coincidente |
| 672 | 營區 (yíngqū, 'cuartel') | X | cuartel | no coincidente |

Recepción coincidente/no coincidente según los contextos situacionales disponibles de los RCs

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|---|-----------------------|--------|--|--------|
| Accesibilidad a los contextos situacionales | 108 | | | |
| | 1 | 9,1 % | 0 | 0 % |
| Sin accesibilidad a los contextos situacionales | 107, 109 | | 115, 120, 549, 553, 554, 556, 559, 672 | |
| | 2 | 18,2 % | 8 | 72,7 % |
| Total | 3 | 27,3 % | 8 | 72,7 % |

Un 72,7 % de los referentes culturales que han sido traducidos a través del equivalente acuñado generan una recepción no coincidente entre la cultura original y meta, mientras que un 27,3 % de ellos consigue recepción coincidente. En primer lugar, vamos a analizar los elementos culturales cuya recepción es coincidente entre ambas culturas, y posteriormente pasaremos a estudiar los que no generan una recepción coincidente. Con respecto a los datos de esta tabla, la recepción no coincidente ocupa un 72,7 % entre los elementos culturales de la categoría *estructura social* debido a que no se ofrece la suficiente información en sus propios contextos situacionales.

En cuanto a los ejemplos que consiguen una recepción coincidente, son los referentes culturales 107, 警察 (*jǐngchá*, 'policía'); 108, 營造商 (*yíngzàoshāng*, 'constructor'); y 109, 總司令 (*zǒngsīlìng*, 'general'). Se trata de referentes culturales bien conocidos en la cultura española. Además, de acuerdo con sus contextos situacionales, la audiencia de ambas culturas puede inferir sus implicaciones contextuales aunque no dispongan de imágenes correspondientes. Por ejemplo, el 108 se refiere al constructor con el que Jia-Chien compra el piso pero que al final huye sin acabar la construcción. Nos da una impresión negativa y ello lo podemos captar según el contexto situacional, en el que hay un señor que le dice a Jia-Chien que el constructor ha huido con su dinero. Asimismo, el contexto situacional del 109, en el que se ve que están preparando el banquete de boda del hijo del general, nos permite inferir que es una boda bastante importante. Si ocurre algo inapropiado, se acusará al señor del restaurante. Si bien no hay una imagen de cómo es el general, la audiencia de ambas culturas es capaz de captar la información global del referente.

No obstante, observamos que la mayoría de los elementos culturales de esta categoría no tiene una recepción coincidente entre los taiwaneses y los españoles. Los referentes culturales a los que nos referimos son los siguientes: 115, 醫院 (*yīyuàn*, 'hospital'); el 120, 教書 (*jiāoshū*, 'enseñar'); el 549 上飛機 (*shàng fēijī*, 'embarcar'); el 553, 工作 (*gōngzuò*, 'trabajo'); el 554, *clerk* ('dependiente'); el 556 y el 559, 空中小姐 (*kōngzhōng xiǎojiě*, 'azafata'); y el 672, 營區 (*yíngqū*, 'cuartel'). Si bien el 115, el 120, el 556 y el 559 disponen de sus imágenes correspondientes, la audiencia de ambas culturas no consigue una recepción coincidente. Creemos que esto se debe a que la audiencia meta no puede procesar las implicaturas contextuales según las implicaciones analíticas dado que los contextos situacionales que no les ofrecen suficiente información para inferir la información intencionada.

A título de ejemplo, hallamos el referente 115, 醫院 (*yīyuàn*, 'hospital') que en el caso concreto de la película se refiere al hospital de los veteranos chinos que se refugiaron en Taiwán con el Gobierno de Chiang Kai-shek. Este empezó a establecer escuelas y hospitales para ellos, de modo que reciben el nombre de «Hospital de los Veteranos». Sin embargo, basándose en la conversación en la que aparece este referente cultural, la audiencia meta no va a captar esta información, mientras la audiencia taiwanesa ya dispone de este concepto en su memoria colectiva. Asimismo, el referente de la azafata, es decir, los referentes culturales 556 y 559, también generan una impresión distinta entre la cultura original y la cultura meta. Generalmente, en la cultura china las jóvenes tienen la ilusión de ser azafatas porque pueden viajar mucho. Además, cada compañía aérea establece ciertos requisitos para sus trabajadores como el estado físico, las habilidades lingüísticas, etc., por lo que los taiwaneses suelen tener la idea de que las azafatas tiene buena apariencia, hablan inglés con mucha fluidez, etc. La audiencia española tampoco puede percibir esta información implícita a través del contexto situacional, puesto que la conversación entre los personajes no le ofrece las implicaciones analíticas relacionadas con este referente cultural y se trata de un conocimiento implícito que ha sido adquirido socialmente y percibido espontáneamente por la audiencia taiwanesa. Tenemos en cuenta, que, si bien los referentes culturales se han mantenido, después de traducirlos semánticamente y visionarlos acompañados de las imágenes correspondientes, pragmáticamente no generan una recepción coincidente con la de la audiencia original.

Instituciones culturales

| Técnicas de traducción | Cantidad | Porcentaje |
|----------------------------|-----------|---------------|
| adaptación | 2 | 1,9 % |
| amplificación | 1 | 1 % |
| compensación | 1 | 1 % |
| compresión lingüística | 5 | 4,8 % |
| creación discursiva | 5 | 4,8 % |
| equivalente acuñado | 31 | 29,8 % |
| generalización | 6 | 5,8 % |
| modulación | 10 | 9,6 % |
| reducción | 3 | 2,9 % |
| particularización | 2 | 1,9 % |
| préstamo | 11 | 10,6 % |
| traducción literal | 22 | 21,2 % |

| | | |
|---------------|-----|-------|
| transposición | 1 | 1 % |
| variación | 4 | 3,8 % |
| TOTAL | 104 | 100 % |

En el ámbito de las instituciones culturales, se encuentran catorce técnicas de traducción diferentes. Las más empleadas son el equivalente acuñado, con un 29,8 % de los casos, y la traducción literal, con un 21,2 %. También encontramos el uso del préstamo, que ocupa el tercer lugar, con un 10,6 %. El resto de las técnicas de traducción no destacan mucho, ya que cuentan con un porcentaje de utilización muy bajo. Por ejemplo, la adaptación solo se ha usado en un 1,9 %; la amplificación, en un 1%; la compensación, en un 1%; la compresión lingüística, en un 4,8 %; la creación discursiva, en un 4,8 %; la generalización, en un 5,8 %; la modulación, en un 9,6 %; la reducción, en un 2,9 %; la particularización, en un 1,9%; la transposición, en un 10,6 %; y la variación, en un 3,8 %.

Con respecto a los ejemplos de esta categoría, queremos hacer hincapié en el referente cultural 14, 補習班 (*bǔxíbān*, 'academia'); en el 149, 牧師 (*mùshī*, 'cura'); en el 150, 業障 (*yèzhàng*, 'pecado'); el 676, 大學 (*dàxué*, 'universidad'); en el 681, 詩 (*shī*, 'poema'), entre otros que omitimos. Son elementos culturales que disponen de palabras equivalentes en la lengua española. Por ello, los traductores tienden a mantenerlos tal cual. Sin embargo, creemos que nos aportan cierta información más allá de los aspectos lingüísticos. Por ejemplo, el referente cultural 676, 大學 (*dàxué*, 'universidad') aparece relacionado con los años 60 en la sociedad taiwanesa. En aquella época, había poca gente que pudiera estudiar en la universidad. Se consideraba que quien estudiaba en la universidad era una persona intelectual, y los padres esperaban que sus hijos pudieran dedicar muchos esfuerzos en los estudios a fin de ganarse bien la vida. Hemos señalado que los traductores han traducido los referentes culturales manteniendo el texto original semánticamente, pero pragmáticamente puede que la audiencia meta no consiga procesar la información adecuadamente. A continuación, vamos a analizar la recepción de los referentes culturales de la categoría *instituciones culturales*, que han sido traducidos a través del uso del equivalente acuñado.

| Producto de la traducción | | | | Recepción de la traducción |
|---------------------------|--|--------|------------------------|--|
| Num. del RC | Pista sonora (TO) | Imagen | Subtítulo (TT) | Entorno cognitivo mutuo de la audiencia taiwanesa y española |
| 14 | 補習班 (<i>bǔxíbān</i> , 'academia') | √ | academia | coincidente |
| 16 | 鬼 (<i>guǐ</i> , 'fantasma') | X | fantasma | coincidente |
| 20 | 投胎轉世 (<i>tóutāi zhuǎnshì</i> , 'reencarnación') | X | reencarnación | coincidente |
| 21 | 廟 (<i>miào</i> , 'templo') | √ | templo | coincidente |
| 122 | 藝廊 (<i>yìláng</i> , 'galería') | X | galería | coincidente |
| 126 | 教會 (<i>jiàohuì</i> , 'congregación') | √ | congregación | no coincidente |
| 127 | 上帝 (<i>shàngdì</i> , 'Dios') | X | Dios | coincidente |
| 128 | 阿門 (<i>āmén</i> , 'amén') | √ | amén | coincidente |
| 129 | 學校 (<i>xuéxiào</i> , 'escuela') | √ | escuela | no coincidente |
| 132 | 耶穌 (<i>Yēsū</i> , 'Jesucristo') | X | Jesucristo | coincidente |
| 133 | 宗教信仰 (<i>zōngjiào xìnyǎng</i> , 'religión') | √ | religión | coincidente |
| 139 | 音樂 (<i>yīnyuè</i> , 'música') | X | música | no coincidente |
| 142 | 星期天 (<i>xīngqītiān</i> , 'domingo') | √ | domingo | coincidente |
| 144 | 成大 (<i>Chéngdà</i> , 'Universidad Cheng-Kung') | X | Universidad Cheng-Kung | no coincidente |
| 145 | 科 (<i>kē</i> , 'asignatura') | X | asignatura | coincidente |
| 147 | 藝術中心 (<i>yìshù zhōngxīn</i> , 'galería') | X | galería | coincidente |
| 149 | 牧師 (<i>mùshī</i> , 'cura') | √ | cura | coincidente |
| 150 | 業障 (<i>yèzhàng</i> , 'pecado') | X | pecado | coincidente |
| 151 | 基督徒 (<i>jīdūtú</i> , 'cristiano') | √ | cristiano | no coincidente |
| 152 | 天 (<i>tiān</i> , 'Dios') | X | Dios | coincidente |
| 153 | 上帝 (<i>shàngdì</i> , 'Dios') | X | Dios | coincidente |
| 415 | 英文 (<i>yīngwén</i> , 'inglés') | X | inglés | coincidente |
| 425 | 天蠍座 (<i>tiānxiēzuò</i> , 'escorpio') | X | escorpio | no coincidente |
| 494 | 回家 (<i>huíjiā</i> , 'volver') | X | volver | coincidente |
| 561 | 魔術 (<i>móshù</i> , 'magia') | X | magia | coincidente |
| 562 | 電影 (<i>diànyǐng</i> , 'películas') | X | películas | coincidente |
| 566 | 唱歌 (<i>chànggē</i> , 'cantar') | √ | cantar | coincidente |

| | | | | |
|-----|---------------------------|---|-------------|----------------|
| 567 | 跳舞 (tiàowǔ, 'bailar') | √ | bailar | coincidente |
| 573 | Christmas ('Navidad') | X | Navidad | no coincidente |
| 676 | 大學 (dàxué, 'universidad') | X | universidad | no coincidente |
| 681 | 詩 (shī, 'poema') | √ | poema | no coincidente |

Recepción coincidente/no coincidente según los contextos situacionales disponibles de los referentes culturales

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|---|--|--------|------------------------------|--------|
| Accesibilidad a los contextos situacionales | 16, 20, 21, 127, 128, 132, 133, 142, 153, 415, 494, 566, 567 | | 126, 151, 681 | |
| | 13 | 41,9 % | 3 | 9,7 % |
| Sin accesibilidad a los contextos situacionales | 14, 122, 145, 147, 149, 150, 152, 561, 562 | | 129, 139, 144, 425, 573, 676 | |
| | 9 | 29,0 % | 6 | 19,4 % |
| Total | 22 | 70,9 % | 9 | 29,1 % |

Hay un 70,9 % de referentes culturales traducidos a través del equivalente acuñado que ha podido conseguir una recepción coincidente en ambas culturas. Solo un 29,1 % de ellos ha provocado una recepción no coincidente. Un 41,9 % de los referentes culturales que poseen una recepción coincidente tiene su accesibilidad a los contextos situacionales. Podemos confirmar que si los contextos situacionales disponen de suficiente información relacionada con los referentes culturales, la recepción de la audiencia meta resulta coincidente.

Si los analizamos con respecto a sus propios contextos situacionales, la audiencia meta puede deducir las implicaturas. Por ejemplo, los referentes 16, 鬼 (*guǐ*, 'fantasma'); 20, 投胎轉世 (*tóutāi zhuǎnshì*, 'reencarnación'); 21, 廟 (*miào*, 'templo'); 127 上帝 (*shàngdì*, 'Dios'); 128, 阿門 (*āmén*, 'amén') etc., son ejemplos que les ofrecen a los españoles suficiente información para inferir sus implicaturas. El referente cultural 20 se refiere a que la madre de Hsiao-kang cree que su hijo es la encarnación del dios Nacha, mientras que su marido piensa que su mujer siempre está diciendo tonterías. Los espectadores de ambas culturas pueden obtener una

recepción coincidente después de ver esta escena. Por otro lado, el referente cultural 21 se trata de un templo típico en la cultura taiwanesa donde podemos ver que la sacerdotisa está purificando a un niño. La audiencia meta puede inferir la información a través de sus conocimientos culturales y aprovechar la imagen y el contexto situacional para ello. Asimismo, los referentes culturales 127, 128, 132, 133 y 149 están relacionados con el cristianismo. Si bien solo el 149 tiene una imagen asociada, creemos que la audiencia española puede inferir la información emitida basándose en sus propios conocimientos culturales. Si bien en Taiwán la religión mayoritaria es el taoísmo, el cristianismo también es ampliamente conocido.

Por otro lado, también existen algunos referentes culturales para los que la audiencia española no consigue una recepción coincidente con la de la audiencia taiwanesa. Por ejemplo, el 126, 教會 (*jiàohuì*, 'congregación'); y el 151, 基督徒 (*jīdūtú*, 'cristiano'), dan una impresión de que los cristianos siempre organizan eventos relacionados con la divulgación de su fe, y de que entre ellos se llaman *hermano* o *hermana* para expresar respeto. Los misioneros montan en bicicleta paseando por las ciudades para divulgar el cristianismo y, a veces, los taiwaneses reciben una impresión negativa si los cristianos intentan convencerles de que crean en Jesucristo. Dichos fenómenos no quedan reflejados mediante la perspectiva semántica, puesto que todo ello requiere de ciertos conocimientos culturales para poder lograr una recepción similar. El 573, *Christmas* ('Navidad'), no se trata de una fiesta familiar para los taiwaneses, sino que coincide con el Día de la Constitución Nacional de Taiwán. Sin embargo, los taiwaneses empiezan a celebrar la Navidad como se hace en otros países, decorando las calles con árboles de Navidad, con gente disfrazada del Papá Noel, etc.

Universo social

| Técnicas de traducción | Cantidad | Porcentaje |
|----------------------------|------------|---------------|
| adaptación | 6 | 2,1 % |
| compensación | 2 | 0,7 % |
| compresión lingüística | 6 | 2,1 % |
| creación discursiva | 7 | 2,5 % |
| descripción | 3 | 1,1 % |
| equivalente acuñado | 112 | 39,3 % |
| generalización | 8 | 2,8 % |
| modulación | 28 | 9,8 % |
| reducción | 9 | 3,2 % |

| | | |
|--------------------|-----|--------|
| particularización | 9 | 3,2 % |
| préstamo | 52 | 18,2 % |
| sustitución | 1 | 0,4 % |
| traducción literal | 22 | 7,7 % |
| transposición | 2 | 0,7 % |
| variación | 18 | 6,3 % |
| TOTAL | 285 | 100 % |

En cuanto al ámbito del *universo social*, se han utilizado quince técnicas de traducción. La técnica que se emplea en mayor número de ocasiones es el equivalente acuñado, con un 39,3 % de casos. La segunda más utilizada es el préstamo, con un 18,2 %. La modulación se da en un 9,8 % de casos; la traducción literal, en un 7,7 %; y la variación, en un 6,3 %. El resto de las técnicas no alcanzan un porcentaje representativo, como es el caso de la adaptación (2,1 %), la compensación (0,7 %), la comprensión lingüística (2,1 %), la creación discursiva (2,5 %), la descripción (1,1 %), la generalización (2,8 %), la reducción (3,2 %), la particularización (3,2 %), la sustitución (0,4 %) o la transposición (0,7 %).

Si analizamos los referentes culturales relacionados con esta categoría, encontramos una gran variedad de elementos de diversa índole. Por ejemplo, encontramos los referentes culturales 154, 大陸 (*Dàlù*, 'China'); el 536, 法國 (*Fǎguó*, 'Francia'); el 27, 摩托車 (*mótuōchē*, 'moto'); el 33, 牛郎 (*niúláng*, 'gigoló'); el 161, 美國 (*Měiguó*, 'Estados Unidos'); el 164, 女婿 (*nǚxū*, 'yerno'); el 168, 結婚 (*jiéhūn*, 'casarse'); el 177, 女兒 (*nǚ'ér*, 'hija'); el 187, 公車 (*gōngchē*, 'autobús') etc., que se traducen utilizando el equivalente acuñado. Los receptores españoles pueden hacerse una idea general de los conceptos gracias a la traducción, pero consideramos que no llegarían al nivel comunicativo si consideramos la vertiente pragmática.

| Producto de la traducción | | | | Recepción de la traducción |
|---------------------------|---|--------|-----------------|--|
| Num. del RC | Pista sonora (TO) | Imagen | Subtítulo (TT) | Entorno cognitivo mutuo de la audiencia taiwanesa y española |
| 25 | 科孀街 (<i>Kēnàn jiē</i> , 'la calle Kenang') | √ | la calle Kenang | no coincidente |
| 27 | 摩托車 (<i>mótuōchē</i> , 'moto') | √ | moto | coincidente |

| | | | | |
|-----|--|---|------------------|-------------------|
| 33 | 牛郎 (<i>niúláng</i> , 'gigoló') | X | gigoló | coincidente |
| 39 | 女孩 (<i>nǚhái</i> , 'chica') | X | chica | coincidente |
| 154 | 大陸 (<i>Dàlù</i> , 'China') | X | China | no coincidente |
| 155 | 阿姆斯特丹 (<i>Āmùsītèdān</i> , 'Ámsterdam') | X | Amsterdam | coincidente |
| 157 | 積蓄 (<i>jīxù</i> , 'ahorro') | X | ahorro | coincidente |
| 158 | 蔡弟兄 (<i>Cài dìxiong</i> , 'hermano Cai') | X | hermano Cai | no coincidente |
| 159 | 張姊妹 (<i>Zhāng jiěmèi</i> , 'hermana Zhang') | √ | hermana Zhang | no coincidente |
| 161 | 美國 (<i>Měiguó</i> , 'Estados Unidos') | X | Estados Unidos | no coincidente |
| 162 | 梁伯母 (<i>Liáng bómǔ</i> , 'señora Liang') | √ | señora Liang | coincidente |
| 164 | 女婿 (<i>nǚxū</i> , 'yerno') | X | yerno | no coincidente |
| 167 | 搬出去 (<i>bānchūqu</i> , 'mudarse') | √ | mudarse | coincidente |
| 168 | 結婚 (<i>jiéhūn</i> , 'casarse') | √ | casarse | coincidente |
| 169 | 伴侶 (<i>bànlǚ</i> , 'compañía') | X | compañía | coincidente |
| 170 | 愛 (<i>ài</i> , 'amor') | X | amor | coincidente |
| 172 | 朱爺爺 (<i>Zhū yéye</i> , 'abuelo Chu') | √ | abuelo Chu | coincidente |
| 177 | 女兒 (<i>nǚ'ér</i> , 'hija') | √ | hija | coincidente |
| 178 | 孫女 (<i>sūnnǚ</i> , 'nieta') | √ | nieta | coincidente |
| 183 | 媽 (<i>mā</i> , 'madre') | X | madre | coincidente |
| 187 | 公車 (<i>gōngchē</i> , 'autobús') | √ | autobús | coincidente |
| 188 | 雪梨 (<i>Xuělí</i> , 'Sidney') | X | Sidney | coincidente |
| 189 | 曼谷 (<i>Màngǔ</i> , 'Bangkok') | X | Bangkok | coincidente |
| 190 | 朱副處長 (<i>Zhū fùchùzhǎng</i> , 'subdirectora Chu') | √ | subdirectora Chu | coincidente |
| 192 | 李凱先生 (<i>Lǐ Kǎi xiānsheng</i> , 'señor Li Kai') | √ | señor Li Kai | coincidente |
| 193 | 阿姆斯特丹 (<i>Āmùsītèdān</i> , 'Ámsterdam') | X | Ámsterdam | coincidente |
| 195 | 老師 (<i>lǎoshī</i> , 'maestro') | √ | maestro | coincidente |
| 197 | 男朋友 (<i>nán péngyou</i> , 'novio') | X | novio | coincidente |
| 198 | 女人 (<i>nǚrén</i> , 'mujer') | X | mujer | coincidente |
| 199 | 小費 (<i>xiǎofèi</i> , 'propina') | X | propina | no coincidente |
| 200 | 省 (<i>shěng</i> , 'ahorrar') | X | ahorrar | coincidente |
| 201 | 曼谷 (<i>Màngǔ</i> , 'Bangkok') | X | Bangkok | coincidente |
| 202 | 大阪 (<i>dàbǎn</i> , 'Osaka') | X | Osaka | coincidente |
| 205 | 爸媽 (<i>bà mā</i> , 'padres') | X | padres | coincidente |

| | | | | |
|-----|--|---|----------------|----------------|
| 206 | 阿嬤 (<i>āmā</i> , 'abuela') | √ | abuela | coincidente |
| 210 | 二十 (<i>èrshí</i> , 'veinte') | √ | veinte | no coincidente |
| 212 | 男人 (<i>nánren</i> , 'hombre') | X | hombre | coincidente |
| 213 | 女兒 (<i>nǚ'ér</i> , 'hija') | √ | hija | coincidente |
| 214 | 老公 (<i>lǎogōng</i> , 'marido') | X | marido | coincidente |
| 218 | 美國人 (<i>Měiguórén</i> , 'estadounidense') | X | estadounidense | no coincidente |
| 219 | 美國 (<i>Měiguó</i> , 'Estados Unidos') | X | Estados Unidos | no coincidente |
| 220 | 男孩 (<i>nánhái</i> , 'chico') | √ | chico | coincidente |
| 222 | 家 (<i>jiā</i> , 'hogar') | √ | hogar | coincidente |
| 225 | 先生 (<i>xiānsheng</i> , 'marido') | X | marido | coincidente |
| 227 | 溫伯伯 (<i>Wēn bóbó</i> , 'tío Wen') | √ | Tío Wen | coincidente |
| 229 | 結婚 (<i>jiéhūn</i> , 'casarse') | √ | casarse | coincidente |
| 234 | 朋友關係 (<i>péngyou guānxi</i> , 'amistad') | √ | amistad | coincidente |
| 236 | 朱小姐 (<i>Zhū xiǎojiě</i> , 'señorita Chu') | √ | señorita Chu | coincidente |
| 237 | 退休 (<i>tuìxiū</i> , 'jubilarse') | X | jubilarse | coincidente |
| 240 | 家 (<i>jiā</i> , 'familia') | √ | familia | coincidente |
| 244 | 美國 (<i>Měiguó</i> , 'Estados Unidos') | X | Estados Unidos | no coincidente |
| 430 | 女兒 (<i>nǚ'ér</i> , 'hija') | X | hija | coincidente |
| 432 | 老公 (<i>lǎogōng</i> , 'marido') | X | marido | coincidente |
| 433 | 女朋友 (<i>nǚpéngyou</i> , 'novia') | X | novia | coincidente |
| 435 | 女生 (<i>nǚshēng</i> , 'chica') | X | chica | coincidente |
| 436 | 老師 (<i>lǎoshī</i> , 'profesor') | √ | profesor | no coincidente |
| 439 | 處男 (<i>chǔnán</i> , 'virgen') | √ | virgen | coincidente |
| 443 | 原子筆 (<i>yuánzǐ bǐ</i> , 'bolígrafo') | √ | bolígrafo | coincidente |
| 499 | 李先生 (<i>Lǐ xiānsheng</i> , 'señor Lee') | √ | señor Lee | coincidente |
| 501 | 巴黎 (<i>Bāilí</i> , 'París') | √ | París | no coincidente |
| 502 | 巴黎 (<i>Bāilí</i> , 'París') | √ | París | no coincidente |
| 503 | 台灣 (<i>Táiwān</i> , 'Taiwán') | √ | Taiwán | no coincidente |
| 504 | 台灣 (<i>Táiwān</i> , 'Taiwán') | √ | Taiwán | coincidente |
| 505 | 香港 (<i>Xiānggǎng</i> , 'Hong Kong') | X | Hong Kong | no coincidente |
| 575 | 男朋友 (<i>nánpéngyou</i> , 'novio') | X | novio | coincidente |
| 576 | 結婚 (<i>jiéhūn</i> , 'casado') | X | casado | coincidente |
| 578 | 老婆 (<i>lǎopó</i> , 'mujer') | X | mujer | coincidente |

| | | | | |
|-----|---|---|---------------------------------|-------------------|
| 581 | 爸爸 (<i>bàba</i> , 'papá') | √ | papá | coincidente |
| 590 | 結婚 (<i>jiéhūn</i> , 'casarse') | X | casarse | coincidente |
| 591 | 小孩子氣 (<i>xiǎoháizìqì</i> , 'infantil') | √ | infantil | coincidente |
| 594 | 觀眾 (<i>guānzhòng</i> , 'público') | X | público | coincidente |
| 596 | 女朋友 (<i>nǚpéngyou</i> , 'novia') | X | novia | coincidente |
| 601 | 男朋友 (<i>nánpéngyou</i> , 'novio') | X | novio | coincidente |
| 602 | 老婆 (<i>lǎopó</i> , 'mujer') | X | mujer | coincidente |
| 603 | 北京 (<i>Běijīng</i> , 'Pekín') | X | Beijing | no coincidente |
| 604 | 歐洲 (<i>Ōuzhōu</i> , 'Europa') | X | Europa | no coincidente |
| 605 | 離婚 (<i>líhūn</i> , 'divorciarse') | √ | divorciarse | no coincidente |
| 606 | 男人 (<i>nánren</i> , 'hombre') | X | hombre | coincidente |
| 608 | 贍養費 (<i>shànyǎngfèi</i> , 'pensión') | X | pensión | no coincidente |
| 611 | 女兒 (<i>nǚ'ér</i> , 'hija') | √ | hija | coincidente |
| 612 | 家人 (<i>jiārén</i> , 'familia') | X | familia | no coincidente |
| 613 | 台北 (<i>Táiběi</i> , 'Taipei') | X | Taipei | no coincidente |
| 614 | 女人 (<i>nǚrén</i> , 'mujer') | X | mujer | coincidente |
| 616 | 離婚 (<i>líhūn</i> , 'divorciado') | X | divorciado | no coincidente |
| 617 | 兒子 (<i>érzi</i> , 'hijo') | X | hijo | coincidente |
| 619 | 女友 (<i>nǚyǒu</i> , 'novia') | √ | novia | coincidente |
| 620 | 大陸 (<i>Dàlù</i> , 'China') | X | China | coincidente |
| 621 | 香港 (<i>Xiānggǎng</i> , 'Hong Kong') | X | Hong Kong | no coincidente |
| 622 | 義大利 (<i>Yìdàlì</i> , 'Italia') | X | Italia | no coincidente |
| 623 | 義大利男孩 (<i>Yìdàlì nánhái</i> , 'italiano, chico italiano') | X | italiano | no coincidente |
| 624 | 西班牙男人 (<i>Xībānyá nánrén</i> , 'español, hombre español') | X | español | no coincidente |
| 625 | 廣東話 (<i>Guǎngdōnghuà</i> , 'cantonés') | X | cantonés | no coincidente |
| 691 | 母親 (<i>mǔqīn</i> , 'madre') | X | madre | coincidente |
| 694 | 車頭 (<i>chētóu</i> , 'estación') | √ | estación | no coincidente |
| 701 | 老闆娘 (<i>lǎobǎnniáng</i> , 'jefa') | √ | jefa | no coincidente |
| 703 | 嘉義中正路 (<i>Jiāyì zhōngzhènglù</i> , 'calle Zhongcheng en Jiayi') | X | calle Zhongcheng en Jiayi | no coincidente |
| 713 | 梁先生 (<i>Liáng xiānsheng</i> , 'señor Liang') | X | señor Liang | no coincidente |

| | | | | |
|-----|--|---|-------------|----------------|
| 714 | 日本 (<i>Rìběn</i> , 'Japón') | X | Japón | no coincidente |
| 717 | 小孩 (<i>xiǎohái</i> , 'hijo') | X | hijo | coincidente |
| 719 | 身孕 (<i>shēnyùn</i> , 'embarazada') | X | embarazada) | coincidente |
| 721 | 妾 (<i>qiè</i> , 'concubina') | X | concubina | coincidente |
| 722 | 蓄妾 (<i>xùqiè</i> , 'concubinato') | X | concubinato | coincidente |
| 724 | 嫁人 (<i>jiàrén</i> , 'casarse') | √ | casarse | coincidente |
| 725 | 公婆 (<i>gōngpó</i> , 'suegros') | X | suegros | no coincidente |
| 727 | 中國 (<i>Zhōngguó</i> , 'China') | X | China | no coincidente |
| 728 | 日人 (<i>Rìrén</i> , 'japonés') | X | japonés | no coincidente |
| 732 | 早產兒 (<i>zǎochǎn'ér</i> , 'prematura') | X | prematura | coincidente |
| 735 | 癲癇 (<i>diānxiǎn</i> , 'epiléptica') | X | epiléptica | coincidente |
| 738 | 癲癇症患者 (<i>diānxiǎnzhèng huànzhě</i> , 'epiléptica') | X | epiléptica | coincidente |
| 739 | 救護車 (<i>jiùhùchē</i> , 'ambulancia') | X | ambulancia | no coincidente |
| 740 | 阿婆 (<i>āpó</i> , 'abuela') | X | abuela | no coincidente |

Recepción coincidente/no coincidente según los contextos situacionales disponibles de los referentes culturales

| | Recepción coincidente | Recepción no coincidente |
|---|---|--|
| Accesibilidad a los contextos situacionales | 155, 162, 167, 168, 169, 170, 172, 177, 178, 183, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 205, 206, 212, 213, 214, 220, 222, 225, 227, 229, 234, 236, 237, 240, 430, 432, 433, 435, 439, 443, 499, 504, 575, 576, 578, 581, 590, 591, 594, 596, 601, 602, 606, 611, 614, 617, 619, 620, 717, 719, 721, 722, 724, 732, 735, 738 | 158, 159, 164, 199, 210, 218, 436, 605, 616, 623, 624, 714 |
| | 67 | 12 |
| | 60,4 % | 10,8 % |

| | | | | |
|--|---------------------------|--|----|--------|
| Sin accesibilidad a los contextos situacionales | 27, 33, 39, 157, 187, 691 | 25, 154, 161, 219, 244, 501, 502, 503, 505, 603, 604, 608, 612, 613, 621, 622, 625, 694, 701, 703, 713, 725, 727, 728, 739, 740 | | |
| | 6 | 5,4 % | 26 | 23,4 % |
| Total | 73 | 65,8 % | 38 | 34,2 % |

En cuanto a la categoría *universo social*, observamos que la recepción de los referentes culturales que han sido traducidos a través del equivalente acuñado es mayoritariamente coincidente entre ambas culturas. Creemos que se ha podido alcanzar una recepción parecida debido a que son elementos culturales bien conocidos, y además las películas ofrecen suficiente información gracias a los contextos situacionales. Según esta tabla, observamos que un 60,4 % de los elementos culturales que se trasladan mediante el equivalente acuñado generan una recepción coincidente, puesto que sus propios contextos situacionales proporcionan a los receptores del texto meta suficiente información como para realizar el acto inferencial de las implicaturas de los mismos.

Analicemos, por ejemplo, el referente 177, 女兒 (*nǚ'ér*, 'hija'): en la sociedad taiwanesa, se solía apreciar más a los hijos que a las hijas. Antiguamente se consideraba que las hijas no pertenecían a la familia, que no tenían que estudiar, sino que debían trabajar para toda la familia, ya que las hijas se casarían y acabarían por abandonar el hogar. Según su propio contexto situacional en la película, la audiencia española puede percibir dicha información a través de los enunciados de los personajes, como, por ejemplo, cuando el señor Wen le dice al señor Chu: «Las niñas se van de casa tarde o temprano. Era inevitable», la señora Liang también dice: «Necesita avivarse. Está criando a sus hijas para otros». Mediante estos enunciados, los españoles pueden hacerse una idea de los valores sociales de las antiguas generaciones de Taiwán. Por otro lado, los referentes culturales 188, 雪梨 (*Xuělí*, Sidney); 189, 曼谷 (*Màngǔ*, Bangkok); 193, 阿姆斯特丹 (*Āmùsītèdān*, 'Ámsterdam'), que no disponen de sus imágenes asociadas, también pueden ser inferidos adecuadamente por los españoles gracias a sus contextos situacionales. Se trata de ciudades internacionales donde hacen escala los viajeros. Las compañías aéreas

compiten por abrir y organizar las rutas aéreas.

Por otro lado, también hay elementos culturales que disponen de palabras equivalentes en ambas culturas, pero la audiencia original y la meta reciben una impresión distinta aunque los traductores los hayan traducido manteniendo el texto original. Por ejemplo, el 501, 巴黎 (*Bāilí*, 'París'), para los taiwaneses se trata de una ciudad romántica donde se pueden comprar marcas de lujo, tomar un café por la tarde al lado del río Sena, etc. Las chicas taiwanesas tienen mucha ilusión de viajar a París. Sin embargo, los españoles posiblemente tienen otra impresión de París. Asimismo, la audiencia española tiene una impresión distinta que la audiencia taiwanesa sobre el referente cultural 503, 台灣 (*Táiwān*, 'Taiwán'). Si bien la audiencia española puede observar cómo es Taiwán mediante las imágenes, ya que la película se rueda en Taiwán, sólo puede ver que hay mucho tráfico y muchas motos en la ciudad, etc. La impresión se para aquí, sin ahondar más en la idiosincrasia del país, debido a que se necesita más información para conocer mejor la sociedad taiwanesa. Por su parte, los taiwaneses tienen su propia imagen de que sus compatriotas son amables, amistosos, de que mayoritariamente hablan taiwanés mientras que el idioma oficial es el chino, que hay muchos puestos de comida en las calles, los mercados nocturnos, etc. En dicha escena, la chica de Hong Kong dice: «De Taiwan. He estado allí, es divertido. Hay muy buena comida», pero la impresión que tiene la audiencia española se queda allí estancada debido a que su contexto situacional sólo permite recibir esta información. El referente 604, 歐洲 (*Ōuzhōu*, 'Europa'), también se trata de un elemento cultural cuya recepción entre ambas culturas es distinta. La protagonista de *20 30 40*, Xiang, que es una azafata, dice: «Esta vez vuelo a Europa». Los taiwaneses tienen la idea de que el trabajo de las azafatas es muy bueno porque les permite viajar mucho. Además, los taiwaneses tienen la impresión de que los europeos visten bien, cuidan su aspecto físico, y de que los paisajes europeos también son maravillosos. Debido a la distancia geográfica, viajar por Europa no es un fenómeno habitual entre los taiwaneses, y es mucho más normal que viajen por otros países asiáticos. Habitualmente, reciben imágenes de Europa a través de películas y de series. Por lo tanto, la impresión de los taiwaneses sobre Europa es distinta a la de los españoles.

Cultura material

| Cultura material | Cantidad | Porcentaje |
|----------------------------|------------|---------------|
| adaptación | 12 | 5,5 % |
| compensación | 7 | 3,2 % |
| compresión lingüística | 13 | 6 % |
| creación discursiva | 15 | 6,9 % |
| descripción | 5 | 2,3 % |
| equivalente acuñado | 68 | 31,2 % |
| generalización | 16 | 7,3 % |
| modulación | 15 | 6,9 % |
| reducción | 10 | 4,6 % |
| particularización | 8 | 3,7 % |
| préstamo | 7 | 3,2 % |
| sustitución | 4 | 1,8 % |
| traducción literal | 32 | 14,7 % |
| variación | 6 | 2,8 % |
| TOTAL | 218 | 100 % |

En el ámbito de la *cultura material*, hallamos catorce técnicas de traducción empleadas. La más utilizada es el equivalente acuñado, que cuenta con un 31,2 % de casos. También es significativo el uso de la traducción literal, con un 14,7 %. El resto de las técnicas utilizadas son: la adaptación, con 5,5 % de casos; la compensación, con un 3,2 %; la compresión lingüística, con un 6 %; la creación discursiva, con un 6,9 %; la descripción, con un 2,3 %; la generalización, con un 7,3 %; la reducción, con un 4,6 %; la particularización, con un 3,7 %; el préstamo, con un 3,2 %; la sustitución, con un 1,8 %; y la variación, con un 2,8 %.

El equivalente acuñado es la técnica de traducción más utilizada en esta categoría. Sus referencias culturales son variadas: encontramos, a título de ejemplo, el referente cultural 246, 麵 (*miàn*, 'fideo'); el 252, 晚餐 (*wǎncān*, 'cena'); el 310, 鴨 (*yā*, 'pato'); el 321, 酒 (*jiǔ*, 'vino'); el 516, 藥 (*yào*, 'medicina'); el 523, 咖啡 (*kāfēi*, 'café'), etc. Opinamos que la mayoría de las referencias culturales extraídas en esta categoría no suponen una gran distancia cultural. Sin embargo, a veces nuestros conocimientos se detienen ahí, sin seguir ahondando en el trasfondo de cada referente, debido a que la información queda implícita después de ser traducida. Por ejemplo, el referente 270, 鮑魚 (*bàoyú*, 'abulón'), se trata de un elemento cultural importante en la gastronomía china. No sólo es un producto peculiar, sino que

también refleja el nivel socioeconómico de quien lo consume. Por ello, se usa mucho en los banquetes de boda en Taiwán, e incluso llega a venderse en comercios especializados en algunas comunidades chinas. Si bien semánticamente se ha mantenido la información del texto original, ello no implica que la recepción de los referentes culturales sea coincidente. A continuación mostraremos más ejemplos que generan la recepción coincidente o no coincidente partiendo de la perspectiva pragmática.

| Producto de la traducción | | | | Recepción de la traducción |
|---------------------------|--|--------|-----------------|--|
| Num. del RC | Pista sonora (TO) | Imagen | Subtítulo (TT) | Entorno cognitivo mutuo de la audiencia taiwanesa y española |
| 53 | 啤酒 (<i>píjiǔ</i> , 'cerveza') | X | cerveza | coincidente |
| 246 | 麵 (<i>miàn</i> , 'fideo') | X | fideo | coincidente |
| 247 | 魚 (<i>yú</i> , 'pescado') | X | pescado | coincidente |
| 250 | 鹽 (<i>yán</i> , 'sal') | X | sal | coincidente |
| 252 | 晚餐 (<i>wǎncān</i> , 'cena') | √ | cena | no coincidente |
| 254 | 火腿 (<i>huǒtuǐ</i> , 'jamón') | X | jamón | no coincidente |
| 262 | 大烏蔘 (<i>dàwūshēn</i> , 'pepinos de mar') | X | pepinos de mar | no coincidente |
| 263 | 席 (<i>xí</i> , 'banquete') | √ | banquete | coincidente |
| 264 | 菜單 (<i>càidān</i> , 'menú') | X | menú | no coincidente |
| 265 | 燉菜 (<i>dùncài</i> , 'guiso') | X | guiso | no coincidente |
| 268 | 刺生 (<i>cìshēng</i> , 'puercoespín') | X | puercoespín | no coincidente |
| 270 | 鮑魚 (<i>bàoyú</i> , 'abulón') | X | abulón | no coincidente |
| 271 | 龍蝦 (<i>lóngxiā</i> , 'langosta') | X | langosta | no coincidente |
| 279 | 燒菜 (<i>shāocài</i> , 'cocinar') | √ | cocinar | coincidente |
| 281 | 早點 (<i>zǎodiǎn</i> , 'desayuno') | X | desayuno | no coincidente |
| 284 | 便當 (<i>biàndāng</i> , 'lonchera') | X | lonchera | coincidente |
| 295 | 人蔘 (<i>rénshēn</i> , 'ginseng') | X | ginseng | no coincidente |
| 297 | 肉桂 (<i>ròuguì</i> , 'aloe vera') | √ | aloe vera | coincidente |
| 299 | 漢堡 (<i>hànbǎo</i> , 'hamburguesa') | X | hamburguesa | coincidente |
| 300 | 廚房 (<i>chúfáng</i> , 'cocina') | X | cocina | coincidente |
| 301 | 祖傳豆腐 (<i>Zǔchuán dòufu</i> , 'el tofu Zuchuan', tofu al | X | el tofu Zuchuan | no coincidente |

| | | | | |
|-----|---|---|---|----------------|
| | estilo tradicional") | | | |
| 305 | 譚廚名菜 (<i>tánchú míngcài</i> , plato famoso de la cocina <i>Tan</i>) | X | plato famoso de la cocina <i>Tan</i> | no coincidente |
| 310 | 鴨 (<i>yā</i> , 'pato') | X | pato | coincidente |
| 313 | 豆腐餃子 (<i>dòufu jiǎozi</i> , ' <i>jiaozi</i> de tofu') | X | <i>jiaozi</i> de tofu | no coincidente |
| 315 | 手鐲 (<i>shǒuzhuó</i> , 'brazalete') | X | brazalete | coincidente |
| 316 | 戒指 (<i>jièzhǐ</i> , 'anillo') | X | anillo | coincidente |
| 320 | 茶 (<i>chá</i> , 'té') | X | té | coincidente |
| 323 | 房地產 (<i>fángdìchǎn</i> , 'propiedad') | X | propiedad | coincidente |
| 325 | 攝影 (<i>shèyǐng</i> , 'fotografía') | X | fotografía | no coincidente |
| 328 | T恤 (<i>T xù</i> , 'camiseta') | X | camiseta | coincidente |
| 330 | 內褲 (<i>nèikù</i> , 'ropa interior') | X | ropa interior | coincidente |
| 331 | 茶 (<i>chá</i> , 'té') | X | té | coincidente |
| 333 | 車房 (<i>chēfáng</i> , 'garaje') | X | garaje | coincidente |
| 335 | 漢堡 (<i>hànbǎo</i> , 'hamburguesa') | X | hamburguesa | coincidente |
| 336 | 洋蔥 (<i>yángcōng</i> , 'cebolla') | X | cebolla | coincidente |
| 339 | 郊遊 (<i>jiāoyóu</i> , 'excursión') | X | excursión | no coincidente |
| 341 | 外星人 (<i>wàixīng rén</i> , 'alienígena') | X | alienígena | coincidente |
| 347 | 白開水 (<i>báikāishuǐ</i> , 'agua') | X | agua | no coincidente |
| 349 | 辦公室 (<i>bàngōngshì</i> , 'despacho') | √ | despacho | coincidente |
| 353 | 領帶 (<i>lǐngdài</i> , 'corbata') | X | corbata | coincidente |
| 360 | 房子 (<i>fángzi</i> , 'casa') | X | casa | no coincidente |
| 362 | 薑 (<i>jiāng</i> , 'jengibre') | √ | jengibre | coincidente |
| 364 | 味道 (<i>wèidào</i> , 'sabor') | X | sabor | coincidente |
| 449 | 游泳 (<i>yóuyǒng</i> , 'nadar') | √ | nadar | coincidente |
| 459 | 原子筆 (<i>yuánzǐ bǐ</i> , 'bolígrafo') | √ | bolígrafo | coincidente |
| 461 | 湯 (<i>tāng</i> , 'sopa') | X | sopa | coincidente |
| 516 | 藥 (<i>yào</i> , 'medicina') | X | medicina | no coincidente |
| 518 | <i>tartar</i> (' <i>tártar</i> ') | X | <i>tartar</i> | no coincidente |
| 520 | 晚餐 (<i>wǎncān</i> , 'cena') | √ | cena | coincidente |
| 523 | 咖啡 (<i>kāfēi</i> , 'café') | √ | café | no coincidente |
| 626 | 行李 (<i>xíngli</i> , 'equipaje') | √ | equipaje | coincidente |
| 628 | 飯店 (<i>fàndiàn</i> , 'hotel') | √ | hotel | no coincidente |
| 629 | 簽名 (<i>qiānmíng</i> , 'autógrafo') | √ | autógrafo | coincidente |

| | | | | |
|-----|---|---|---------------------|----------------|
| 632 | 黑色 (<i>hēisè</i> , 'negro') | √ | negro | no coincidente |
| 633 | Bra ('sujetador') | X | sujetador | no coincidente |
| 634 | 跳舞 (<i>tiàowǔ</i> , 'bailar') | X | bailar | coincidente |
| 636 | 爬山 (<i>páshān</i> , 'hacer excursionismo') | √ | hacer excursionismo | coincidente |
| 637 | 滑雪 (<i>huáxuě</i> , 'esquiar') | X | esquiar | no coincidente |
| 638 | party ('fiesta') | X | fiesta | no coincidente |
| 640 | 珠寶 (<i>zhūbǎo</i> , 'joya') | X | joya | coincidente |
| 643 | party ('fiesta') | X | fiesta | no coincidente |
| 644 | ice-cream ('helado') | √ | helado | coincidente |
| 747 | 信 (<i>xìn</i> , 'carta') | √ | carta | no coincidente |
| 748 | 茶 (<i>chá</i> , 'té') | X | té | coincidente |
| 749 | 菸 (<i>yān</i> , 'cigarrillo') | √ | cigarrillo | coincidente |
| 752 | 三百兩 (<i>sān bǎi liǎng</i> , '300 liang') | X | 300 liang | no coincidente |
| 755 | 照片 (<i>zhàopiàn</i> , 'foto') | √ | foto | coincidente |

Recepción coincidente/no coincidente según los contextos situacionales disponibles de los referentes culturales

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|---|---|---------------|--|---------------|
| Accesibilidad a los contextos situacionales | 263, 279, 284, 300, 310, 315, 316, 320, 323, 330, 331, 341, 349, 362, 364, 449, 459, 461, 520, 626, 629, 634, 636, 644, 755 | | 252, 347 | |
| | 25 | 37,3 % | 2 | 3,0 % |
| Sin accesibilidad a los contextos situacionales | 53, 246, 247, 250, 297, 299, 328, 333, 335, 336, 353, 640, 748, 749 | | 254, 262, 264, 265, 268, 270, 271, 281, 295, 301, 305, 313, 325, 339, 360, 516, 518, 523, 628, 632, 633, 637, 638, 643, 747, 752 | |
| | 14 | 20,9 % | 26 | 38,8 % |
| Total | 39 | 58,2 % | 28 | 41,8 % |

En la categoría *cultura material*, un 58,2 % de los referentes culturales que han sido traducidos con la técnica del equivalente acuñado consiguen una recepción coincidente entre ambas culturas. Por otra parte, un 41,8 % de ellos no alcanza una recepción coincidente. En cuanto a los elementos culturales que obtienen una recepción coincidente, nos damos cuenta de que son los mejor conocidos entre ambas culturas. Además, un 37,3 % de ellos ofrece a los receptores del texto meta información relacionada con dichos elementos. Por tanto, la audiencia meta puede inferir las implicaciones contextuales mediante los respectivos contextos situacionales y sus conocimientos culturales de la cultura china. Si bien un 38,8 % de los elementos culturales no consigue una similitud en la recepción, creemos que el bagaje cultural de los receptores puede facilitarles el interpretar la información del texto original. Por ejemplo, un 20,9 % de los elementos culturales genera una recepción coincidente a pesar de que no vienen acompañados de descripciones relacionadas. Consideramos que además de la ayuda de los contextos situacionales, los conocimientos culturales de los receptores del texto traducido también pueden ayudarles a la hora de interpretar la información intencionada.

Por ejemplo, el 246, 麵 (*miàn*, 'fideo'); el 320, 茶 (*chá*, 'té'); el 335, 漢堡 (*hànbǎo*, 'hamburguesa'), entre otros, son referentes de comida bastante conocidos en la cultura española. Si bien dichos elementos culturales no disponen de imágenes asociadas en el filme, la audiencia española puede inferir la información emitida. Por otra parte, también encontramos una gran variedad de referentes culturales cuyas implicaciones contextuales son difíciles de deducir para la audiencia española, entre los que encontramos, por ejemplo, el referente 254, 火腿 (*huǒtuǐ*, 'jamón'); el 262, 大烏蔘 (*dàwūshēn*, 'pepinos de mar'); el 268, 刺生 (*cìshēng*, 'puercoespín'); el 270, 鮑魚 (*bàoyú*, 'abulón'); el 271, 龍蝦 (*lóngxiā*, 'langosta'); el 632, 黑色 (*hēisè*, 'negro'), etc. Estos son los menos conocidos en la cultura española, es decir, la audiencia española no puede inferir las implicaturas de dichos elementos culturales mediante la subtitulación. El 254, 火腿 (*huǒtuǐ*, 'jamón'), no se trata de un elemento cultural habitual en la gastronomía china; la primera impresión que recibe la audiencia original es que el jamón es un referente cultural extranjero. De vez en cuando se come, pero no tiene la misma difusión que en la cultura española. Sin embargo, el 262, el 268, el 270 y el 271 son elementos culturales bastante habituales en la cultura china mientras que los españoles no pueden deducir cómo son ni cuáles son sus valores sociales en la cultura original. Por ejemplo, cabe señalar que se suele preparar pepino de mar, puercoespín, abulón y langosta en los banquetes de boda

debido a que son ingredientes valiosos y por ende muy apreciados en la cultura china. En los menús de los banquetes de boda siempre hay platos que llevan dichos ingredientes. El 632, por su parte, se refiere al color negro, que tiene connotaciones distintas en la cultura china. Si una persona se viste de negro de los pies a la cabeza, se considera que trae mala suerte o que está llamando la atención de los espíritus, etc. Sin embargo, la audiencia meta necesita enriquecer sus conocimientos culturales sobre dicho elemento a fin de poder conseguir una recepción que concida con la de la audiencia original.

Cultura lingüística

| Técnicas de traducción | Cantidad | Porcentaje |
|-------------------------------|-----------------|-------------------|
| adaptación | 2 | 1,1 % |
| amplificación | 3 | 1,7 % |
| compresión lingüística | 3 | 1,7 % |
| creación discursiva | 7 | 4 % |
| equivalente acuñado | 19 | 10,8 % |
| generalización | 9 | 5,1 % |
| modulación | 33 | 18,8 % |
| reducción | 15 | 8,5 % |
| préstamo | 3 | 1,7 % |
| sustitución | 8 | 4,5 % |
| traducción literal | 46 | 26,1 % |
| variación | 28 | 15,9 % |
| Total | 176 | 100 % |

Según el balance de las técnicas de traducción utilizadas en el ámbito de la cultura lingüística, la más empleada es la traducción literal, en un 26,1 % de casos. También es significativo el uso de la modulación, en un 18,8 %, de casos; de la variación, en un 15,9 %; y del equivalente acuñado, con un 10,8 %. Por otro lado, el resto de las técnicas de traducción no son muy representativas, ya que, por ejemplo, la adaptación aparece solo en un 1,1 % de los casos; la amplificación, en un 1,7 %; la compresión lingüística, en un 1,7 %; la creación discursiva, en un 4 %; la generalización, en un 5,1 %; la reducción, en un 8,5 %; el préstamo, en un 1,7 %; y la sustitución, en un 4,5 %.

En cuanto a la cultura lingüística, la técnica de traducción más empleada es la traducción literal. Sus elementos culturales consisten mayoritariamente en oraciones

compuestas, como las frases hechas, oraciones que pueden identificar a los personajes que vienen de las distintas clases de la sociedad taiwanesa. Por ejemplo, el referente cultural 56, 怎麼回事啊? (*zěnmě huí shì a?*, '¿qué ha pasado?'), refleja que la madre de Hsiao-Kang habla chino con un acento taiwanizado. Es decir, lo que dice realmente es «*zěnmě huí shì a?*», y de ahí vemos la diferencia entre los grupos sociales de Taiwán. Otro caso lo constituye el referente cultural 408, 老馬 (*lǎo mǎ*, 'caballo viejo'), que implica que una persona sabe o domina muy bien ciertas cosas. Ahora bien, desde la perspectiva pragmática, la traducción literal de dicho elemento cultural no refleja esta información. Hemos observado que los referentes culturales se han mantenido a través de la traducción desde el punto de vista semántico. No obstante, nos interesa analizar también si sus implicaciones contextuales pueden ser inferidas por la audiencia española.

| Producto de la traducción | | | | Recepción de la traducción |
|---------------------------|---|--------|--|--|
| Num. del RC | Pista sonora (TO) | Imagen | Subtítulo (TT) | Entorno cognitivo mutuo de la audiencia taiwanesa y española |
| 56 | 怎麼回事啊? (<i>Zěnmě huí shì a?</i> , '¿Qué ha pasado?') | √ | ¿Qué ha pasado? | no coincidente |
| 58 | 怎麼割破滴啊? (<i>Zěnmě gēpò dī a?</i> , '¿Cómo te has cortado?') | √ | ¿Cómo te has cortado? | no coincidente |
| 72 | 去哈啦! (<i>kì hā la</i> , 'seguir soñando') | √ | seguir soñando | no coincidente |
| 77 | 賀啦賀啦 (<i>Hè la hè la</i> , 'Vale') | √ | Ya vale. | no coincidente |
| 81 | 不響了 (<i>lì mě hài</i> , 'ser inútil') | √ | ser un inútil | no coincidente |
| 82 | 不會給你唬去啦! (<i>búhuì gěi nǐ hǔ qù la</i> , 'no timar a alguien') | √ | No os timaré. | no coincidente |
| 88 | Come on, Baby ('vamos, nena') | √ | <i>Oh, vamos, nena.</i> | coincidente |
| 91 | size 妹哈! (<i>size mèi hā</i> , 'no encajar la talla') | √ | Nuestras tallas no encajan. | no coincidente |
| 94 | 那你今年幾歲? (<i>Nà nǐ jīnnián jǐsuì</i> , '¿Cuántos años tienes?') | √ | ¿Cuántos años tiene? | no coincidente |
| 369 | 我就這麼閒嗎? 伺候你們三個人還不夠, 還要陪人家聊天? (<i>Wǒ jiù zhème xián ma? Cìhou nǐmen sāngèrén hái búgòu, hái yào péi</i> | √ | Como si tuviera tiempo para chismes después de | coincidente |

| | | | | |
|-----|---|---|--|----------------|
| | <i>rén jiā liáotiān</i> , 'Como si tuviera tiempo para chismes después de cuidar de vosotras tres') | | cuidar de ustedes tres. | |
| 373 | 女大不中留 (<i>Nǚdàbùzhòngliú</i> , 'Las niñas se van de casa tarde o temprano') | √ | Las niñas se van de casa tarde o temprano. | coincidente |
| 377 | 臉色 (<i>liǎnsè</i> , 'expresión del rostro de alguien') | √ | la expresión de tu rostro | coincidente |
| 378 | 飲食男女人之大慾 (<i>yǐnshíánnǚ rénzhī dàiyù</i> , 'comer, beber, amar, deseos básicos') | √ | Comer, beber, amar. Deseos básicos. | coincidente |
| 384 | 立正敬禮 (<i>lìzhèng jìnglǐ</i> , 'ponerse recto, inclinarse') | √ | Pónganse rectos. Inclínense. | no coincidente |
| 389 | 我是吃太飽了 (<i>Wǒ shì chī tài bǎo le</i> , 'haber comido demasiado') | X | Es sólo que comí demasiado. | no coincidente |
| 390 | 這活人啊讓屁給憋死了 (<i>zhè huórén a rang pì gěi biē sǐ le</i> , 'morirse por un pedo') | X | morirse por un pedo | no coincidente |
| 391 | 吃撐 (<i>chī chēng</i> , 'comer demasiado') | X | comer demasiado | no coincidente |
| 393 | 黃狗拉車 (<i>huánggǒu lā chē</i> , 'el perro amarillo tira de un carrito') | X | un perro cansado que tira de un carrito roto | coincidente |
| 397 | 一個巴掌拍得響 (<i>yí gè bāzhang pāide xiǎng</i> , 'poder aplaudir con una mano') | X | poder aplaudir con una mano | coincidente |
| 398 | 人為財死鳥為食亡 (<i>Rén wèi cái sǐ niǎo wèi shí wáng</i> , 'La gente muere por dinero y los pájaros mueren por comida') | X | La gente muere por dinero. Los pájaros mueren por comida. | coincidente |
| 399 | 三江五湖匯流入海 (<i>Sānjiāng wǔ huiliú huiliú rùhǎi</i> , 'Los tres ríos y los cinco lagos vuelven al mar') | X | Los ríos que tarde o temprano vuelven al mar... | coincidente |
| 403 | 鰥夫不長命 (<i>guānfū bù cháng mìng</i> , 'los viudos suelen vivir poco') | X | los viudos suelen vivir poco | coincidente |
| 404 | 苦海無邊，回頭是岸 (<i>kǔhǎi wúbiān, huítóushi'àn</i> , 'la vida es un mar infinito, la felicidad es volver a la costa') | X | "La vida es un mar infinito. La felicidad es volver a la costa." | coincidente |
| 408 | 老馬 (<i>lǎomǎ</i> , 'caballo viejo') | √ | caballo viejo | no coincidente |
| 409 | 開動 (<i>kāidòng</i> , 'servirse') | √ | servirse | no coincidente |

| | | | | |
|-----|--|---|-------------------------------------|----------------|
| 468 | 字好醜 (zì hǎo chǒu, 'caligrafía fea') | X | caligrafía fea | coincidente |
| 472 | 對嘴喝水 (duì zuǐ hē shuǐ, 'beber de la misma botella') | √ | beber de la misma botella | no coincidente |
| 475 | 我想我喜歡的是女生 (Wǒ xiǎng wǒ xǐhuan de shì nǚshēng, 'Creo que me gustan las chicas') | √ | Creo que me gustan las chicas. | coincidente |
| 477 | 那你有吻過林月貞嗎? (Nà nǐ yǒu wěn guò lín yuè zhēn ma?, '¿Has besado a Lin Yuezhen?') | X | ¿Has besado a Lin Yuezhen? | no coincidente |
| 478 | 我是女生 (Wǒ shì nǚshēng, 'Soy una chica') | √ | SOY UNA CHICA | coincidente |
| 479 | 喜歡男生 (xǐhuan nánshēng, 'gustarme los chicos') | √ | DEBERÍAN GUSTARME LOS CHICOS | coincidente |
| 525 | 一拜 (yī bài, 'primera reverencia') | √ | primera reverencia | no coincidente |
| 526 | 再拜 (zài bài, 'segunda reverencia') | √ | segunda reverencia | no coincidente |
| 527 | 三拜 (sān bài, 'tercera reverencia') | √ | tercera reverencia | no coincidente |
| 528 | 蛤 (há, '¿qué?') | X | ¿Qué? | no coincidente |
| 529 | 一那澄來一欸淋 (Yī nà dòng lái yī kǎi lín, 'Si él vuelve, se la beberá') | X | Si él vuelve, se la beberá. | no coincidente |
| 530 | 法國片 (Fàguópiàn, 'películas francesas') | X | películas francesas | no coincidente |
| 532 | Excuse me, what is this? ('Disculpe, ¿qué es?') | √ | Disculpe, por favor. ¿Qué es? | coincidente |
| 533 | Very fine ('muy buena') | √ | Muy buena. | coincidente |
| 648 | 還行吧 (hái xíng ba, 'no estar mal') | √ | No ha estado mal. | coincidente |
| 658 | 妳有沒有談過戀愛? (Nǐ yǒu méi yǒu tánguo liàn'ài, '¿Te has enamorado alguna vez?') | X | ¿Te has enamorado alguna vez? | no coincidente |
| 659 | 你有沒有結過婚? (Nǐ yǒu méiyǒu jiéguo hūn, '¿Has estado casado?') | X | ¿Has estado casada? | no coincidente |
| 660 | 他們有沒有常來看妳啊? (Tāmen yǒu méi yǒu cháng lái kàn nǐ a, '¿Vienen a visitarte a menudo?') | X | ¿Vienen a visitarte? | no coincidente |
| 661 | 欸, 妳有沒有跟女生 kiss 過? (Āi, nǐ yǒu méiyǒu gēn nǚshēng kiss guò, 'Eh, ¿has besado alguna vez a una chica?') | X | ¿Has besado alguna vez a una chica? | no coincidente |
| 663 | 媽媽 miss 你喔! (Māma miss nǐ ōu, 'Mamá te echa de menos') | X | Te echo de menos. | no coincidente |
| 758 | P.S. (P. D.) | X | P.S. (P.D.) | no coincidente |

Recepción coincidente/no coincidente según los contextos situacionales disponibles de los referentes culturales

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|---|---|---------------|---|---------------|
| Accesibilidad a los contextos situacionales | 88, 369, 373, 377, 378, 393, 397, 398, 399, 403, 404, 468, 475, 478, 479, 532, 533, 648 | | 81, 77, 82, 389, 408, 472 | |
| | 18 | 39,1 % | 6 | 13,0 % |
| Sin accesibilidad a los contextos situacionales | | | 56, 58, 72, 91, 94, 384, 390, 391, 409, 477, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 658, 659, 660, 661, 663, 758 | |
| | 0 | 0 % | 22 | 47,8 % |
| Total | 18 | 39,1 % | 28 | 60,9 % |

Con respecto a los datos obtenidos en esta tabla, observamos que un 39,1 % de los referentes culturales han sido traducidos mediante la traducción literal, cuya recepción entre ambas culturas es coincidente. Por otro lado, un 60,9 % de ellos reflejan una recepción no coincidente. Observamos que un 47,8 % de los elementos culturales de la categoría *cultura lingüística* generan una recepción no coincidente debido a que los contextos situacionales de los mismos no proporcionan información que permita a los receptores meta identificar a los personajes a través de su forma de hablar en las películas. Además, nos damos cuenta de que la mayoría de los referentes culturales que han provocado una recepción coincidente pertenecen a los elementos lingüísticos, mientras las implicaturas de los referentes culturales con elementos paralingüísticos resultan más difíciles de interpretar para los españoles.

Por ejemplo, en el 393, 黃狗拉車 (*huánggǒu lā chē*, 'el perro amarillo tira de un carrito'); el 398, 人為財死鳥為食亡 (*rén wèi cái sǐ niǎo wèi shí wáng*, 'la gente muere por dinero y los pájaros mueren por comida'); el 475, 我想我喜歡的是女生 (*wǒ xiǎng wǒ xǐhuan de shì nǚshēng*, 'creo que me gustan las chicas'), entre otros, la audiencia meta puede intuir las implicaciones contextuales según los contextos situacionales basándose en sus conocimientos culturales. En la escena del referente cultural 475, Kerou, la protagonista, expresa que cree que le gustan las chicas. Como es una chica

y dice que le gustan chicas, los receptores originales y meta pueden utilizar las implicaciones analíticas de este enunciado para inferir que es lesbiana, de modo que el diálogo permite identificar al personaje de la película de acuerdo con su orientación sexual.

Por otro lado, existe una gran variedad de ejemplos cuya recepción no coincide en ambas culturas. Referentes culturales tales como el 56, 怎麼回事啊? (*zěnmě huí shì a?*, '¿qué ha pasado?'); el 58, 怎麼割破滴啊? (*zěnmě gēpò dī a?*, '¿cómo te has cortado?'); el 530, 法國片 (*Fàguópiàn*, 'películas francesas'); el 663, 媽媽 miss 你喔! (*māma miss nǐ ōu*, 'mamá te echa de menos'), etc., son ejemplos representativos de ello. Por ejemplo, el 56, el 58 y el 530 se refieren a elementos culturales que pueden ser utilizados por la audiencia original para identificar a los personajes, mientras que a los receptores del texto meta les resulta difícil aprovecharlos como elementos culturales a la hora de distinguir el origen de los mismos. En el caso del referente 56, notamos que la madre de Hsiao-kang tiene acento taiwanés cuando habla chino, mientras que el padre tiene acento de China continental, cosa que podemos comprobar con el referente 58. Cuando se pronuncia 事 (*shì*), la madre dice *sì*, y el acento nos permite distinguir el origen del personaje. Asimismo, el padre no dice 的 (*de*), sino *dī*, lo cual que refleja un acento distintivo de los chinos continentales. El 530 también demuestra una diferencia del uso de los tonos cuando los personajes de distintas regiones hablan en lengua china. Por ejemplo, en Taiwán, el carácter 法 (*fǎ*) se pronuncia en cuarto tono (*fà*) mientras los chinos lo pronuncian en tercer tono. Además, el 663 媽媽 miss 你喔! (*māma miss nǐ ōu*, 'mamá te echa de menos') da a la audiencia original una impresión de que el hablante tiene cierto nivel educativo debido a que habla chino mezclándolo con unas palabras en inglés. Sin embargo, a veces también produce una sensación negativa el hablar de esta manera, puesto que el oyente creará que el hablante está alardeando.

Si analizamos los ejemplos seleccionados, observamos que se basan primordialmente en los aspectos paralingüísticos, como el acento que usa cada personaje, el tono que utiliza en los distintos enunciados o palabras, etc. Se trata de cuestiones de cariz cultural para la audiencia del texto meta. Si disponen de la información necesaria y preparada en su entorno cognitivo, aprovechan los elementos paralingüísticos para distinguir los grupos sociales a los que pertenecen los personajes. Sin embargo, la comprensión no debe darse por imposible, puesto que la audiencia meta que posea ciertos conocimientos lingüísticos y culturales

puede ser capaz de identificar a los personajes a través de los elementos paralingüísticos. La cuestión radica en los diferentes entornos cognitivos de los receptores.

La tabla siguiente muestra la técnica de traducción más utilizada en cada categoría, su porcentaje correspondiente y la recepción de la subtitulación.

| Categoría temática | Técnica de traducción | Porcentaje | Recepción de la subtitulación |
|---------------------------|------------------------------|-------------------|--------------------------------------|
| Ecología | equivalente acuñado | 66,7 % | coincidente |
| Historia | préstamo | 33,3 % | coincidente/no coincidente |
| Estructura social | equivalente acuñado | 29,5 % | no coincidente |
| Instituciones culturales | equivalente acuñado | 29,8 % | coincidente |
| Universo social | equivalente acuñado | 39,3 % | coincidente |
| Cultura material | equivalente acuñado | 31,2 % | coincidente |
| Cultura lingüística | traducción literal | 26,1 % | no coincidente |

Relación entre la recepción de los elementos culturales que han sido trasladados a través de su técnica de traducción más utilizadas y sus contextos situacionales

| Categoría temática | Técnica de traducción | Accesibilidad a los contextos situacionales | Recepción coincidente | Recepción no coincidente |
|---------------------------|------------------------------|--|------------------------------|---------------------------------|
| Ecología | equivalente acuñado | Sí | 50,0 % | 0 % |
| | | No | 33,3 % | 16,7 % |
| Historia | préstamo | Sí | 50 % | 0 % |
| | | No | 0 % | 50 % |
| Estructura social | equivalente acuñado | Sí | 9,1 % | 0 % |
| | | No | 18,2 % | 72,7 % |
| Instituciones culturales | equivalente acuñado | Sí | 41,9 % | 9,7 % |
| | | No | 29,0 % | 19,4% |
| Universo | equivalente | Sí | 60,4 % | 10,8 % |

| | | | | |
|---------------------|---------------------|----|--------|--------|
| social | acuñado | No | 5,4 % | 23,4 % |
| Cultura material | equivalente acuñado | Sí | 37,3 % | 3,0 % |
| | | No | 20,9 % | 38,8 % |
| Cultura lingüística | traducción literal | Sí | 39,1 % | 13,0 % |
| | | No | 0 % | 47,8 % |

Después de analizar las técnicas de traducción empleadas para las diversas categorías de referentes culturales, vemos que los traductores tienden a mantener la información del texto original. Consideramos que la carga cultural condiciona a los receptores meta a la hora de recibir los mensajes emitidos. Esto quiere decir que si bien ya están traducidos los elementos culturales manteniendo su información original, ello no implica que la audiencia pueda conseguir un mejor efecto comunicativo. En este sentido, se deben tener en cuenta la accesibilidad a los contextos situacionales y nuestros conocimientos lingüísticos y culturales.

En la categoría *ecología* la técnica más utilizada para traducir los referentes culturales es el equivalente acuñado, y así vemos que se alcanza una recepción coincidente entre ambas culturas ateniéndonos a los resultados de los análisis de los contextos situacionales —implicaciones analíticas—, los conocimientos lingüísticos y culturales de la audiencia meta y también las imágenes correspondientes a los elementos culturales. Por otro lado, la categoría *historia* obtiene un 50 % de coincidencia y un 50 % de diferencia en la recepción de los referentes culturales que han sido traducidos a través del préstamo. Creemos que esto se debe a que si a la audiencia meta le falta suficiente información en el contexto situacional para inferir la implicatura del referente cultural, no llega a entender el contenido de este, como es el caso del referente cultural 413, 木村拓哉 (*Mùcūn Tuòzāi*, 'Kimura Takuya'). El hablante sólo escribe repetidamente su nombre y no dice nada sobre él. Por tanto, resulta imposible adivinar que este referente cultural se refiere a un actor japonés bastante famoso entre las chicas taiwanesas. No obstante, en el caso del referente 544, 齊豫 (*Qí Yù*, 'Qi Yu'), el contexto situacional proporciona suficiente información y una imagen correspondiente, permitiendo a los españoles inferir la información implícita: los personajes explican que Qi Yu es cantante, por sus reacciones se puede deducir que es famosa, e incluso en dicha escena se ve cómo es esta cantante.

En cuanto a la categoría *estructura social*, se observa una recepción no coincidente de los referentes culturales que han sido traducidos mediante el uso del equivalente acuñado. Si bien el texto original se ha mantenido al transferirlo a la lengua meta, ello

no significa que la audiencia española pueda inferir sus valores sociales en la cultura china debido a que no se explica ni se ofrece suficiente información relacionada con ellos. Son los casos del hospital, que se refiere al hospital para los veteranos, el trabajo de las azafatas, etc. Dichos fenómenos sociales no quedan reflejados en las películas y la audiencia meta necesita disponer de ciertos conocimientos culturales para que su recepción sea equivalente a la de la audiencia original.

Los referentes culturales de la categoría *instituciones culturales*, en los que la técnica de traducción más utilizada es el equivalente acuñado, reflejan una recepción coincidente entre ambas culturas. Se deduce que, en esta categoría, los traductores tienden a mantener el texto original. Además, son elementos culturales cuya naturaleza y carga cultural es bien conocida en la cultura española y cuyos contextos situacionales también permiten inferir las implicaciones contextuales, como es el caso de los elementos culturales 14, 21, etc., que también disponen de imágenes asociadas en el filme. Igualmente, en las categorías *universo social* y *cultura material* se observa un resultado similar, pues la recepción de los referentes culturales traducidos mediante el equivalente acuñado entre ambas culturas es coincidente. Además de los conocimientos culturales de los que disponen los españoles, los contextos situacionales de los referentes culturales también permiten inferir adecuadamente la información transmitida a través de la subtitulación.

Es interesante analizar la categoría *cultura lingüística*, que no consigue una recepción coincidente. Si bien la técnica de traducción más utilizada es la traducción literal, que nos sirve para mantener el texto original, ello no implica que la audiencia meta pueda comprender las implicaciones contextuales tal y como lo hacen los receptores originales. Además, los elementos lingüísticos pueden ser traducidos, mientras que los elementos paralingüísticos requieren de conocimientos lingüísticos y culturales si se pretende identificar a los personajes de las películas, como en el caso de los referentes culturales 56 y 58.

4.1.3 Comparación de las técnicas de traducción utilizadas en cada categoría temática de la clasificación de referentes culturales entre cada película

Hemos realizado los análisis de las técnicas de traducción utilizadas en todo el corpus y también las de cada categoría. Sin embargo, creemos que también es importante comparar las técnicas utilizadas de cada categoría en cada película a fin

de comprobar si existen diferencias representativas.

I. Ecología

| Técnicas de traducción | <i>Rebeldes del dios Neón</i> | <i>Comer, beber, amar</i> | <i>Blue Gate Crossing</i> | <i>Qué hora es</i> | <i>20 30 40</i> | <i>Tiempos de juventud, amor y libertad</i> |
|------------------------|-------------------------------|---------------------------|---------------------------|--------------------|-----------------|---|
| adaptación | | 25 % | | | | |
| equivalente acuñado | | 75 % | | 100 % | 50 % | |
| generalización | | | | | | 100 % |
| reducción | | | | | 50 % | |

Según este análisis de las técnicas de traducción utilizadas en las seis películas, en *Rebeldes del dios Neón* y *Blue Gate Crossing* no hemos extraído ningún elemento cultural relacionado con esta categoría, por eso no aparece ningún porcentaje. Si analizamos el resto de las películas, nos damos cuenta de que la mayoría de los traductores tienden a utilizar el equivalente acuñado en la traducción de referentes. Por ejemplo, en *Comer, beber, amar*, esta técnica se usa en un 75 % de los casos; en *Qué hora es*, en un 100 %; y en *20 30 40*, en un 50 %. Por otro lado, en *20 30 40*, la reducción aparece en un 50 % de los casos, sin ninguna diferencia respecto al equivalente acuñado. En *Tiempos de amor, juventud y libertad* se usa en el 100 % de los casos la generalización.

Consideramos que es importante analizar la carga que poseen los referentes culturales. Por ejemplo, el referente cultural 101, 植物 (*zhíwù*, 'planta'); el 481, 蟑螂 (*zhāngláng*, 'cucaracha'); el 482, 魚 (*yú*, 'pez'), etc., ya tienen palabras equivalentes en ambas lenguas. Por ello, se trata de referencias culturales bien conocidas que permiten a la audiencia original y meta identificar los personajes de la película. Por otro lado, el 98 鱉 (*biē*, 'trioníquido'), también llamado «tortuga de caparazón blando», se trata de un elemento cultural menos conocido en la cultura española. Es un plato que se cocina mucho en Taiwán. El traductor lo traduce como «tortuga». Si bien no es lo mismo que las tortugas de caparazón blando, tiende a reducir su exotocidad para la audiencia española.

II. Historia

| Técnicas de traducción | <i>Rebeldes del dios Neón</i> | <i>Comer, beber, amar</i> | <i>Blue Gate Crossing</i> | <i>Qué hora es</i> | <i>20 30 40</i> | <i>Tiempos de juventud, amor y libertad</i> |
|------------------------|-------------------------------|---------------------------|---------------------------|--------------------|-----------------|---|
| adaptación | | | | | 9,1 % | |
| creación discursiva | 20 % | | | | 18,2 % | |
| equivalente acuñado | | | | | 9,1 % | |
| generalización | | | | | | 33,3 % |
| modulación | 20 % | 25 % | | | 9,1 % | 33,3 % |
| préstamo | 20 % | 50 % | 100 % | | 36,4 % | |
| reducción | 20 % | 25 % | | | 9,1 % | |
| sustitución | | | | | 9,1 % | |
| traducción literal | 20 % | | | | | |
| variación | | | | | | 33,3 % |

En la categoría de *historia*, resulta que los traductores usan el préstamo en la mayoría de ocasiones. Entre las seis películas, en *Blue Gate Crossing* se encuentra solamente un elemento cultural relacionado con la historia, por ello su porcentaje alcanza el 100 %. Por otro lado, en *Comer, beber, amar*, el préstamo se emplea en un 50 % de casos; en *Blue Gate Crossing*, en un 100 %; y en *20 30 40*, en un 36,4 %. Por otra parte, en *Tiempos de amor, juventud y libertad*, el porcentaje de utilización de la generalización, la modulación y la variación es del 33,3 %. Creemos que este resultado se debe a que *Tiempos de amor, juventud y libertad* es una película que describe distintas épocas de la historia de Taiwán y en la que se utiliza mucho el geolecto taiwanés. Si bien los referentes culturales se han traducido al español, la variación lingüística no se ha mostrado, ya que mayoritariamente los personajes hablan en taiwanés, lo cual permite a los taiwaneses identificarlos mientras que los españoles no pueden diferenciar el origen de los personajes. Si analizamos los elementos culturales que conforman esta categoría, veremos que se trata eminentemente de autores y personalidades. Se trata de un tipo de referencias culturales que no pueden ser traducidas mediante equivalentes acuñados, ya que no

se ha establecido aún una tradición en la forma de traducirlos ni tienen un equivalente comparable en la lengua de llegada. Resulta, pues, que los traductores tienden a utilizar el préstamo para trasladar la información ofrecida en el texto origen.

III. Estructura social

| Técnicas de traducción | <i>Rebeldes del dios Neón</i> | <i>Comer, beber, amar</i> | <i>Blue Gate Crossing</i> | <i>Qué hora es</i> | <i>20 30 40</i> | <i>Tiempos de juventud, amor y libertad</i> |
|-------------------------|-------------------------------|---------------------------|---------------------------|--------------------|-----------------|---|
| adaptación | | | | | 7,7 % | |
| comprensión lingüística | | 6,3 % | | | | 12,5 % |
| creación discursiva | 16,7 % | 6,3 % | | | | |
| equivalente acuñado | | 31,3 % | | 100 % | 38,5 % | 25 % |
| modulación | | 31,3 % | | | 15,4 % | 25 % |
| particularización | | | | | 7,7 % | |
| reducción | 16,7 % | | | | 7,7 % | |
| traducción literal | 66,7 % | 18,8 % | | | 23,1 % | 12,5 % |
| variación | | | | | | 25 % |

En el ámbito de la *estructura social*, el uso del equivalente acuñado ocupa un lugar representativo. Por ejemplo, en *Comer, beber, amar*, se llega a utilizar en un 31,3 % de casos; en *Qué hora es*, el porcentaje alcanza el 100 %; en *20 30 40*, el 38,5 %; y en *Tiempos de amor, juventud y libertad*, el 25 %. Nos damos cuenta de que en *Comer, beber, amar*, el uso de la modulación también representa el 31,3 % de casos, igual que el equivalente acuñado. Asimismo, en *Tiempos de amor, juventud y libertad* se da el uso de la modulación en un 25 % de casos, igual que el equivalente acuñado y la variación.

La mayoría de las referencias culturales se relacionan con el trabajo y la organización social. Si analizamos dichos elementos culturales, nos damos cuenta de que los traductores tienden a utilizar el equivalente acuñado cuando existen palabras equivalentes. Es el caso del referente cultural 107, 警察 (*jǐngchá*, 'policía') y el 108,

營造商 (*yíngzàoshāng*, 'constructor'), cuyas traducciones son «policía» y «constructor», respectivamente. Por otro lado, en *Comer, beber, amar*, la traducción del referente cultural 116, 帶排球隊 (*dài páiqiú duì*, 'guiar el equipo de voleibol'), es «ser entrenador de voleibol». También conviene destacar otro ejemplo, que se encuentra en *Tiempos de amor, juventud y libertad*: el referente cultural 670, 兵役通知單 (*bīngyì tōngzhīdān* 'aviso para hacer el servicio militar'), que se traduce como «llamar a alguien a filas». El traductor ha usado la modulación para traducirlo. Consideramos que el contexto situacional y las restricciones temporales y espaciales pueden ser los factores que conducen a tomar esta decisión. Aparte de dichos casos de empleo de la modulación, en general, vemos que los traductores procuran no cambiar la información que aparece en el texto origen.

Resulta curioso que en *Rebeldes del dios Neón* se use más la traducción literal. Por ejemplo, el referente cultural 6, 電信局(*diànxìnjú*, 'compañía telefónica') y el 11, 冰宮 (*bīng gōng*, 'palacio de hielo'), entre otros, están compuestos por más de una palabra. El traductor emplea el uso de la traducción literal para trasladar la información. Si bien la audiencia española no conoce el elemento cultural «Palacio de Hielo», puede entender que se refiere al establecimiento donde se patina sobre hielo gracias a la imagen de la película.

IV. Instituciones culturales

| Técnicas de traducción | <i>Rebeldes del dios Neón</i> | <i>Comer, beber, amar</i> | <i>Blue Gate Crossing</i> | <i>Qué hora es</i> | <i>20 30 40</i> | <i>Tiempos de juventud, amor y libertad</i> |
|-------------------------|-------------------------------|---------------------------|---------------------------|--------------------|-----------------|---|
| adaptación | 8,3 % | | | 7,7 % | | |
| amplificación | | | 6,3 % | | | |
| compensación | | 2,9 % | | | | |
| comprensión lingüística | | 5,7 % | | | 6,7 % | 15,4 % |
| creación discursiva | 25 % | | 12,5 % | | | |
| equivalente acuñado | 33,3 % | 48,6 % | 12,5 % | 7,7 % | 33,3 % | 15,4 % |
| generalización | 8,3 % | 5,7 % | | | 6,7 % | 15,4 % |

| | | | | | | |
|--------------------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| modulación | 16,7 % | 5,7 % | 6,3 % | 23,1 % | | 15,4 % |
| particularización | | 2,9 % | | | 6,7 % | |
| préstamo | | 5,7 % | 43,8 % | 7,7 % | | 7,7 % |
| reducción | | 5,7 % | | | 6,7 % | |
| traducción literal | | 14,3 % | 18,8 % | 46,2 % | 33,3 % | 23,1 % |
| transposición | | 2,9 % | | | | |
| variación | 8,3 % | | | 7,7 % | 6,7 % | 7,7 % |

En cuanto al ámbito de las *instituciones sociales*, vemos que el resultado no es el mismo que en las categorías anteriores, cuyas técnicas de traducción tienden a ser las mismas. Aquí, nos damos cuenta de que la técnica más utilizada en cada película varía significativamente. Por ejemplo, los traductores de *Rebeldes del dios Neón* y *Comer, beber, amar* usan más el equivalente acuñado, en el 33,3 % y el 48,6 % de los casos, respectivamente. Por otro lado, en *Blue Gate Crossing* el uso del préstamo constituye el 43,8 % de los casos. *Qué hora es* y *Tiempos de amor, juventud y libertad* emplean más la traducción literal, con un 46,2 %, y un 23,1 % de casos, respectivamente. En el caso de *20 30 40*, las técnicas de traducción más utilizadas son dos: el equivalente acuñado y la traducción literal, que alcanzan un 33,3 % en ambos casos.

Consideramos que las características de los elementos culturales es un factor de gran relevancia. Por ejemplo, algunos referentes de esta categoría se refieren a los textos utilizados en los institutos para la clase de inglés, como *Trips around Taiwan*, *Let me tell you about the places we visited*, *Around Taipei and Taizhong on Sunday morning by bus*, etc. El traductor los traslada manteniendo el texto original. Creemos que no los ha traducido debido a que son textos en inglés, un idioma internacional, y que la audiencia española es capaz de comprender el contenido en una medida similar a los taiwaneses. Otra explicación es que el inglés es una lengua extranjera tanto para taiwaneses como para españoles.

Por otro lado, en *Rebeldes del dios Neón* y en *Comer, beber, amar* se encuentra más a menudo el uso del equivalente acuñado. Consideramos que la familiaridad de los receptores del texto meta con esta categoría condiciona al traductor a la hora de traducir los referentes. Por ejemplo, el referente cultural 14, 補習班 (*bǔxíbān*, 'academia') cuya traducción es «academia», constituye un elemento habitual para ambas culturas. Aquí, encontramos una menor distancia cultural. También existen ejemplos como el del referente 16, 鬼 (*guǐ*, 'fantasma'); el 20, 投胎轉世 (*tóutāi*

zhuǎnshì, 'reencarnación'), que son las traducciones que suelen ofrecer los diccionarios bilingües. En *Comer, beber, amar*, el traductor usa más el equivalente acuñado, con un 48,6 % del total de los casos. En este sentido, nos damos cuenta de que la mayoría de los elementos culturales de esta categoría en esta película presentan un grado de familiaridad mayor en la cultura meta. Es el caso, por ejemplo, del referente 129, 學校 (*xuéxiào*, 'escuela'); del 142, 星期天 (*xīngqītiān*, 'domingo'); o del 149, 牧師 (*mùshī*, 'cura'), entre otros.

Por otro lado, encontramos el referente 18, 仙后宮 (*Xiān Hòu gōng*, 'el templo Xian Hou') que se traduce como «el templo Fénix». Es una creación discursiva, ya que 仙后 (*Xiān Hòu*) es el nombre de dicho templo, pero ello no implica que esté consagrado al fénix. Es un elemento cultural que se relaciona con el taoísmo, y refleja que la sociedad taiwanesa es supersticiosa, que los taiwaneses van allí para consultar el futuro, o el destino, para rezar, resolver los problemas de la reencarnación, etc. Apreciamos el trabajo del traductor, puesto que ha traducido el referente con la palabra *templo*, que recoge la información clave para deducir su función. Tenemos en cuenta que el traductor tiende a otorgarnos la información basándose en el contexto cognitivo que resulta mutuo entre ambas culturas. Es por ello que los receptores pueden inferir las implicaturas de que disponen los referentes culturales.

En los casos de *Qué hora es*, *20 30 40* y *Tiempos de amor, juventud y libertad*, se utiliza en mayor medida la traducción literal, con un 46,2 %, un 33,3 % y un 23,1 % de los casos, respectivamente. De modo parecido, abordamos el análisis de la carga cultural de los referentes culturales para inferir la decisión que han tomado los traductores durante el proceso de traducción. En *Qué hora es*, encontramos el referente cultural 484, 過隧道 (*guò suìdào*, 'pasar por el túnel'), cuyo contexto situacional es que Hsiao-kang está en el coche y coge la cenizas de su padre. Cuando pasa por el túnel, le dice a este: «Papá, vamos a pasar por el túnel». Es una costumbre, cuando alguien muere, si pasamos por el túnel con el cuerpo o las cenizas del cuerpo del muerto, avisarle. Otro ejemplo es el elemento cultural 489, 四十九天 (*sìshíjiǔ tiān*, 'cuarenta y nueve días'). Se trata de un elemento cultural relacionado con la religión. Durante estos cuarenta y nueve días, se dice que los espíritus vuelven a casa para ver a su familia, pensar en lo que han hecho durante toda su vida antes de morir, etc. Si bien existen palabras equivalentes, la información ha quedado implícita después de traducirla.

V. Universo social

| Técnicas de traducción | <i>Rebeldes del dios Neón</i> | <i>Comer, beber, amar</i> | <i>Blue Gate Crossing</i> | <i>Qué hora es</i> | <i>20 30 40</i> | <i>Tiempos de juventud, amor y libertad</i> |
|-------------------------|-------------------------------|---------------------------|---------------------------|--------------------|-----------------|---|
| adaptación | | 0,9 % | | 6,3 % | 3,9 % | 2,7 % |
| compensación | 5,3 % | 0,9 % | | | | |
| comprensión lingüística | | 2,7 % | | | | 4,1 % |
| creación discursiva | 15,8 % | 0,9 % | | | | 4,1 % |
| descripción | | 0,9 % | | | | 2,7 % |
| equivalente acuñado | 21,1 % | 42,5 % | 46,7 % | 37,5 % | 54,9 % | 26 % |
| generalización | 10,5 % | 0,9 % | 6,7 % | | 5,9 % | 1,4 % |
| modulación | 5,3 % | 12,4 % | 6,7 % | | 11,8 % | 8,2 % |
| particularización | 5,3 % | 3,5 % | 13,3 % | | | 2,7 % |
| préstamo | 21,1 % | 19,5 % | | 31,3 % | 9,8 % | 21,9 % |
| reducción | 5,3 % | 1,8 % | 6,7 % | 12,5 % | 2 % | 2,7 % |
| sustitución | | | | | 2 % | |
| traducción literal | 5,3 % | 7,1 % | 20 % | 12,5 % | 7,8 % | 5,5 % |
| transposición | | 1,8 % | | | | |
| variación | 5,3 % | 2,7 % | | | 2 % | 17,8 % |

Si observamos este resultado del uso de las técnicas de traducción, vemos que la técnica de traducción más empleada es el equivalente acuñado. En *Rebeldes del dios Neón*, esta aparece en un 21,1 % de las ocasiones; en *Comer, beber, amar*, en un 42,5 %; en *Blue Gate Crossing*, en un 46,7 %; en *Qué hora es*, en un 37,5 %; en *20 30 40*, en un 54,9 %; y en *Tiempos de amor, juventud y libertad*, en un 26 %. Sin embargo, hemos de tener cuenta de que en *Rebeldes del dios Neón* también se encuentra otra técnica que tiene el mismo porcentaje que el equivalente acuñado: se trata del préstamo, que se utiliza en un 21,1 % de los casos. Igualmente, nos damos cuenta de que en *Tiempos de amor, juventud y libertad*, el uso de la variación alcanza el 17,8 %, que se trata de un porcentaje representativo.

En primer lugar, analizaremos el uso del equivalente acuñado. Mayoritariamente, se encuentra en el tratamiento de los personajes, las relaciones familiares y los nombres de países. Se trata de elementos culturales con los que tenemos más familiaridad y para los que ya existen palabras equivalentes. Constituyen buenos ejemplos las referencias culturales 214, 老公 (*lǎogōng*, 'marido'); 219 美國 (*Měiguó*, 'Estados Unidos'); 222, 家 (*jiā*, 'familia'), etc. En *Rebeldes del dios Neón*, las técnicas utilizadas con más frecuencia son el equivalente acuñado (21,1 %) y el préstamo (21,1 %). Además de la utilización del equivalente acuñado, merece la pena observar el uso de la variación en *Tiempos de amor, juventud y libertad*. En dicho filme encontramos ejemplos de equivalentes acuñados en referentes culturales como el 68,7 秀美 (*Xiùměi*, 'Xiu Mei'); el 693, 台中 (*Táizhōng*, 'Taichung'); el 694, 車頭 (*chētóu*, 'estación'), entre otros, que están expresados en taiwanés y que la audiencia taiwanesa es capaz de usar para identificar a los personajes. Sin embargo, a los españoles les falta determinada información para poder inferir lo que transmiten. Después de analizar los distintos usos de las técnicas, podemos llegar a la conclusión de que los traductores tienden a mantener la información original en la mayoría de casos.

VI. Cultura material

| Técnicas de traducción | <i>Rebeldes del dios Neón</i> | <i>Comer, beber, amar</i> | <i>Blue Gate Crossing</i> | <i>Qué hora es</i> | <i>20 30 40</i> | <i>Tiempos de juventud, amor y libertad</i> |
|-------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|---------------------------|------------------------|--|
| adaptación | | 6,6 % | 13 % | | | 4,3 % |
| amplificación | | | | | | |
| ampliación lingüística | | | | | | |
| calco | | | | | | |
| compensación | 12,5 % | 2,5 % | | | 10,5 % | |
| comprensión lingüística | | 4,9 % | 21,7 % | 6,7 % | | 4,3 % |
| creación discursiva | 25 % | 7,4 % | 4,3 % | | | 4,3 % |
| descripción | 6,3 % | 3,3 % | | | | |

| | | | | | | |
|---------------------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| equivalente acuñado | 6,3 % | 34,4 % | 13 % | 26,7 % | 63,2 % | 26,1 % |
| generalización | 6,3 % | 6,6 % | 8,7 % | 20 % | | 8,7 % |
| modulación | 6,3 % | 4,1 % | 13 % | 20 % | 10,5 % | 4,3 % |
| particularización | 6,3 % | 4,9 % | | | 5,3 % | |
| préstamo | | 4,1 % | | | | 8,7 % |
| reducción | 12,5 % | 4,9 % | 4,3 % | | | 4,3 % |
| sustitución | | 2,5 % | | 6,7 % | | |
| traducción literal | 12,5 % | 13,9 % | 21,7 % | 20 % | 10,5 % | 13 % |
| transposición | | | | | | |
| variación | 6,3 % | | | | | 21,7 % |

En cuanto al ámbito de la *cultura material*, vemos que la técnica de traducción más utilizada es el equivalente acuñado, sobre todo en las películas *Comer ,beber, amar* (34,4 % de casos), *Qué hora es* (26,7 %), *20 30 40* (63,2 %) y *Tiempos de amor, juventud y libertad* (26,1 %). El traductor de *Rebeldes del dios Neón* emplea más la creación discursiva, en un 25 % de los casos. Asimismo, el traductor de *Blue Gate Crossing* usa la compresión lingüística, en un 21,7 % del total de los casos. También resulta curioso que en *Tiempos de amor, juventud y libertad*, la variación es usada en un 21,7 % de casos.

En cuanto a *Rebeldes del dios Neón*, la técnica de traducción más utilizada es la creación discursiva. Si analizamos los referentes culturales, nos damos cuenta de que se trata de los elementos con los que la audiencia tiene una menor familiaridad. Es el caso, por ejemplo, del referente 45, 毛巾拳 (*máojīn quán*, 'toallitas humedecidas'), por «el de la servilleta»; el 51, 冥王星 (*míngwángxīng*, 'Plutón'), por «Star King», entre otros. Si bien se traduce el elemento cultural 毛巾拳 (*máojīn quán*, 'toallitas humedecidas') por «el de la servilleta», mediante la imagen correspondiente se entiende que es un juego de toallitas humedecidas. Podemos ver que los personajes están jugando con las toallas en dicha escena. En casos como este, creemos que la imagen y los contextos situacionales favorecen que la audiencia entienda mejor lo que está pasando en la película. Por ejemplo, se ve que «Star King» se refiere a un salón de pachinko aunque la traducción difiera considerablemente de la denominación original.

VII. Cultura lingüística

| Técnicas de traducción | <i>Rebeldes del dios Neón</i> | <i>Comer, beber, amar</i> | <i>Blue Gate Crossing</i> | <i>Qué hora es</i> | <i>20 30 40</i> | <i>Tiempos de juventud, amor y libertad</i> |
|-------------------------|-------------------------------|---------------------------|---------------------------|--------------------|-----------------|---|
| adaptación | 1,6 % | | 7,1 % | 7,7 % | | |
| amplificación | | 3,6 % | | | | |
| comprensión lingüística | 1,6 % | 3,6 % | | | | |
| creación discursiva | 8,2 % | 1,8 % | | | | 10 % |
| equivalente acuñado | 3,3 % | 5,5 % | 14,3 % | 7,7 % | 39,1 % | 20 % |
| generalización | 9,8 % | 3,6 % | | | 4,3 % | |
| modulación | 16,4 % | 27,3 % | 14,3 % | | 13 % | 30 % |
| préstamo | | 3,6 % | | | 4,3 % | |
| reducción | 11,5 % | 10,9 % | 7,1 % | | 4,3 % | |
| sustitución | 3,3 % | 7,3 % | 7,1 % | 7,7 % | | |
| traducción literal | 14,8 % | 29,1 % | 42,9 % | 61,5 % | 26,1 % | 10 % |
| variación | 29,5 % | 3,6 % | 7,1 % | 15,4 % | 8,7 % | 30 % |

Si observamos esta tabla en la que se analiza la categoría de la *cultura lingüística*, vemos que los traductores de *Comer, beber, amar*, *Blue Gate Crossing* y *Qué hora es* son más proclives a utilizar la traducción literal. La mayoría de los elementos culturales de esta categoría son oraciones y frases hechas. Por ejemplo, en *Comer, beber, amar*, el elemento cultural lingüístico 389, 我是吃太飽了 (*wǒ shì chī tài bǎo le*, 'he comido demasiado'), cuya traducción al español es «es que comí demasiado», implica que alguien se ha estado metiendo en asuntos que no son de su incumbencia. Sin embargo, la información ha quedado implícita después de traducirla, puesto que la audiencia no puede entender dicha connotación.

Por otro lado, en *Rebeldes del dios Neón* y en *Tiempos de amor Juventud y Libertad* se usa más la variación, con un 29,5 % y un 30 % de los casos, respectivamente. Además, la modulación también alcanza un 30 % del uso total en *Tiempos de amor*,

juventud y libertad. Esto indica que, en esta película, las dos técnicas de traducción más utilizadas son la variación y la modulación. Creemos que la contextualización temporal y cultural de dichas películas condiciona a los traductores a la hora de tomar decisiones. Por ejemplo, en *Rebeldes del dios Neón* y *Tiempos de amor, juventud y libertad* se habla mucho en taiwanés. Por ello, los elementos lingüísticos del geolecto taiwanés pierden sus efectos a través de la traducción. Por ejemplo, es el caso de la referencia cultural 96, 人若衰，種匏仔也會生菜閩 (*lán nǎ suī, zìn bú a mǎ èi sēi cāi guī* 'si tienes mala suerte, saldrá *luffa* aunque plantes *mallotus*'), cuya traducción al español es «si tienes mala suerte, las cosas salen mal». En este caso, el traductor ha explicitado la información intrínseca a este elemento cultural, pero se ha perdido su origen histórico y el ritmo de la oración.

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS DE LOS CUESTIONARIOS

Capítulo 5. Análisis del cuestionario

5.1 Análisis de los cuestionarios de la prueba piloto para la recepción de la subtitulación de *Rebeldes del dios Neón*

5.1.1 Diseño de los cuestionarios: *Rebeldes del dios Neón* (1992)

Con el fin de identificar qué segmentos de *Rebeldes del dios Neón* pueden resultar pertinentes para nuestra investigación y quiénes pueden ser nuestro sujetos potenciales de análisis, elaboramos el cuestionario para la prueba piloto basándonos en la premisa de que las experiencias personales y los conocimientos lingüísticos y culturales condicionan la recepción de la audiencia a la hora de interpretar la información de un filme. Por lo tanto, elegimos a sujetos taiwaneses y españoles a fin de analizar si su recepción de la subtitulación es coincidente. Además, es necesario que dichos sujetos vean la película completa de modo que puedan conocer bien el desarrollo narrativo del largometraje. El diseño de dicho cuestionario de la prueba piloto consiste en dos partes:

1. Los datos personales: sexo, año de nacimiento, profesión, conocimientos lingüísticos y culturales, y grado de interés por la cultura china.

2. La comprensión de *Rebeldes del dios Neón*: en total elaboramos 20 preguntas enfocadas hacia en la recepción global de la audiencia del texto original y del texto meta, en nuestro caso formada por taiwaneses y españoles. En cuanto a las preguntas, seleccionamos segmentos que disponen de los tres elementos audiovisuales (subtítulos, imagen y pista sonora) y también segmentos sin diálogos.

En cuanto al planteamiento de las preguntas, principalmente nos concentramos en las características de los personajes: por ejemplo, su personalidad, su pertenencia a un grupo social concreto, los fenómenos sociales de Taiwán, la recepción de las imágenes, etc. Las preguntas están basadas en fragmentos con diálogos y sin diálogos, puesto que queremos saber si la audiencia española es capaz de captar e interpretar la información cuando no existen diálogos en dichos segmentos. Asimismo, les proporcionamos cinco opciones: 1) No sé; 2) Nada; 3) Poco; 4) Bastante; y 5) Totalmente. Dichas opciones nos servirán para analizar la recepción global basándonos en las opiniones de los espectadores sobre la película.

5.1.2 Película de análisis: *Rebeldes del dios Neón* (1992)

Hemos elegido esta película intitulada *Rebeldes del dios Neón*, dirigida por Tsai Ming-liang en 1992, por varias razones. Primero, porque se ha publicado su versión traducida al español en el formato DVD en España, y además en Casa Asia¹⁰ también disponen de esta película, por lo que la audiencia española puede conseguirla con facilidad. En segundo lugar, porque contiene una gran abundancia de referencias culturales con elementos lingüísticos y paralingüísticos que consideramos de gran relevancia a la hora de analizar la recepción de la subtitulación entre la audiencia original y la audiencia meta. A continuación, presentamos la ficha de dicha película, que nos permitirá comprender el argumento así como las características de los distintos personajes de la misma.

5.1.3 Sinopsis y ficha de los personajes de *Rebeldes del dios Neón*

Título: *Rebeldes del dios Neón*

Año de estreno: 1992

Dirección: Tsai Ming-liang

Duración: 102 minutos

País: Taiwán

Idioma original: versión original en mandarín y taiwanés con subtítulos en castellano

Distribuidor: Intermedio, DL 2006

Distribución: Barcelona

Sinopsis: Véase el capítulo 3.

¹⁰ Casa Asia es una organización cuyo objetivo es fomentar el conocimiento y el diálogo sobre Asia en España. Dispone de libros y películas organiza cursos y exposiciones de carácter cívico, político, social, cultural, etc.



Hsiao-kang

Es estudiante del instituto y está preparándose para los exámenes de acceso a la universidad. Tiene que ir a la academia para poder sacar buenas notas en los exámenes. Es un chico tranquilo e introvertido. No sabe expresar bien sus sentimientos. Tampoco habla mucho con sus padres. Un día, de camino al cine con su padre, ambos discuten con un chaval llamado Ah-tze. Ah-tze rompe el espejo del coche del padre de Hsiao-kang. Desde entonces, se traba una relación entre ellos.



El padre de Hsiao-kang

Trabaja de taxista. Habla poco con su hijo. Un día, quiere ir al cine con él para recordar los tiempos felices durante la infancia de su hijo. Sin embargo, al final llegan a ir porque Ah-tze le rompe el espejo del coche y él choca con otro coche.





La madre de Hsiao-kang

Es supersticiosa y tradicional. Cree que su hijo es la reencarnación del dios llamado príncipe Nacha. Va al templo para pedir ayuda para que mejore la relación entre su marido y su hijo. Quema los amuletos de papel y echa las cenizas en la comida de su hijo, puesto que piensa que ello puede cambiar la situación familiar.



Ah-tze

Es un chaval sin trabajo. Siempre va en su moto dando vueltas por la ciudad. Sobrevive robando las monedas de los teléfonos públicos y de las máquinas de papel higiénico. Un día, monta en la moto con la novia de su hermano y rompe el espejo del coche del padre de Hsiao-kang debido a que el padre de Hsiao-kang le pita. Desde ese momento se inicia la relación entre él y la familia de Hsiao-kang.

| | |
|--|---|
|  | <p>Es el amigo de Ah-tze. Es igual que él, siempre va en su moto vagando por la ciudad. Roba las monedas de los teléfonos públicos y de las máquinas de papel higiénico. Una noche, Ah-tze y él roban las placas de los videojuegos en un pachinko y Hsiao-kang lo descubre por casualidad</p> |
| <p>Ah-ping</p> | <p>Trabaja en una pista de patinaje. Tiene 20 años. Sale igualmente con Ah-tze, aunque es la novia de su hermano. Cuando se da cuenta de que Ah-tze y Ah-ping tienen problemas con las mafias por el robo de las placas de los videojuegos, quiere marcharse de Taipei con Ah-tze adonde nadie los conozca.</p> |
|  | <p>Trabaja en una pista de patinaje. Tiene 20 años. Sale igualmente con Ah-tze, aunque es la novia de su hermano. Cuando se da cuenta de que Ah-tze y Ah-ping tienen problemas con las mafias por el robo de las placas de los videojuegos, quiere marcharse de Taipei con Ah-tze adonde nadie los conozca.</p> |
| <p>Ah-kuei</p> | <p>Trabaja en una pista de patinaje. Tiene 20 años. Sale igualmente con Ah-tze, aunque es la novia de su hermano. Cuando se da cuenta de que Ah-tze y Ah-ping tienen problemas con las mafias por el robo de las placas de los videojuegos, quiere marcharse de Taipei con Ah-tze adonde nadie los conozca.</p> |

5.1.4 Análisis de los datos obtenidos de la prueba piloto

5.1.4.1 Datos generales de los sujetos de análisis

En la prueba piloto, hemos proporcionado el cuestionario a dieciséis sujetos, ocho taiwaneses y ocho españoles, para analizar la recepción global de la película *Rebeldes del dios Neón*. Según los datos obtenidos, entre los sujetos taiwaneses, hay cuatro varones y cuatro mujeres. Seis de ellos son trabajadores y dos son estudiantes con edades comprendidas entre los 22 y los 35 años.

En cuanto a los sujetos españoles, tenemos cinco varones y tres mujeres. Hay cinco trabajadores y tres estudiantes. Su edad oscila entre los 21 y los 52 años. Cuatro de

los sujetos españoles no estudian chino y cuatro de ellos llevan tres años estudiando chino. Dos de ellos han estado en China durante dos meses y seis de ellos nunca han viajado a países de habla china. Hemos planteado también la pregunta acerca del interés por la cultura china. Los resultados muestran que a la mitad de los sujetos españoles les interesa mucho la cultura china, mientras que el interés de la otra mitad de los sujetos españoles es moderado.

5.1.4.2 Comparación de la audiencia española (chino y no chino)

Ítems con elementos lingüísticos del cuestionario para la prueba piloto

| | |
|-----|---|
| 1. | La familia de Hsiao-kang es una familia tradicional. |
| 2. | La madre de Hsiao-kang es supersticiosa. |
| 3. | El padre de Hsiao-kang es machista. |
| 4. | Hsiao-Kang es estudiante del instituto. |
| 5. | Ah-tze usa palabrotas cuando habla. |
| 6. | Los estudiantes del instituto de Taiwán van a las académicas para preparar los exámenes de acceso a la universidad. |
| 7. | Se lleva a los niños que están asustados al templo para que le purifiquen. |
| 8. | Creen que el número 4 representa mala suerte. |
| 9. | El juego de servilleta tiene una connotación pornográfica. |
| 10. | Los padres esperan a sus hijos en casa si vuelven tarde. |
| 11. | En una familia típica taiwanesa, quien castiga a los hijos es el padre. |
| 12. | Nacha es un dios budista. |
| 13. | Nacha se dedica a castigar a los jóvenes que no se comportan bien. |
| 14. | Según el título de esta película, «rebeldes» se refieren a Ah-tze y Ah-ping. |
| 15. | Según el título de esta película, «el Dios Neón» se refiere a Hsiao-kang. |

Resultados de la recepción extraídos de la prueba piloto (chino y no chino)

| Preguntas | No sé | | Sí | | No | |
|-----------|-------|----------|-------|----------|-------|----------|
| | Chino | No chino | Chino | No chino | Chino | No chino |
| 1. | 0 % | 25 % | 100 % | 50 % | 0 % | 25 % |
| 2. | 0 % | 0 % | 100 % | 100 % | 0 % | 0 % |
| 3. | 0 % | 0 % | 100 % | 100 % | 0 % | 0 % |
| 4. | 0 % | 0 % | 50 % | 25 % | 50 % | 75 % |

| | | | | | | |
|-----|-------|-------|-------|-------|------|------|
| 5. | 0 % | 25 % | 100 % | 0 % | 0 % | 75 % |
| 6. | 0 % | 25 % | 100 % | 50 % | 0 % | 25 % |
| 7. | 25 % | 0 % | 25 % | 100 % | 50 % | 0 % |
| 8. | 0 % | 100 % | 100 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| 9. | 100 % | 75 % | 0 % | 0 % | 0 % | 25 % |
| 10. | 0 % | 0 % | 100 % | 75 % | 0 % | 25 % |
| 11. | 0 % | 0 % | 100 % | 100 % | 0 % | 0 % |
| 12. | 25 % | 75 % | 75 % | 25 % | 0 % | 0 % |
| 13. | 50 % | 25 % | 25 % | 75 % | 25 % | 0 % |
| 14. | 0 % | 0 % | 75 % | 100 % | 25 % | 0 % |
| 15. | 100 % | 75 % | 0 % | 25 % | 0 % | 0 % |
| 16. | 0 % | 50 % | 50 % | 25 % | 50 % | 25 % |
| 17. | 25 % | 100 % | 75 % | 25 % | 0 % | 0 % |
| 18. | 25 % | 75 % | 50 % | 25 % | 25 % | 0 % |
| 19. | 0 % | 50 % | 100 % | 50 % | 0 % | 0 % |
| 20. | 0 % | 0 % | 100 % | 100 % | 0 % | 0 % |

Con el fin de analizar si existen diferencias entre los espectadores que estudian chino y los que no lo estudian a la hora de ver la película, también hemos extraído los datos comparando los porcentajes de cada pregunta. En esta tabla, nos damos cuenta de que los espectadores españoles que saben chino están de acuerdo con la mayoría de las preguntas planteadas. Por ejemplo, entre las 20 preguntas planteadas, observamos que los espectadores españoles con conocimientos lingüísticos de la lengua china responden afirmativamente a 14 preguntas, mientras que los sujetos españoles que no estudian chino están de acuerdo sólo con 9 preguntas. Además, los españoles que no estudian chino contestan en 7 preguntas que no saben si están de acuerdo o desacuerdo, y los que estudian chino responden a 3 preguntas afirmando que no saben si las preguntas son verdaderas o falsas.

En general, podemos afirmar que existen diferencias entre los sujetos españoles que estudian chino y los que no lo estudian. Consideramos que sus experiencias personales, así como los conocimientos lingüísticos y culturales, les han condicionado a la hora de captar la información del filme. Por tanto, cuando diseñemos el cuestionario definitivo para analizar la recepción de las referencias culturales de la película, nos centraremos también en los espectadores con

conocimientos lingüísticos y culturales de la lengua china.

5.1.5 Análisis de las preguntas planteadas para la prueba piloto

Después de pasar el cuestionario de la prueba piloto, agrupamos las opciones en tres grupos según las opiniones de los sujetos cuando analizamos los datos obtenidos: 1) No sé, 2) Sí, y 3) No. El grupo *Sí* viene de las opciones *Bastante* y *Totalmente* que significan que la audiencia está de acuerdo con las preguntas. Por el contrario, el grupo *No* aglutina las opciones *Nada* y *Poco*, que se refieren a que la audiencia está desacuerdo con las preguntas planteadas. Creemos que factores como las técnicas de traducción utilizadas, las imágenes, etc. y los factores extratextuales como los conocimientos lingüísticos y culturales, están estrechamente relacionados entre sí a la hora de analizar la recepción de la subtitulación.

Nos interesan los datos que demuestran que los espectadores de ambas culturas llegan a tener una recepción similar, es decir, que tienden a elegir las mismas opciones o las más cercanas. Después de analizar la recepción global basándonos en los datos de la prueba piloto, podemos seleccionar los segmentos de la película que contienen referentes culturales representativos.

5.1.5.1 Comparación de la recepción de los referentes culturales con elementos lingüísticos entre la audiencia taiwanesa y la española

De entre las 20 preguntas de la prueba piloto, hemos seleccionado 15 preguntas acerca de referencias culturales que pertenecen mayoritariamente a la categoría de *instituciones sociales, universo social y cultura lingüística*, debido a que el argumento de esta película trata dichos temas. En primer lugar, vamos a analizar los datos generales de las preguntas y, posteriormente, haremos el análisis de cada pregunta para ver si se dan diferencias entre los sujetos taiwaneses y los españoles.

| Preguntas | No sé | | Sí | | No | |
|-----------|-------|--------|-------|-------|------|--------|
| | TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 1. | 0 % | 12,5 % | 75, % | 75 % | 25 % | 12,5 % |
| 2. | 0 % | 0 % | 100 % | 100 % | 0 % | 0 % |
| 3. | 0 % | 0 % | 50 % | 100 % | 50 % | 0 % |

| | | | | | | |
|-----|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| 4. | 12,5 % | 0 % | 87,5 % | 37,5 % | 0 % | 62,5 % |
| 5. | 0 % | 12,5 % | 87,5 % | 50 % | 12,5 % | 37,5 % |
| 6. | 0 % | 12,5 % | 100 % | 75 % | 0 % | 12,5 % |
| 7. | 0 % | 12,5 % | 75 % | 62,5 % | 25 % | 25 % |
| 8. | 12,5 % | 50 % | 50 % | 50 % | 37,5 % | 0 % |
| 9. | 0 % | 87,5 % | 75 % | 12,5 % | 25 % | 0 % |
| 10. | 0 % | 0 % | 75 % | 87,5 % | 25 % | 12,5 % |
| 11. | 12,5 % | 0 % | 62,5 % | 100 % | 25 % | 0 % |
| 12. | 37,5 % | 50 % | 12,5 % | 50 % | 50 % | 0 % |
| 13. | 62,5 % | 37,5 % | 12,5 % | 50 % | 25 % | 12,5 % |
| 14. | 0 % | 0 % | 37,5 % | 87,5 % | 62,5 % | 12,5 % |
| 15. | 12,5 % | 87,5 % | 37,5 % | 12,5 | 50 % | 0 % |

Según esta tabla, observamos que, en su mayoría, las opiniones de la audiencia de ambas culturas coinciden. Por ejemplo, hay un 75 % de taiwaneses y un 75 % de españoles que están de acuerdo con la pregunta 1, es decir, con que la familia de Hsiao-kang es una familia tradicional. En cuanto a la pregunta 2, todos los taiwaneses y todos los españoles creen que la madre de Hsiao-kang es supersticiosa. En cuanto a la pregunta 5, un 87,5 % de los espectadores del texto original consideran que Ah-tze usa palabrotas cuando habla, mientras que un 50 % de los españoles lo creen. Además, todos los taiwaneses y un 75 % de españoles están de acuerdo con la pregunta 6, es decir, con que los estudiantes del instituto de Taiwán van a las academias para preparar los exámenes de acceso a la universidad. Hay un 75 % de taiwaneses y un 62,5 % de españoles que creen que se llevan a los niños que están asustados al templo para que los purifiquen, lo cual corresponde al enunciado de la pregunta 7. Por otro lado, en la pregunta 8, un 50 % de los sujetos taiwaneses y un 50 % de los sujetos españoles están de acuerdo con que el número 4 representa la mala suerte. En la pregunta 10, vemos que un 75 % de los taiwaneses y un 87,5 % de los españoles están de acuerdo con que los padres esperan a sus hijos en casa si vuelven tarde. Asimismo, en la pregunta 11, hay un 62,5 % de taiwaneses y un 100 % de españoles que creen que, en una familia típica taiwanesa, quien castiga a los hijos es el padre. Aquí tenemos 8 preguntas que demuestran que la audiencia de ambas culturas tiende a seleccionar las mismas opciones y llega a alcanzar una recepción global similar.

Si analizamos las diferencias existentes entre los espectadores taiwaneses y españoles, vemos que en la pregunta 3 un 50 % de los taiwaneses creen que el padre de Hsiao-kang es machista, pero el 100 % de los españoles creen que es machista. En cuanto a la pregunta 4, un 87,5 % de los taiwaneses saben identificar que Hsiao-kang es estudiante mientras que un 62,5 % de los españoles no lo creen. En cuanto a la pregunta 9, un 75 % de los taiwaneses perciben que el juego de las toallitas tiene una connotación pornográfica, pero un 87,5 % de los españoles no lo saben debido a que el traductor ha utilizado la creación discursiva y la variación para traducir dicho elemento cultural. Por ejemplo, los referentes culturales 78, 80 y 81 están relacionados con el juego de las toallitas, 硬梆梆啊硬梆梆 (*dìng kòu kòu a dìng kòu kòu*, 'estar duro') cuya traducción es «venga, otra vez», 軟趴趴啊軟趴趴 (*nèngogo a nèngogo*, 'estar blando'), cuya traducción es «¡vamos!», y 不響了 (*lì mē hài*, 'ser inútil') cuya traducción es «ser un inútil», tienen connotaciones pornográficas que está relacionadas con el órgano sexual masculino. Sin embargo, después de traducirlos, ya no se ve la connotación de dichos elementos. Por tanto, es lógico que los españoles no sepan que dicho juego tiene esta connotación.

En cuanto a la pregunta 12, un 50 % de los españoles no saben si Nacha es un dios budista o no. Según esta proporción, observamos que a los españoles les faltan este tipo de conocimientos culturales relacionados con la religión taoísta. Sin embargo, en la pregunta 13 vemos que un 62,5 % de los espectadores taiwaneses no saben si Nacha se dedica a castigar a los jóvenes que no se portan bien, mientras que un 50 % de españoles así lo creen. Vemos, pues, un ejemplo de diferencia entre las opiniones de los espectadores del texto original y los del texto meta.

Las preguntas 14 y 15 se refieren a la traducción del título de esta película. Existe un 62,5 % de los espectadores taiwaneses que está en desacuerdo con que el título del filme esté relacionado con Ah-tze y Ah-ping, puesto que son capaces de identificar que 青少年 (*qīngshàonián*, 'joven') en el título original se refiere a Hsiao-kang. Como el título de la película 青少年哪吒 (*qīngshàonián Nézhā*, 'el joven Nezha') se ha traducido al español como «Rebeldes del dios Neón», mediante el uso de la creación discursiva, un 87,5 % de los españoles consideran que los rebeldes son Ah-tze y Ah-ping de acuerdo con el argumento de la película. Aquí vemos que las técnicas de traducción pueden incidir en la audiencia del texto meta a la hora de ver las películas subtituladas, y que, además, los conocimientos culturales también tienen su impacto a la hora de percibir correctamente la información.

5.1.5.2 Datos obtenidos de cada pregunta de referentes culturales con elementos lingüísticos

| Pregunta 1: La familia de Hsiao-kang es una familia tradicional. | | | | | |
|--|--------|-------|------|------|--------|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 12,5 % | 75, % | 75 % | 25 % | 12,5 % |

Con la pregunta 1, preguntamos a los sujetos de la prueba piloto si creen que la familia de Hsiao-kang es una familia tradicional. Según los datos obtenidos, resulta que mayoritariamente la audiencia taiwanesa y la española están de acuerdo con dicha pregunta, en un 75 % en ambos casos. Niguno de los taiwaneses elige la opción *No sé*, mientras que un 12,5 % de los españoles no saben si están de acuerdo o en desacuerdo. Sin embargo, un 25 % de los taiwaneses y un 12,5 % de los españoles no creen que la familia de Hsiao-kang sea una familia tradicional. Consideramos que los españoles que han elegido *No sé* lo han hecho debido a que no conocen cómo es una familia tradicional taiwanesa. Por otro lado, un 25 % de taiwaneses y un 12,5 % de españoles están en desacuerdo con la pregunta. Observamos que existen diferencias en el concepto de familia tradicional en ambas culturas, aunque se trate de casos minoritarios entre los espectadores taiwaneses y los españoles.

| Pregunta 2: La madre de Hsiao-kang es supersticiosa. | | | | | |
|--|-----|-------|-------|-----|-----|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 0 % | 100 % | 100 % | 0 % | 0 % |

La pregunta está formulada de la siguiente manera: «La madre de Hsiao-kang es supersticiosa». Todos de los sujetos taiwaneses y españoles están totalmente de acuerdo con esta pregunta, puesto que en la película podemos encontrar varios referentes culturales que demuestran que la madre de Hsiao-kang es supersticiosa. Por ejemplo, cree que su hijo es la reencarnación del dios Nacha, quema el amuleto de papel y echa las cenizas en la comida, pone amuletos de papel bajo la almohada de su hijo, etc. Es evidente que la audiencia del texto original y del texto meta pueden deducir fácilmente esta información.

| Pregunta 3: El padre de Hsiao-kang es machista. | | | | | |
|---|-----|------|-------|------|-----|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 0 % | 50 % | 100 % | 50 % | 0 % |

La pregunta 3 también se refiere a la percepción de los personajes, en concreto al padre de Hsiao-kang. Queremos saber si los sujetos opinan que el padre de Hsiao-kang es machista. Según los porcentajes extraídos, resulta que un 50 % de los taiwaneses y un 100 % de los españoles creen que sí. Sin embargo, hay un 50 % de los taiwaneses que no lo creen. Observamos que existen diferencias entre los sujetos de ambas culturas —la taiwanesa y la española— sobre el concepto de *machista*. En la película, vemos que el padre de Hsiao-kang habla en voz alta con su hijo y su mujer cuando han hecho algo que le parece inapropiado. Por ejemplo, cuando sabe que Hsiao-kang deja de ir a la academia, llama a su mujer y empieza a regañarle porque le parece que no ha educado bien a su hijo. Otro ejemplo lo hallamos en la escena en la que Hsiao-kang vuelve a casa a medianoche: también le regaña gritando en voz alta y amenazando a su mujer para que no le abra la puerta. Aquí vemos que la mitad de los taiwaneses no consideran dichas escenas como referentes culturales que están relacionados con el machismo, mientras que los españoles están totalmente de acuerdo con que el padre de Hsiao-kang es machista. Creemos que puede que la respuesta esté vinculada con las experiencias personales y el entorno cognitivo de cada persona.

| Pregunta 4: Hsiao-Kang estudia en el instituto. | | | | | |
|---|-----|--------|--------|-----|--------|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 12,5 % | 0 % | 87,5 % | 37,5 % | 0 % | 62,5 % |

La pregunta 4 está relacionada con la categoría temática de universo social. Observamos que hay un 87,5 % de los taiwaneses y un 37,5 % de los españoles que están de acuerdo con que Hsiao-kang es estudiante de un instituto. Un 12,5 % de los taiwaneses no saben si lo es y un 62,5 % de los españoles no lo creen. Observamos, pues, una gran diferencia entre los sujetos de ambas culturas. En la película podemos encontrar varios referentes culturales que indican que Hsiao-kang es estudiante. Por ejemplo, al principio de la película en el escritorio de su habitación hay un libro de geografía que se usa en los institutos taiwaneses. Por otro lado, también asiste a la academia para preparar los exámenes de acceso a la universidad,

aunque al final deja de ir. Consideramos que dichos elementos culturales no ofrecen suficiente información explícita para que la audiencia española distinga el grupo social de este personaje. Otro motivo para la elección de dicha respuesta puede que radique en el propio argumento de la película: dado que Hsiao-kang deja de ir a la academia, quizás por ello dejan de considerarlo como estudiante.

| Pregunta 5: Ah-tze dice palabrotas cuando habla. | | | | | |
|--|--------|--------|------|--------|--------|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 12,5 % | 87,5 % | 50 % | 12,5 % | 37,5 % |

La pregunta 5 aborda cuestiones relacionadas con la cultura lingüística que pueden otorgarnos una percepción distinta de los personajes. En este caso se refiere a si Ah-tze dice palabrotas cuando habla. Un 87,5 % de los taiwaneses y un 50 % de los españoles están de acuerdo con el enunciado. Por otra parte, un 12,5 % de los taiwaneses y un 37,5 % de los españoles están en desacuerdo. Ninguno de los taiwaneses elige la opción *No sé*, mientras que un 12,5 % de los españoles manifiestan que no lo saben. Observamos que la mayoría de los taiwaneses reconocen que Ah-tze dice palabrotas cuando habla debido a que comprenden el texto original y disponen de la pista sonora. Si bien la audiencia española también puede escuchar la pista sonora del texto original, la traducción de los subtítulos no puede expresar todo lo que dicen los personajes debido a las restricciones temporales y espaciales y porque traductor tiene que traducir los subtítulos según el libro de estilo, entre otros factores. Por ejemplo, en el caso del referente cultural 67 y 95, Ah-tze dice varias palabrotas que en el texto meta no se han traducido. Por ello, casi la mitad de la audiencia española no distingue si Ah-tze dice muchas palabrotas o no y algunos de ellos no lo saben.

| Pregunta 6: Los estudiantes del instituto de Taiwán van a las academias para preparar los exámenes de acceso a la universidad. | | | | | |
|--|--------|-------|------|-----|--------|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 12,5 % | 100 % | 75 % | 0 % | 12,5 % |

La pregunta 6 aborda la cuestión de los estudiantes taiwaneses que van a las academias para preparar los exámenes de acceso a la universidad. Un 100 % de los taiwaneses y un 75 % de los españoles están de acuerdo con la pregunta después de mirar esta película. Sólo un 12,5 % de los españoles no lo saben y un 12,5 % de los

sujetos españoles no lo creen. La mayoría de los sujetos taiwaneses y españoles perciben a través del filme que los estudiantes del instituto de Taiwán van a las academias para preparar los exámenes. En la película podemos extraer varios elementos culturales relacionados con esta pregunta, ya que, como Hsiao-kang va a la academia, vemos muchas de ellas en la película, etc. Observamos que esta información es explícita tanto para la audiencia taiwanesa como para la española.

| Pregunta 7: Se lleva a los niños que están asustados al templo para que los purifiquen. | | | | | |
|---|--------|------|--------|------|------|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 12,5 % | 75 % | 62,5 % | 25 % | 25 % |

La pregunta 7 está relacionada con las instituciones sociales, en concreto con las cuestiones religiosas. La pregunta está formulada de la siguiente manera: «Se lleva a los niños que están asustados al templo para que los purifiquen». Un 75 % de los taiwaneses y un 62,5 % de los españoles están de acuerdo con dicha afirmación. Solo un 25 % de los taiwaneses y un 25 % de los españoles no lo creen. Un 12,5 % de los españoles no saben responder a esta información después de ver la película. En la película, evidentemente, se ve que la sacerdotisa prepara una ceremonia para purificar a un niño. Según dichos datos extraídos del cuestionario, la mayoría de los españoles pueden llegar a un efecto situacional óptimo. Se trata de una información explícita mediante las imágenes y la pista sonora, si bien no hay ningún diálogo.

| Pregunta 8: Creen que el número 4 representa mala suerte. | | | | | |
|---|------|------|------|--------|-----|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 12,5 % | 50 % | 50 % | 50 % | 37,5 % | 0 % |

La pregunta 8 también está relacionada con las instituciones sociales y las cuestiones relacionadas con las creencias. La pregunta es la siguiente: «Creer que el número 4 representa mala suerte». Un 50 % de los taiwaneses y un 50 % de los españoles lo creen así, pero un 37,5 % de los taiwaneses no están de acuerdo. Un 12,5 % de los taiwaneses y un 50 % de los españoles no lo saben. Aquí vemos que existen diferencias notables entre los taiwaneses. Suponemos que los taiwaneses tenderían a seleccionar el grupo *Sí* debido a que, por lo general, en la sociedad taiwanesa se cree que el número 4 representa la mala suerte. Si bien en la película Ah-kuei pregunta a Ah-tze si hay fantasmas cuando bajan con el ascensor y este se para

automáticamente en la cuarta planta, casi la mitad de los sujetos taiwaneses están en desacuerdo con la pregunta. Consideramos que, si bien la sociedad taiwanesa es supersticiosa, no todos los taiwaneses creen en dichas supersticiones. En cuanto a la audiencia española, al ver la película, la mitad de ellos lo reconocen, pero la otra mitad de los sujetos no capta esta información. Un posible motivo está vinculado con las experiencias personales y los conocimientos de los sujetos sobre la cultura china. Si analizamos los datos de los españoles, los que están de acuerdo son los que han estudiado chino, y la otra mitad, los que no saben dicha información, no han estudiado nunca la lengua china. Aquí vemos que los conocimientos culturales realmente condicionan a la audiencia a la hora de comprender la película.

| Pregunta 9: El juego de la servilleta tiene una connotación pornográfica. | | | | | |
|---|--------|------|--------|------|-----|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 87,5 % | 75 % | 12,5 % | 25 % | 0 % |

En cuanto a la pregunta 9, esta se relaciona con la cultura material y la cultura lingüística. Preguntamos a los sujetos si saben si el juego de las toallitas tiene una connotación sexual. Un 75 % de los taiwaneses y un 12,5 % de los españoles están de acuerdo. Un 87,5 % de los españoles no entienden dicha información y un 25 % de los taiwaneses se muestran en desacuerdo. En dicha escena de la película, Ah-tze, Ah-ping y Ah-kuei están jugando al juego de las toallitas. Según el contexto situacional, la audiencia taiwanesa escucha la pista sonora y comprende el texto original, pero la audiencia española solamente dispone de los subtítulos traducidos con la técnica de la creación discursiva. Por ello, la mayoría de los españoles no distinguen que dicho juego tiene connotaciones sexuales. Observamos que dicha técnicas de traducción ha condicionado la recepción de la subtitulación cuando los españoles interpretan la información.

| Pregunta 10: Los padres esperan a sus hijos en casa si vuelven tarde. | | | | | |
|---|-----|------|--------|------|--------|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 0 % | 75 % | 87,5 % | 25 % | 12,5 % |

La pregunta 10 está formulada de la siguiente manera: «Los padres esperan a sus hijos en casa si vuelven tarde». Un 75 % de los taiwaneses y un 87,5 % de los españoles así lo creen. Sólo un 25 % de los taiwaneses y un 12,5 % de los españoles no están de acuerdo. Si bien la mayoría de los taiwaneses y de los españoles llegan a

una recepción parecida, vemos que hay más españoles que taiwaneses que están de acuerdo con esta pregunta. Consideramos que los españoles están de acuerdo debido a que han visto toda la película y comprenden el comportamiento global del padre de Hsiao-kang. Sin embargo, no todos los taiwaneses piensan que los padres esperan a sus hijos en casa si vuelven tarde. Un factor posible es que la audiencia taiwanesa ya dispone de sus experiencias personales relacionadas con el contenido de esta pregunta, así que estas pueden condicionarles a la hora de elegir las opciones independientemente de que hayan visto la película.

| Pregunta 11: En una familia típica taiwanesa, quien castiga a los hijos es el padre. | | | | | |
|--|-----|--------|-------|------|-----|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 12,5 % | 0 % | 62,5 % | 100 % | 25 % | 0 % |

La pregunta 11 trata de las cuestiones relacionadas con el universo social. Preguntamos a los sujetos si, en una familia típica taiwanesa, quien castiga a los hijos es el padre. Un 62,5 % de los taiwaneses y un 100 % de los españoles están de acuerdo. Sólo un 12,5 % de los taiwaneses no comprende esta información y un 25 % de los taiwaneses están en desacuerdo. Resulta interesante que todos los españoles lo crean: en este caso, el porcentaje es más alto que el de la audiencia taiwanesa. Consideramos que ocurre lo mismo que en la pregunta anterior: la motivación de la elección, probablemente, proviene de las experiencias personales. Si bien han visto la película, la mayoría de los informantes taiwaneses y españoles creen que el padre es el que castiga a los niños en una familia típica taiwanesa. Sin embargo, como la audiencia española no dispone de dicha información basándose en sus experiencias personales, creen lo que han visto en la película.

| Pregunta 12: Nacha es un dios budista. | | | | | |
|--|------|--------|------|------|-----|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 37,5 % | 50 % | 12,5 % | 50 % | 50 % | 0 % |

En la pregunta 12, hemos formulado la pregunta de una manera distinta: preguntamos a los sujetos si Nacha es un dios budista para inferir sus conocimientos culturales relacionados con la religión, que pertenece a la categoría temática de las instituciones culturales. Suponemos que los taiwaneses ya disponen de esta información y deberían de seleccionar las opciones del grupo *No*. Sin embargo, hay

un 12,5 % de los taiwaneses y un 50 % de los españoles que están de acuerdo con la pregunta. Un 37,5 % de los taiwaneses y un 50 % de los españoles no lo saben. Un 50 % de los taiwaneses consideran que no lo es. Si bien la mitad de los taiwaneses ha seleccionado las opciones que queríamos, la otra mitad no conoce esta información. Aquí observamos que existen diferencias entre los taiwaneses, puesto que no todos creen en el taoísmo. Por otro lado, la mitad de los españoles creen que Nacha es un dios budista y la mitad de ellos no reconoce este elemento cultural debido a que les faltan ciertos conocimientos culturales.

| Pregunta 13: Nacha se dedica a castigar a los jóvenes que no se comportan bien. | | | | | |
|---|--------|--------|------|------|--------|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 62,5 % | 37,5 % | 12,5 % | 50 % | 25 % | 12,5 % |

Formulamos la pregunta 13 basándonos en los conocimientos culturales relacionados con la religión, puesto que esta película está vinculada con las supersticiones existentes en la sociedad taiwanesa. Preguntamos a los sujetos si Nacha se dedica a castigar a los jóvenes que no se comportan bien. Como en la película la madre de Hsiao-kang cree que su hijo es la reencarnación del dios Nacha, y Hsiao-kang se ha vengado de Ah-tze rompiéndole la moto, suponemos que los sujetos pueden deducir la información por el contexto situacional. Sin embargo, la mitad de los españoles están de acuerdo con la pregunta mientras que solo un 12,5 % de los taiwaneses lo creen. Un 62,5 % de los taiwaneses y un 37,5 % de los españoles no captan esta información. Por otro lado, un 25 % de los taiwaneses y un 12,5 % de los españoles están en desacuerdo. Se vuelve a repetir la misma situación que en la pregunta anterior: no todos los taiwaneses pueden deducir esta información, puesto que no todos ellos creen en el taoísmo y no disponen de las experiencias personales relacionadas con esta religión. Sin embargo, la mitad de los españoles lo creen después de ver la película. Observamos que la audiencia del texto meta recibe y asume la información que les proporciona la película.

| Pregunta 14: Según el título de esta película, «rebeldes» se refiere a Ah-tze y Ah-ping. | | | | | |
|--|-----|--------|--------|--------|--------|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 0 % | 37,5 % | 87,5 % | 62,5 % | 12,5 % |

La pregunta 14 está relacionada con la traducción del título de la película. La pregunta es: «Según el título de esta película, "rebeldes" se refiere a Ah-tze y Ah-ping». Un 37,5 % de los taiwaneses y un 87,5 % de los españoles están de acuerdo. En cambio, un 62,5 % de los taiwaneses y un 12,5 % de los españoles no están de acuerdo. El factor posible que nos conduce a este resultado es la técnica de traducción utilizada. Tal y como habíamos explicado anteriormente en 5.1.5.1, donde analizamos los datos generales de las preguntas, la técnica de traducción ha condicionado la recepción de la audiencia española, ya que se traduce el título de la película por medio de una creación discursiva. Por tanto, existen diferencias en la recepción global de los sujetos taiwaneses y la de los españoles.

| Pregunta 15: Según el título de esta película, «el Dios Neón» se refiere a Hsiao-kang. | | | | | |
|--|--------|--------|--------|------|-----|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 12,5 % | 87,5 % | 37,5 % | 12,5 % | 50 % | 0 % |

La pregunta 15 también se relaciona con la número 14 en tanto que está vinculada con el título de la película. La pregunta es la siguiente: «Según el título de esta película, "el dios Neón" se refiere a Hsiao-kang». Un 37,5 % de los taiwaneses y un 12,5 % de los españoles así lo afirman. Sin embargo, un 50 % de los taiwaneses están en desacuerdo. Por otro lado, un 12,5 % de los taiwaneses y un 87,5 % de los españoles no lo saben. Consideramos que la mayoría de los españoles no lo saben debido a que hay dos traducciones para la figura del dios 哪吒 (*Nézhā*, 'Nacha'): una es del título de la película, «Neón», y otra es la que siempre aparece durante la película, «Nacha». Como hay dos traducciones distintas, la audiencia española no sabe si realmente el dios Neón es el dios Nacha, y por ello no puede deducir que el dios Neón está relacionado con Hsiao-kang según el contexto situacional del filme. En cuanto a los taiwaneses, la mitad de ellos no creen que el dios Neón se relacione con Hsiao-kang, posiblemente tampoco creen que Hsiao-kang sea la reencarnación de este dios y no pueden relacionar a Hsiao-kang con la figura del dios Neón.

5.1.5.3 Comparación de la recepción de los referentes culturales sin elementos lingüísticos entre la audiencia taiwanesa y española

| Preguntas | No sé | | Sí | | No | |
|-----------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| | TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 16. | 0 % | 25 % | 62,5 % | 37,5 % | 37,5 % | 37,5 % |
| 17. | 25 % | 62,5 % | 37,5 % | 37,5 % | 37,5 % | 0 % |
| 18. | 12,5 % | 50 % | 25 % | 37,5 % | 62,5 % | 12,5 % |
| 19. | 12,5 % | 25 % | 87,5 % | 75 % | 0 % | 0 % |
| 20. | 0 % | 0 % | 62,5 % | 100 % | 37,5 % | 0 % |

Las preguntas 16, 17, 18, 19 y 20 tratan de las referencias culturales con imágenes sin elementos lingüísticos. Nuestro objetivo es analizar si la audiencia de ambas culturas es capaz de identificarlas. La mayoría de los espectadores taiwaneses puede identificar a qué se refieren las imágenes. Por ejemplo, un 62,5 % de ellos saben que Hsiao-kang lleva un amuleto de papel en el cuello mientras hay un 37,5 % de los españoles que lo sabe. En el filme también aparecen amuletos de papel taoístas que se usan para purificar. Un 37,5 % de los taiwaneses están de acuerdo, y un 37,5 % están desacuerdo. Sin embargo, un 62,5 % de los españoles no saben a qué se refiere la imagen. En cuanto a la pregunta 18, un 62,5 % de los taiwaneses no creen que el amuleto de papel que usa la madre de Hsiao-kang sirva para pedir armonía en la familia. Asimismo, un 50 % de los españoles no saben la función del amuleto de papel taoísta. Los datos de la pregunta 19 demuestran que un 87,5 % de los taiwaneses y un 75 % de los españoles pueden identificar que la moto de Ah-tze representa una moda de los años 90 en Taiwán. Por último, hay un 62,5 % de los taiwaneses y un 100 % de los españoles que están de acuerdo con que los hombres que aparecen en la imagen dada son mafiosos.

Datos obtenidos de cada pregunta de referentes culturales sin elementos lingüísticos

| Pregunta 16: Lo que lleva Hsiao-kang en el cuello es un amuleto de papel. | | | | | |
|---|------|--------|--------|--------|--------|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 25 % | 62,5 % | 37,5 % | 37,5 % | 37,5 % |

En cuanto a la pregunta 16, la imagen demuestra que Hsia-kang lleva un amuleto de papel en el cuello.



Referente cultural: amuleto de papel
 Categoría temática: instituciones culturales
 Personaje: Hsiao-kang
 Código de tiempo: 00:25:48

Un 62,5 % de los taiwaneses y un 37,5 % de los españoles lo reconocen. Sin embargo, un 37,5 % de los sujetos taiwaneses y un 37,5 % de los sujetos españoles están en desacuerdo. Asimismo, un 25 % de los españoles no lo saben. Como los taiwaneses sí que interpretan correctamente la imagen, consideramos que esta otorga información explícita a la audiencia taiwanesa, pero se trata de una información implícita para la mayoría de la audiencia española a causa de los distintos entornos cognitivos y de las experiencias personales.

| Pregunta 17: Son amuletos taoístas que se usan para purificar. | | | | | |
|--|--------|--------|--------|--------|-----|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 25 % | 62,5 % | 37,5 % | 37,5 % | 37,5 % | 0 % |

La pregunta 17 también pretende inferir los conocimientos culturales relacionados con los amuletos de papel y las creencias religiosas. En la imagen podemos ver que la madre de Hsiao-kang pone unos amuletos de papel que se usan para purificar debajo la almohada de su hijo.



Referente cultural: amuleto de papel
 Categoría temática: instituciones culturales
 Personaje: la madre de Hsiao-kang
 Código de tiempo: 00:22:59

Observamos que un 37,5 % de los taiwaneses y un 37,5 % de los españoles creen que los amuletos de papel sirven para purificar, pero un 37,5 % de los taiwaneses no lo creen, mientras que un 62,5 % de los españoles no lo saben. Consideramos que esta imagen proporciona a la mayoría de los taiwaneses y españoles la información implícita según los datos obtenidos, puesto que la mayoría de ellos no lo reconocen o no están de acuerdo. En dicha escena no se escucha ningún diálogo, por ello no aparecen subtítulos correspondientes. En consecuencia, la mayoría de la audiencia española no sabe si realmente dichos amuletos de papel se usan para purificar.

| Pregunta 18: La madre quema el amuleto de papel para pedir la armonía de la familia. | | | | | |
|--|------|------|--------|--------|--------|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 12,5 % | 50 % | 25 % | 37,5 % | 62,5 % | 12,5 % |

La pregunta 18 se refiere a una imagen que muestra a la madre de Hsiao-kang quemando el amuleto de papel para echar las cenizas en la comida de Hsiao-kang con el fin de pedir armonía en la familia.



Referente cultural: amuleto de papel
 Categoría temática: instituciones culturales
 Personaje: la madre de Hsiao-kang
 Código de tiempo: 00:23:02

En la imagen podemos ver que la inscripción en el amuleto de papel es 鎮宅平安 (*zhènzhái píngān*, 'controlar bien los asuntos de casa y pedir la seguridad'), por ello deducimos que los taiwaneses pueden reconocer la función de este amuleto de papel. Sin embargo, solo un 25 % de los taiwaneses y un 37,5 % de los españoles están de acuerdo con la pregunta. Un 62,5 % de los taiwaneses y un 12,5 % de los españoles no lo creen. Por otro lado, un 12,5 % de los taiwaneses y un 50 % de los españoles no lo saben. Lógicamente, la mayoría de los españoles no reconocen esta información debido a que para ellos se trata de una información implícita. Resulta interesante que el resultado de esta pregunta no se corresponda con nuestras expectativas: es decir, la mayoría de los taiwaneses no lo creen. Consideramos que el factor posible que explicaría esta situación es que los taiwaneses no creen que dicha acción puede llevar la armonía a la familia de Hsiao-kang, si bien en la película el motivo de la madre de Hsiao-kang es precisamente este.

| Pregunta 19: La moto de Ah-tze representa una moda durante los años 90 en Taiwán. | | | | | |
|---|------|--------|------|-----|-----|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 12,5 % | 25 % | 87,5 % | 75 % | 0 % | 0 % |

La imagen de la pregunta 19 corresponde a la moto de Ah-tze, que representa la moda de Taiwán durante los años 90.



Referente cultural: la moto de Ah-tze
 Categoría temática: universo social
 Personaje: Ah-tze
 Código de tiempo: (aparece muchas veces en la película)

Según los porcentajes extraídos del cuestionario, la mayoría de los sujetos de ambas culturas (la taiwanesa y la española) están de acuerdo con la pregunta. Un 87,5 % de los taiwaneses y un 75 % de los españoles piensan que la moto de Ah-tze ejemplifica la moda de la década de los 90 de Taiwán. Se trata de una información explícita para los sujetos del texto original y del texto meta. Sólo un 12,5 % de los taiwaneses y un 25 % de los españoles no lo saben. Consideramos que la recepción de este referente cultural ha conseguido su efecto situacional óptimo.

| Pregunta 20: Los hombres de esta imagen son mafiosos. | | | | | |
|---|-----|--------|-------|--------|-----|
| No sé | | Sí | | No | |
| TW | ES | TW | ES | TW | ES |
| 0 % | 0 % | 62,5 % | 100 % | 37,5 % | 0 % |

Por último, la pregunta 20 corresponde una imagen de los mafiosos taiwaneses. Queremos saber si la audiencia taiwanesa y la española son capaces de reconocerlos mediante esta imagen.



Referente cultural: mafiosos taiwaneses

Categoría temática: universo social

Personaje: Ah-tze y Ah-ping, mafiosos taiwaneses

Código de tiempo: 01:20:56

También resulta de gran interés el resultado de esta pregunta. Hay menos taiwaneses (62,5 %) que españoles (100 %) que creen que los hombres de esta imagen son mafiosos. Un 37,5 % de los taiwaneses no están de acuerdo con la pregunta. Aquí vemos que existe un concepto distinto entre los taiwaneses sobre los mafiosos del país. Un tercio de la audiencia taiwanesa tiene una impresión de los mafiosos distinta a la que muestra esta escena, así que no creen que los personajes que aparecen en ella sean mafiosos de Taiwán. Sin embargo, todos los sujetos españoles pueden reconocerlo. Consideramos que se trata de una información explícita para la audiencia meta.

5.1.6 Segmentos seleccionados para el cuestionario definitivo

Basándonos en los datos obtenidos de la prueba piloto, observamos que los datos de las preguntas 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10 y 11 manifiestan que los espectadores de ambas culturas llegan a una recepción global similar. Por ello, seleccionamos los fragmentos de la película según estas preguntas. En total, decidimos seleccionar tres segmentos de la película. Dichos segmentos se caracterizan por que cada uno dura entre 8 y 12 minutos como máximo, dispone de los referentes culturales de categorías temáticas como instituciones sociales, universo social, cultura material y cultura lingüística, que son temas relevantes con el argumento de la película, además pueden ser utilizados para analizar la recepción de los caracteres de los personajes y contienen los tres

componentes audiovisuales (subtítulos, imagen y pista sonora).

5.1.6.1 Segmento 1: de 00:20 a 10:25

Versión: película subtitulada en español

Forma de percepción: audiovisual

Elementos para analizar: la correlación entre los subtítulos, las imágenes y la pista sonora (los aspectos lingüísticos y paralingüísticos)

Categorías temáticas: 4, 5, 6, 7

Personajes: Ah-tze, Ah-ping, Hsiao-kang, el padre de Hsiao-kang y la madre de Hsiao-kang

Descripción de este segmento: Está lloviendo por la noche. Ah-tze y Ah-ping roban el dinero de la máquina del teléfono público. Hsiao-kang está en su habitación sin hacer nada. Luego ve una cucaracha en el suelo, la atrapa con el compás, y la tira fuera de la ventana. Pero aún está viva y se para en la ventana. Hsiao-kang da un golpe muy fuerte la ventana y se hace daño rompiendo el cristal. Sus padres están en el comedor cenando y mirando la tele. Se dan cuenta de que Hsiao-kang se ha hecho daño. En otra escena, Ah-tze y Ah-ping van a un pachinko para jugar a los videojuegos y luego vuelven a casa de madrugada. Ah-tze vive en el barrio público de Kenan que construyó el gobierno y donde se venden los pisos a un precio más bajo que en otros barrios. El suelo del piso está lleno de agua. Hsiao-kang quiere tomar leche pero se da cuenta de que está mala. No tiene nada para comer.

5.1.6.2 Segmento 2: de 21:50 a 28:37

Forma de percepción: audiovisual

Elementos para analizar: la correlación entre los subtítulos, las imágenes y la pista sonora (los aspectos lingüísticos y paralingüísticos)

Categorías temáticas: 4, 5, 6, 7

Personajes: Hsiao-kang, el padre de Hsiao-kang, la madre de Hsiao-kang

Descripción del segmento: La madre de Hsiao-kang va al templo. La sacerdotisa está purificando a un niño murmurando sutras. Posteriormente, la madre de Hsiao-kang pone un amuleto de papel bajo la almohada de Hsiao-kang, donde ya se encuentran varios. Quema otro amuleto de papel y mezcla la ceniza con el agua para echarla en la comida de Hsiao-kang. La madre de Hsiao-kang cuenta a su marido

que ha ido al templo Xianhou y que la sacerdotisa dice que Hsiao-kang es la reencarnación del dios Nacha. Su marido la regaña, ya que cree que son tonterías. A Hsiao-kang le duele la barriga y va al lavabo. Ha escuchado todo lo que dice su madre. Al salir del lavabo, finge que se convierte en el dios Nacha.

5.1.6.3 Segmento 3: de 28:28 a 40:13

Versión: película subtitulada en español

Forma de percepción: audiovisual

Elementos para analizar: la correlación entre los subtítulos, las imágenes y la pista sonora (los aspectos lingüísticos y paralingüísticos)

Categorías temáticas: 5, 6, 7

Personajes: Ah-tze, Ah-ping, Ah-kuei

Descripción de la escena: Ah-tze y Ah-ping van a la sala de patinaje donde trabaja Ah-kuei. Han quedado para ir al cine. Ah-ping quiere ligar con ella y le dice a Ah-tze que se siente en el medio para que también pueda disfrutar de la compañía de la chica. Luego los tres van a un puesto donde se vende comida de marisco. Comen, juegan y se emborrachan. Después de comer, Ah-kuei está ebria, y Ah-tze y Ah-ping la llevan a un hotel. Ah-ping quiere aprovechar esta oportunidad para hacer el amor con ella, pero Ah-tze no le deja. Luego se marchan los dos, y Ah-kuei se queda allí durmiendo.

5.2 Análisis de los cuestionarios definitivos para la recepción de la subtitulación de *Rebeldes del dios Neón*

5.2.1 Diseño de los cuestionarios definitivos

El objetivo de diseñar los cuestionarios definitivos es analizar cuáles pueden ser los posibles factores que inciden la recepción de la subtitulación de *Rebeldes del dios Neón*. Principalmente, el diseño de los cuestionarios tiene como fin contestar a las preguntas siguientes:

1. ¿Cómo puede la traducción incidir la recepción de la subtitulación de la audiencia meta?
2. ¿Cuándo las imágenes se pueden convertir en una herramienta auxiliar para la audiencia meta o cuándo representan una traba a la hora de interpretar la información original?

3. ¿Qué elementos paralingüísticos de la pista sonora pueden ser detectados por la audiencia meta?
4. ¿Cómo condiciona el distinto entorno cognitivo la recepción de la subtitulación de la audiencia meta?

Basándonos en los datos extraídos en los cuestionarios de la prueba piloto, decidimos seleccionar tres segmentos de la película que han generado una recepción global entre la audiencia original y la meta. Son los que hemos indicado en el apartado 5.1.6 *Segmentos seleccionados para el cuestionario definitivo*. Creemos que tanto las técnicas de traducción utilizadas para traducir los referentes culturales como el entorno cognitivo de los receptores desempeñan un papel importantísimo a la hora de interpretar adecuadamente la información traducida. Por ello, el diseño de los cuestionarios definitivos está enfocado a los sujetos taiwaneses y españoles. Entre los informantes españoles, existe un grupo con conocimientos lingüísticos y culturales de la lengua china, y otro grupo que no la estudia. Esta elección cumple el objetivo de comparar la recepción de ambos grupos y averiguar cómo el distinto entorno cognitivo les condiciona cuando ven estos tres segmentos de análisis del filme.

Además de la selección de los informantes, consideramos que también es importante que los elementos de los cuestionarios estén relacionados con los tres componentes audiovisuales: subtítulos, imagen y pista sonora. Nuestro enfoque es plantear los componentes que se relacionan con los referentes culturales que han sido traducidos a través de las distintas técnicas de traducción a fin de analizar cómo la traducción de los subtítulos condiciona la recepción de la subtitulación de los receptores meta a la hora de identificar a los personajes de la película. Si bien hemos extraído referentes culturales con elementos lingüísticos y paralingüísticos, analizaremos también las imágenes y la pista sonora, que son los elementos audiovisuales fundamentales. Normalmente no se traduce cuando no hay diálogos. Sin embargo, ello no implica que la audiencia sea capaz de interpretar correctamente las escenas donde no se produce ninguna conversación, dependiendo de si tienen la información necesaria que les lleve a una interpretación adecuada de la situación. Asimismo, cabe señalar que la pista sonora es la que contiene el texto original, es decir, lo que dicen los personajes, y la audiencia con suficientes conocimientos lingüísticos y culturales tienen la capacidad de comparar el texto original con el texto meta. No solamente la pista sonora contribuye a la comprensión del texto original, sino también el acento, el tono, la entonación, etc. de los personajes, el sonido que se escucha en la película, el

silencio, etc., que normalmente tampoco se traduce. Queremos saber hasta qué punto la audiencia meta es capaz de detectar y aprovechar dichos elementos paralingüísticos de forma que le facilite el procesamiento de la información y cómo el paralingüaje puede beneficiar o no a los receptores meta en este sentido.

En consecuencia, preparamos dos versiones de los cuestionarios: una versión en español para los españoles y otra versión traducida al chino pero de contenido idéntico para los taiwaneses, a fin de averiguar la recepción de la subtitulación de esta película. Los cuestionarios contienen preguntas acerca de los datos personales y de temas relacionados con la traducción de los subtítulos, las imágenes y la pista sonora, que consideramos que van a permitir a la audiencia meta distinguir las identidades de los personajes.

En cuanto a los datos personales, en la versión de la traducción al chino hemos planteado tres preguntas como son el sexo, el año de nacimiento y la profesión. En cambio, en la versión española formulamos además preguntas más vinculadas con la experiencia personal de los encuestados, tales como el conocimiento lingüístico de la lengua china y el tiempo que hayan podido pasar en países donde se habla chino. También preguntamos a los informantes españoles por su interés por la cultura china. Entre los tres segmentos seleccionados, hemos planteado 50 componentes vinculados con la traducción de los subtítulos, 13 elementos vinculados con las imágenes y 18 ítems vinculados con la pista sonora.

5.2.1.1 Los sujetos de análisis de los cuestionarios definitivos

Anteriormente, hemos mencionado que nuestro objetivo es comparar la recepción de la audiencia original y la audiencia meta, de manera que pedimos a 20 taiwaneses y a 20 españoles realizar los cuestionarios diseñados para la recepción de la subtitulación de los tres fragmentos seleccionados. Además, nuestra intención será averiguar en qué medida la recepción de los informantes españoles con conocimientos lingüísticos y culturales coincide con la de los que no han cursado estudios de chino y cómo sus experiencias personales pueden ser un factor condicionante a la hora de interpretar la información emitida. Por ello, entre los 20 sujetos de análisis españoles, encontramos a 10 que estudian chino y a 10 que no lo estudian.

5.2.1.2 Los referentes culturales extraídos de *Rebeldes del dios Neón*

Los ítems que hemos planteado se refieren a referentes culturales extraídos de los tres segmentos seleccionados de *Rebeldes del dios Neón*. En cada segmento se encuentran tres aspectos: A. Subtítulos, B. Imágenes y C. Pista sonora. En cuanto a los subtítulos, en total hay 50 elementos que están relacionados con 48 referentes culturales. También hemos planteado 13 componentes relacionados con las imágenes y 18 ítems vinculados con la pista sonora. En esta, nos concentramos en los elementos paralingüísticos relacionados con la cultura lingüística en el habla de los personajes de la película.

Las preguntas del cuestionario se basan en características tales como la información emitida en el filme y la impresión de los receptores taiwaneses sobre los elementos del texto original que nos permiten identificar a los personajes, así como sus contextos situacionales. Asimismo, partimos de la idea de que la traducción de los subtítulos puede condicionar la recepción de los espectadores españoles. Algunas de estas preguntas están acompañadas de viñetas que nos permiten analizar si la traducción de los subtítulos hace que los espectadores meta se formen una imagen correcta de determinados personajes o fenómenos culturales. En la siguiente tabla, exponemos los ítems y sus referentes culturales correspondientes. Consideramos que los análisis de la traducción de los subtítulos no se centran únicamente en los elementos lingüísticos, sino que los subtítulos a veces van acompañados de imágenes correspondientes. Por tanto, también hemos incluido la columna *Imagen correspondiente* para analizar la correlación entre los subtítulos y las imágenes.

| Producto de la traducción | | | | Proceso de la traducción | | Recepción de la traducción |
|---------------------------|--|--------|---------------------|---------------------------|------------------------|--|
| Num. del RC | Pista sonora (TO) | Imagen | Subtítulo (TT) | Estrategias de traducción | Técnicas de traducción | Entorno cognitivo mutuo de la audiencia taiwanesa y española |
| 2 | 哪吒三太子 (<i>Nézhā sān tài zǐ</i> , 'el tercer príncipe Nezha') | ∅ | el príncipe Nacha | implicación | creación discursiva | coincidente |
| 3 | 李靖 (<i>Lǐ Jìng</i> , 'Lee-jing') | ∅ | Lee-chin | no incidencia | préstamo | coincidente |
| 5 | 三太子 (<i>sān tài zǐ</i> , 'el tercer príncipe') | ∅ | tonterías | explicitación | modulación | coincidente |
| 6 | 電信局 (<i>diàn xìn jú</i> , 'compañía telefónica') | ∅ | compañía telefónica | no incidencia | traducción literal | coincidente |
| 7 | 修理電話 (<i>xiū lǐ diàn huà</i> , | √ | ∅ | implicación | reducción | coincidente |

| | | | | | | |
|---------------|--|---|--------------------------------------|---------------|---------------------|----------------|
| | 'arreglar el teléfono') | | | | | |
| 8 | 兼差 (<i>jiānchāi</i> , 'tener otro trabajo') | ∅ | tener otro trabajo | no incidencia | traducción literal | coincidente |
| 9 | 修理面紙販賣機 (<i>xiūlǐ miànzhǐ fànmai jī</i> , 'arreglar máquinas de papel higiénico') | √ | Arreglar máquinas de papel higiénico | no incidencia | traducción literal | coincidente |
| 12 | 青少年哪吒 (<i>qīngshàonián Nézhā</i> , 'el joven Nezha') | √ | REBELDES DEL DIOS NEÓN | implicación | creación discursiva | no coincidente |
| 13 (I.A.3) | 聯考 (<i>lián kǎo</i> , 'exámenes colectivos') | ∅ | exámenes | no incidencia | generalización | coincidente |
| 13 (I.A.4) | 聯考 (<i>lián kǎo</i> , 'exámenes colectivos') | ∅ | exámenes | no incidencia | generalización | coincidente |

| | | | | | | |
|----------------|---|---|------------------|---------------|------------------------|----------------|
| 14 | 補習班 (<i>bǔxíbān</i> , 'academia') | √ | academia | no incidencia | equivalente acuñado | coincidente |
| 18 (II.A.2) | 仙后宮 (<i>Xiānhòu gōng</i> , 'el templo Xianhou') | √ | templo del Fénix | implicitación | creación discursiva | coincidente |
| 18 (II.A.3) | 仙后宮 (<i>Xiānhòu gōng</i> , 'el templo Xianhou') | √ | templo del Fénix | implicitación | creación discursiva | coincidente |
| 19 | 仙姑 (<i>Xiāngū</i> , 'Xiangu') | √ | sacerdotisa | implicitación | adaptación | no coincidente |
| 20 | 投胎轉世 (<i>tóutāi</i> <i>zhuǎnshì</i> , 'reencarnación') | ∅ | reencarnación | no incidencia | equivalente acuñado | coincidente |
| 23 | 班導師 (<i>bān</i> <i>dǎoshī</i> , 'profesor del grupo') | ∅ | profesor | implicitación | generalización | coincidente |
| 28 | 畜生 (<i>chùsheng</i> , 'animal') | √ | Hsiao-kang | implicitación | reducción | no coincidente |
| 29 | 阿彬 (<i>Ābīn</i> , 'Ah-ping') | √ | Ah-ping | no incidencia | préstamo | no coincidente |

| | | | | | | |
|----|--|---|------------------------------|---------------|--------------------------------------|----------------|
| 30 | 阿桂 (<i>Āgui</i> , Ah-kuei) | √ | Ah-kuei | no incidencia | préstamo | no coincidente |
| 31 | 局長 (<i>júzhǎng</i> , 'ministro') | √ | presidente | implicación | variación, creación discursiva | coincidente |
| 32 | 副局長 (<i>fùjúzhǎng</i> , 'viceministro') | √ | vicepresidente | implicación | creación discursiva | coincidente |
| 33 | 牛郎 (<i>niúláng</i> , 'gigoló') | ∅ | gigoló | no incidencia | equivalente acuñado | coincidente |
| 41 | 寶塔 (<i>bǎotǎ</i> , 'pagoda') | ∅ | torre con joyas crustadas | implicación | creación discursiva | coincidente |
| 45 | 毛巾拳 (<i>máojīn quán</i> , 'juego de toallitas humedecidas') | √ | servilleta | implicación | creación discursiva | no coincidente |
| 55 | 馬子 (<i>mǎzǐ</i> , 'churri') | √ | novia | implicación | generalización | no coincidente |

| | | | | | | |
|----|--|---|-------------------------------------|---------------|-----------------------------|----------------|
| 60 | 你吃飽飯沒事啊? (<i>Nǐ chībǎo fàn méisi</i> <i>a?</i> , '¿No tienes nada que hacer después de comer?') | √ | ¿No tienes nada mejor que hacer? | explicitación | modulación | no coincidente |
| 62 | 老子 (<i>lǎozǐ</i> , 'viejo') | ∅ | padre | implicación | generalización | no coincidente |
| 64 | 你剛剛有沒有聞到 她身上的味道? (<i>Nǐ</i> <i>gānggāng yǒu méi</i> <i>yǒu wéndào tā</i> <i>shēnshàng de</i> <i>wèidào?</i> , '¿Le has olido el cuerpo?') | √ | ¿Has visto qué bien huele? | explicitación | modulación | coincidente |
| 65 | 操 (<i>cào</i> , 'joder') | √ | ∅ | implicación | reducción | coincidente |
| 66 | 爽 (<i>shuǎng</i> , 'gozar') | √ | disfrutar | implicación | variación generalización | coincidente |

| | | | | | | |
|----|--|---|-----------------------------|-------------------------------|--------------------------|----------------|
| 67 | 幹 (gàn, 'joder') | √ | ∅ | implicación | reducción, variación | no coincidente |
| 68 | 啊毋系企𩚑哩帽丢 喔 (Ā mú xì qǐ hōu lǐ mào diū ō, 'Entonces lo disfrutarás del todo') | √ | Qué cara tienes. | implicación, explicitación | variación, modulación | no coincidente |
| 69 | 喔!哩系哩聰三小! (Wo! lǐ xì lè cōng sān xiǎo, '¡Oh! ¿Pero qué coño estás haciendo?') | √ | ¿Pero qué te has creído? | implicación, explicitación | variación, modulación | coincidente |
| 70 | 𩚑哇爽一下戲欸夕 休! (Hōu wā sòng jǐ le xì èi xī xiū!, 'Y qué te importa si yo también disfruto') | √ | ∅ | implicación | reducción | coincidente |
| 71 | 肥水不落外人田啦! (Féishuǐ bú luò | √ | No pasa nada. | explicitación | modulación | no coincidente |

| | | | | | | |
|----|---|---|----------------------|------------------------------|--------------------------------|----------------|
| | <i>wàiréntián</i> , 'No se debe dejar el agua fértil en el campo de los demás') | | | | | |
| 72 | 去哈啦! (<i>kì hā la</i> , 'seguir soñando') | √ | seguir soñando | implicitación, no incidencia | variación, traducción literal | no coincidente |
| 73 | 哩齣哇幹! (<i>Lǐ hōu wā gàn</i> , '¡Que te jodan!') | √ | ¡Vete por ahí! | implicitación | variación, creación discursiva | coincidente |
| 75 | 騙肖欵 (<i>piàn xiào èi</i> , 'engañar a un loco') | √ | engañar | implicitación | compresión lingüística | no coincidente |
| 76 | 擦屁股(台語) (<i>cā pìgu</i> , 'limpiarse el culo') | √ | limpiarse el trasero | implicitación, explicitación | variación, modulación | coincidente |
| 77 | 賀啦賀啦 (<i>Hè la hè la</i> , 'Vale') | √ | Ya vale. | implicitación, no incidencia | variación, traducción literal | coincidente |

| | | | | | | |
|----|---|---|---------------------------|------------------------------|--------------------------------|----------------|
| 78 | 硬梆梆啊硬梆梆 (<i>dīng kòu kòu a dīng kòu kòu</i> , 'estar duro') | √ | Venga, otra vez. | implicitación | variación, creación discursiva | no coincidente |
| 80 | 軟趴趴啊軟趴趴! (<i>nèngogo a nèngogo</i> , 'estar blando') | √ | ¡Vamos! | implicitación | variación, creación discursiva | no coincidente |
| 81 | 不響了 (<i>lì mě hài</i> , 'ser inútil') | √ | ser un inútil | implicitación, no incidencia | variación, traducción literal | no coincidente |
| 82 | 不會給你唬去啦! (<i>mè gā lì hōu kī la</i> , 'no timar a alguien') | √ | Tranquilos, no os timaré. | implicitación, no incidencia | variación, traducción literal | no coincidente |
| 83 | 放屁(<i>fàngpì</i> , 'tirarse un pedo') | √ | ∅ | implicitación | reducción | coincidente |
| 84 | 賀!哩嗚力! (<i>Hè! lǐ wū lì</i> , '¡Bien! ¡ser capaz!') | √ | Qué miedo. | implicitación, explicitación | variación, modulación | coincidente |

| | | | | | | |
|----|---|---|---------------------------|---------------|------------------------|----------------|
| 85 | 馬子 (<i>mǎzǐ</i> , 'mi chica') | ∅ | novia | implicitación | generalización | no coincidente |
| 86 | 咪咪 (<i>mīmī</i> , 'melones', usado como descripción de unos pechos) | ∅ | tetas | implicitación | generalización | coincidente |
| 87 | 睡得像豬一樣 (<i>shuì de xiàng zhū yíyàng</i> , 'dormir como un cerdo') | √ | Pesa más que un cerdo. | implicitación | creación discursiva | no coincidente |
| 88 | Come on, Baby. ('Vamos, nena') | √ | <i>Oh, vamos, nena.</i> | no incidencia | traducción literal | coincidente |

Ítems relacionados con los subtítulos

A continuación se encuentran los segmentos seleccionados, los subtítulos en español y los ítems correspondientes que hemos diseñado en los cuestionarios a fin de analizar la recepción de la subtitulación. En total hay tres segmentos seleccionados con 50 ítems. Para el primer segmento hemos preparado 6 preguntas; para el segundo, 10; y el tercero cuenta con 34 elementos relacionados con los referentes culturales extraídos de *Rebeldes del dios Neón* en el habla de los personajes.

| Segmentos seleccionados | Subtítulos en español | Ítems |
|--|--|---|
| Segmento I A. Subtítulos 6 ítems | Madre de Hsiao-kang: «¿No tienes nada mejor que hacer?» | I.A.1 La madre de Hsiao-kang está riñéndole. |
| | REBELDES DEL DIOS NEÓN | I.A.2 Los “rebeldes” del título de la película se refieren a Ah-tze y Ah-ping. |
| | Director de la academia: «¿Faltan dos meses para los exámenes?» | I.A.3 <i>Exámenes</i> aquí se refiere a los exámenes de acceso a la universidad. |
| | Director de la academia: «¿Faltan dos meses para los exámenes?»» | I.A.4 Los estudiantes taiwaneses van a las academias para preparar los exámenes de acceso a la universidad. |
| | Director de la academia: «¿Te cambias a otra academia?» | I.A.5 Existe una gran competición entre las academias de Taiwán. |
| | Director de la academia: «¿Has avisado a tu profesor?» | I.A.6 <i>Profesor</i> se refiere al tutor que se encarga de coordinar el grupo de clase. |
| Segmento II A. Subtítulos 10 ítems | Madre de Hsiao-kang: «Que es la reencarnación del príncipe Nacha». | II.A.1 Creo que el príncipe Nacha es: |
| | Madre de Hsiao-kang: «Hoy he ido al templo del Fénix». | II.A.2 Creo que un templo es: |
| | Madre de Hsiao-kang: «Hoy he ido al templo del Fénix». | II.A.3 En el templo Fénix se adora a la Diosa Fénix. |
| | Madre de Hsiao-kang: «¿Sabes | II.A.4 La sacerdotisa es taoísta. |

| | | |
|--|---|---|
| | qué ha dicho de Hsiao-kang la sacerdotisa?» | |
| | Madre de Hsiao-kang: «Que es la reencarnación del príncipe Nacha». | II.A.5 La reencarnación es una superstición. |
| | Madre de Hsiao-kang: «¿Sabes a quién odiaba Nacha? A su padre, Lee-chin». | II.A.6 Creo que el padre del príncipe Nacha, Lee-Chin, es: |
| | Madre de Hsiao-kang: «¿Sabes a quién odiaba Nacha? A su padre, Lee-chin». | II.A.7 El uso de la palabra <i>padre</i> muestra un registro lingüístico vulgar. |
| | Madre de Hsiao-kang: «El rey que construyó una torre con joyas incrustadas...» | II.A.8 Creo que una torre con joyas incrustadas es: |
| | Padre de Hsiao-kang: «Creo... que deberías construirle un templo para adorarlo. Menudas tonterías dices». | II.A.9 El padre de Hsiao-kang cree que las creencias sobre la reencarnación del príncipe Nacha son tonterías. |
| | Padre de Hsiao-kang: «¡Hsiao-kang!» | II.A.10 El padre de Hsiao-kang le insulta. |
| Segmento III. A. Subtítulos 34 ítems | Ah-tze: «Mi amigo Ah-ping.» | III.A.1 El nombre <i>Ah-ping</i> debe ser un nombre común en Taiwán. |
| | Ah-kuei: «Hola, soy Ah-kuei». | III.A.2 El nombre <i>Ah-kuei</i> debe ser un nombre común en Taiwán. |
| | Ah-ping: «¿Has visto qué bien huele?» | III.A.3 La manera de hablar de Ah-ping es una prueba de que su personalidad es superficial. |
| | Ah-ping: «Si fuera eso, no la invitaría». | III.A.4 La manera de hablar de Ah-ping es vulgar. |
| | Ah-ping: «Que se siente en el medio, para que yo también disfrute». | III.A.5 La manera de hablar de Ah-ping es una prueba de que su personalidad es superficial. |
| | Ah-tze: «Qué cara tienes». | III.A.6 Ah-tze ha dicho una palabrota. |

| | |
|--|--|
| Ah-tze: «Qué cara tienes». | III.A.7 La manera de hablar de Ah-tze es una prueba de que su personalidad es superficial. |
| Ah-ping: «¿Pero qué te has creído?» | III.A.8 La manera de hablar de Ah-ping es vulgar. |
| Ah-ping: «Es la novia de tu hermano». | III.A.9 Ah-ping quiere compartir Ah-kuei con Ah-tze. |
| Ah-ping: «Es la novia de tu hermano». | III.A.10 La palabra “novia” que ha pronunciado Ah-ping refleja un registro lingüístico vulgar. |
| Ah-tze: «No pasa nada». | III.A.11 Ah-tze cree que sólo los hermanos pueden compartir la novia entre ellos. |
| Ah-tze: «Sigues soñando». | III.A.12 La manera de hablar de Ah-tze demuestra un registro lingüístico vulgar. |
| Ah-ping: «¡Vete por ahí!» | III.A.13 Ah-ping habla de una manera vulgar. |
| Ah-kuei: «¿Dónde trabajáis?» Ah-tze: «En la compañía telefónica». | III.A.14 Ah-tze trabaja en la compañía telefónica. |
| Ah-kuei: «¿Dónde trabajáis?» Ah-tze: «En la compañía telefónica». | III.A.15 Ah-tze trabaja reparando teléfonos. |
| Ah-ping: «El presidente». | III.A.16 Ah-ping habla de una manera irónica. |
| Ah-tze: «Vicepresidente.» | III.A.17 Ah-tze habla de una manera irónica. |
| Ah-kuei: «Podrías haberme engañado». | III.A.18 Ah-kuei habla de una manera grosera. |
| Ah-tze: «Él además tiene otro trabajo». | III.A.19 El hecho de que Ah-ping tenga otro trabajo produce una imagen de inestabilidad. |
| Ah-kuei: «¿De gigoló?» | III.A.20 El trabajo de ser gigoló es negativo. |
| Ah-tze: «Arregla máquinas de | III.A.21 Ah-tze habla de una |

| | |
|--|--|
| papel higiénico». | manera irónica. |
| Ah-ping: «¿Van al lavabo y usan papel... para limpiarse el trasero?» | III.A.22 Ah-ping habla de una manera vulgar. |
| Ah-tze: «Ya vale. Bebamos». | III.A.23 Ah-tze no quiere que Ah-ping y Ah-kuei sigan diciendo tonterías. |
| Ah-tze: «Un juego para beber. ¿El de la servilleta?» | III.A.24 El juego de la servilleta es vulgar. |
| Ah-tze: «Venga, otra vez». | III.A.25 Lo que dice Ah-tze contiene una connotación sexual. |
| Ah-ping: «¡Vamos!» | III.A.26 Lo que dice Ah-ping contiene una connotación sexual. |
| Ah-kuei: «Eres un inútil». | III.A.27 Ah-kuei toma el pelo de Ah-tze implicando que no tiene potencia sexual. |
| Ah-ping: «Tranquilos, no os timaré.» | III.A.28 La manera de hablar de Ah-ping es vulgar. |
| Ah-kuei: «¿Por qué no lo queréis?» | III.A.29 Ah-kuei habla de una manera grosera. |
| Ah-ping: «Qué miedo». | III.A.30 Ah-ping cree que Ah-tze tiene mucho poder. |
| Ah-ping: «Una vez, la novia de un amigo lo sacó». | III.A.31 La palabra “novia” que pronuncia Ah-ping es vulgar. |
| Ah-ping: «Tenía las tetas grandes». | III.A.32 La palabra “tetas” que pronuncia Ah-ping es vulgar. |
| Ah-tze: «Pesa más que un cerdo». | III.A.33 Ah-tze cree que Ah-kuei pesa más que un cerdo. |
| Ah-ping: « <i>Oh, vamos, nena</i> ». | III.A.34 Lo que dice Ah-ping da una imagen de personalidad superficial. |

Ítems relacionados con las imágenes

En el primer segmento, se encuentran 5 ítems; en el segundo fragmento, 3 ítems; y en el tercero, 5 ítems. Todos ellos parten de sus contextos situacionales y de las impresiones que transmiten a los receptores con el fin de indagar la recepción de las imágenes.

| Segmento seleccionado | Ítems |
|--|--|
| Segmento I B. Imágenes 5 ítems | I.B.1 El salón de videojuegos me produce una impresión negativa. |
| | I.B.2 Es el libro de texto que se usa en los institutos. |
| | I.B.3 Es misterioso el hecho de que el ascensor se pare automáticamente en la cuarta planta. |
| | I.B.4 El desorden de la casa de Ah-tze me da la impresión de que es un chico desordenado. |
| | I.B.5 Esta imagen me produce la impresión de que es una academia famosa. |
| Segmento II B. Imágenes 3 ítems | II.B.1 La sacerdotisa está purificando el niño. |
| | II.B.2 Es un amuleto de papel que sirve para crear armonía en la familia. |
| | II.B.3 Por la expresión facial del padre de Hsiao-kang se puede afirmar que está furioso. |
| Segmento III B. Imágenes 5 ítems | III.B.1 Por la manera que anda y esta de pie Ah-ping parece un chico vulgar. |
| | III.B.2 El vestido de Ah-kuei tiene un aspecto vulgar. |
| | III.B.3 Ah-ping, Ah-kuei y Ah-tze están cenando. |
| | III.B.4 Lo que cogen Ah-ping y Ah-tze en la mano es una servilleta. |
| | III.B.5 Ah-tze piensa que Ah-kuei pesa mucho. |

Ítems relacionados con la pista sonora

Con respecto a las preguntas de la pista sonora, hay un total de 18 ítems: el primer segmento, cuenta con 7 preguntas; el segundo, con 5; y el tercero, con 6. Hemos formulado dichas preguntas para analizar si el acento, el tono, la entonación, el volumen de hablar, etc. permiten a los receptores españoles identificar a los

personajes de la película.

| Segmentos seleccionados | Ítems |
|--|---|
| Segmento I C. Pista sonora 7 ítems | I.C.1 La madre de Hsiao-kang habla en chino estándar taiwanizado. |
| | I.C.2 El padre de Hsiao-kang habla en chino estándar. |
| | I.C.3 El tono de la madre de Hsiao-kang se corresponde con el de una persona fría. |
| | I.C.4 El tono del padre de Hsiao-kang es de estar furioso. |
| | I.C.5 El volumen con el que hablan los padres de Hsiao-kang significa que le están riñendo. |
| | I.C.6 Por el tono de Hsiao-kang se puede deducir que Hsiao-kang habla a su madre sin respeto. |
| | I.C.7 En la conversación de Hsiao-kang con el director de la academia se puede deducir que sus silencios significan que es tímido. |
| Segmento II C. Pista sonora 5 ítems | II.C.1 El tono de la madre de Hsiao-kang muestra que está culpando a su marido. |
| | II.C.2 El tono del padre de Hsiao-kang muestra un aspecto negativo. |
| | II.C.3 Por el volumen de la voz del padre de Hsiao-kang se puede deducir que está irritado. |
| | II.C.4 La entonación de la madre de Hsiao-kang cuando cuenta la historia relacionada con la encarnación de su hijo da la impresión de que está ansiosa. |
| | II.C.5 El llanto de la madre de Hsiao-kang demuestra su miedo. |
| Segmento III C. Pista sonora 6 ítems | III.C.1 Cuando Ah-ping saluda a Ah-kuei, su entonación produce la sensación de que es una persona superficial. |
| | III.C.2 El timbre de Ah-kuei contiene un aspecto dulce. |
| | III.C.3 Ah-ping habla en chino estándar taiwanizado. |
| | III.C.4 Ah-tze habla en chino estándar taiwanizado. |
| | III.C.5 El tono de Ah-ping contiene un aspecto vulgar. |
| | III.C.6 El tono de Ah-tze contiene un aspecto vulgar. |

5.2.2 Procedimiento para hacer los cuestionarios

Después de fijar el contenido de los cuestionarios sobre la recepción de la subtitulación de *Rebeldes del dios Néon*, los proporcionamos a un total de 20 taiwaneses y 20 españoles. Dado que no van a visionar toda la película pero esperamos que entiendan el argumento del largometraje, preparamos una ficha de personajes en la que constan la sinopsis de la película y las descripciones de los personajes de la misma. Dicha información proviene del argumento que acompaña el DVD y de la página web oficial *Taiwan Cinema*¹¹.

Como el producto se presenta en formato DVD y queremos que los sujetos experimentales hagan el trabajo de manera natural, realizamos la proyección de los tres segmentos de la película en casa de los informantes. En primer lugar, los sujetos leen la ficha antes de empezar a visionar los tres segmentos y rellenar los cuestionarios para conocer cómo se desarrolla la historia de este largometraje. Una vez leída, proyectamos el primer segmento seleccionado de la película cuyo código de tiempo es 00:20-10:25. Acto seguido, les pasamos los cuestionarios y les pedimos que rellenen primero la parte de los datos personales y que seleccionen la opción que consideren adecuada para los ítems del segmento I. A continuación, proyectamos el segundo segmento, cuyo código de tiempo es 21:50-28:37, e indicamos que marquen la opción adecuada para cada ítem de dicho segmento. Finalmente, seguimos el mismo proceso para el tercer fragmento, cuyo código de tiempo es 28:28-40:13.

5.2.3 Análisis de los resultados obtenidos en los cuestionarios

En cuanto a los análisis de los resultados obtenidos en los cuestionarios, los dividiremos en dos bloques: por un lado, compararemos las respuestas de taiwaneses y españoles, y por otro, las de los españoles entre sí. Nuestro objetivo es analizar cómo el distinto entorno cognitivo y la traducción de los referentes culturales les condiciona a la hora de procesar la información contenida en la subtitulación. Por tanto, primero realizaremos los análisis de la comparación de la recepción de la subtitulación entre los taiwaneses y los españoles basándonos en los tres componentes audiovisuales: subtítulos, imagen y pista sonora. Acto seguido, trataremos de averiguar las similitudes y las diferencias de la recepción de los elementos de la producción cinematográfica entre los españoles con conocimientos lingüísticos de la lengua china y los que no los tienen.

¹¹ Véase: http://tc.gio.gov.tw/ct_18633_252

5.2.3.1 Comparación de la recepción entre los taiwaneses y los españoles

Datos personales

Sexo

| | Varón | | Mujer | |
|------------|-------|------|-------|------|
| Taiwaneses | 6 | 30 % | 14 | 70 % |
| Espanoles | 17 | 85 % | 3 | 15 % |

En el grupo de los informantes taiwaneses, se encuentran 6 varones y 14 mujeres. Por otro lado, el grupo de los informantes españoles consiste en 17 varones y 3 mujeres.

Año de nacimiento

| Informantes de análisis | Año de nacimiento |
|-------------------------|-------------------------|
| Taiwaneses | mínimo 1989 máximo 1981 |
| Espanoles | mínimo 1991 máximo 1956 |

La media de edad oscila entre los 24 y los 32 años en el grupo de los informantes taiwaneses. En cuanto a los españoles, encontramos un mayor rango de edades, que oscilan entre los 22 y los 57 años de edad.

Profesión

| | Profesión | Cantidad | Porcentaje |
|------------|----------------------------|----------|------------|
| Taiwaneses | fotógrafo | 1 | 5 % |
| | comercial | 2 | 10 % |
| | comerciante | 1 | 5 % |
| | publicista | 1 | 5 % |
| | locutora de radio | 1 | 5 % |
| | desempleado | 1 | 5 % |
| | estudiante | 9 | 45 % |
| | autónomo | 2 | 10 % |
| | profesor | 1 | 5 % |
| | secretaria | 1 | 5 % |
| Espanoles | investigador en traducción | 1 | 5 % |

| | | | |
|--|--------------------|---|------|
| | arquitecto | 1 | 5 % |
| | director comercial | 1 | 5 % |
| | doctorando | 1 | 5 % |
| | estudiante | 7 | 35 % |
| | físico | 1 | 5 % |
| | librero | 1 | 5 % |
| | manager científico | 1 | 5 % |
| | médico | 1 | 5 % |
| | profesor | 3 | 15 % |
| | traductor | 2 | 10 % |

En cuanto a la profesión de los informantes del texto original y meta, la mayoría de los informantes taiwaneses y españoles son estudiantes, con un 45 % y un 35 % del total, respectivamente.

Españoles que estudian chino

| | |
|----------------|-------------------|
| Estudian chino | No estudian chino |
| 10 españoles | 10 españoles |

Entre los españoles que han estudiado chino, el tiempo que llevan estudiando la lengua china se sitúa entre los 3 años, como mínimo, y los 6 años, como máximo.

Españoles que han estado en los países donde se habla chino

| | |
|---|--|
| Han estado en países donde se habla chino | No han estado en países donde se habla chino |
| 13 españoles | 7 españoles |

Entre los informantes españoles que han estado en países donde se habla chino, el tiempo de la estancia ha sido de entre un día y 6 años. Observamos una gran diferencia entre ellos y la causa radica en que algunos de ellos han estado mucho tiempo residiendo en países donde se habla chino, mientras que otros han estado allí únicamente de vacaciones.

Interés por la cultura china

| | | | | | |
|------------------|------|------|------|------|-----|
| Nivel de interés | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |
| Porcentaje | 45 % | 35 % | 10 % | 10 % | 0 % |

Observamos que la mayoría de los informantes españoles muestra interés por la cultura china, por lo que constituyen la audiencia potencial de la película. Suponemos que la recepción de la subtitulación puede ayudarnos a pensar cómo tratamos la traducción basándonos en el entorno cognitivo de la audiencia meta.

Análisis de la recepción de la traducción de los subtítulos

A continuación, presentamos los porcentajes extraídos de las encuestas. Hemos marcado los porcentajes más altos con distintos colores. El color rosa representa el porcentaje más alto entre las opciones de las opiniones personales de los informantes taiwaneses. El color azul se refiere al porcentaje más alto entre las opciones de las opiniones personales de los informantes españoles. De esta manera, tenemos la oportunidad de observar cuál es la opinión mayoritaria de los informantes sobre los referentes culturales que hemos planteado. Si el porcentaje más alto de la opción seleccionada por los sujetos de análisis taiwaneses y de los españoles se acerca, ello indica que la recepción de ambos grupos es coincidente. Por ejemplo, el referente cultural 5 obtiene un 60 % y un 70 % de las respuestas para la opción *Totalmente de acuerdo*; para el referente cultural 8, un 35 % de los taiwaneses han elegido la opción *Totalmente de acuerdo* y un 30 % de los españoles han elegido la opción *De acuerdo*. Ambas opciones manifiestan una coincidencia en las opiniones personales de los informantes. Los dos ejemplos citados reflejan una recepción semejante entre los taiwaneses y los españoles debido a que las opciones seleccionadas reflejan que sus opiniones personales coinciden. Asimismo, el referente cultural 18 (II.A.3) también genera una recepción coincidente debido a que la mayoría de los taiwaneses y de los españoles han elegido la misma opción, *No lo sé*. En el caso del referente cultural 84, un 40 % de los taiwaneses y un 55 % de los españoles han elegido la opción *En desacuerdo*, lo cual representa también una recepción semejante entre ambos grupos debido a que sus porcentajes más altos se encuentran en la opción del desacuerdo. Por tanto, definimos la recepción coincidente basándonos en la coincidencia del porcentaje más alto de las opciones seleccionadas por los informantes.

| Núm. Del RC | Totalmente de acuerdo | | De acuerdo | | Parcialmente de acuerdo | | En desacuerdo | | Totalmente en desacuerdo | | No lo sé | |
|-------------|-----------------------|------|------------|------|-------------------------|------|---------------|------|--------------------------|------|----------|------|
| | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP |
| 5 | 60 % | 70 % | 30 % | 25 % | 10 % | 0 % | 0 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| 6 | 5 % | 10 % | 20 % | 5 % | 0 % | 0 % | 45 % | 20 % | 30 % | 65 % | 0 % | 0 % |
| 7 | 5 % | 5 % | 25 % | 0 % | 0 % | 0 % | 45 % | 30 % | 25 % | 55 % | 0 % | 10 % |
| 8 | 35 % | 5 % | 25 % | 30 % | 10 % | 15 % | 30 % | 25 % | 0 % | 15 % | 0 % | 10 % |
| 9 | 30 % | 45 % | 35 % | 35 % | 15 % | 10 % | 10 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 15 % |
| 12 | 0 % | 10 % | 35 % | 30 % | 25 % | 15 % | 25 % | 5 % | 10 % | 5 % | 5 % | 35 % |
| 13 (I.A.3) | 75 % | 25 % | 20 % | 35 % | 0 % | 0 % | 5 % | 0 % | 0 % | 5 % | 0 % | 35 % |
| 13 (I.A.4) | 60 % | 30 % | 25 % | 45 % | 15 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 15 % |
| 14 | 70 % | 40 % | 20 % | 35 % | 10 % | 5 % | 0 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 15 % |
| 18 (II.A.3) | 0 % | 5 % | 10 % | 10 % | 0 % | 15 % | 30 % | 10 % | 10 % | 0 % | 50 % | 60 % |
| 19 | 30 % | 5 % | 45 % | 20 % | 15 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 75 % |
| 20 | 25 % | 20 % | 10 % | 30 % | 40 % | 5 % | 15 % | 15 % | 5 % | 10 % | 5 % | 20 % |
| 23 | 35 % | 35 % | 35 % | 30 % | 25 % | 10 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 25 % |
| 28 | 35 % | 10 % | 35 % | 10 % | 25 % | 10 % | 0 % | 35 % | 0 % | 10 % | 5 % | 25 % |
| 29 | 25 % | 0 % | 30 % | 10 % | 35 % | 10 % | 10 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 75 % |
| 30 | 5 % | 0 % | 45 % | 5 % | 25 % | 10 % | 25 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 85 % |

| | | | | | | | | | | | | |
|----|------|------|------|------|------|------|------|------|-----|------|-----|------|
| 31 | 50 % | 75 % | 30 % | 25 % | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| 32 | 25 % | 75 % | 50 % | 25 % | 15 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| 33 | 40 % | 35 % | 35 % | 35 % | 15 % | 10 % | 10 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 15 % |
| 45 | 25 % | 5 % | 10 % | 20 % | 40 % | 15 % | 25 % | 0 % | 0 % | 5 % | 0 % | 55 % |
| 55 | 55 % | 0 % | 30 % | 5 % | 5 % | 5 % | 10 % | 15 % | 0 % | 10 % | 0 % | 65 % |
| 60 | 35 % | 40 % | 35 % | 45 % | 25 % | 15 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| 62 | 15 % | 5 % | 15 % | 15 % | 55 % | 0 % | 10 % | 25 % | 0 % | 15 % | 5 % | 40 % |
| 64 | 30 % | 10 % | 45 % | 50 % | 15 % | 15 % | 10 % | 15 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % |
| 65 | 45 % | 15 % | 35 % | 35 % | 20 % | 10 % | 0 % | 25 % | 0 % | 5 % | 0 % | 10 % |
| 66 | 55 % | 35 % | 15 % | 45 % | 20 % | 5 % | 10 % | 5 % | 0 % | 5 % | 0 % | 5 % |
| 67 | 35 % | 5 % | 30 % | 10 % | 30 % | 0 % | 5 % | 45 % | 0 % | 20 % | 0 % | 20 % |
| 68 | 15 % | 5 % | 25 % | 20 % | 50 % | 10 % | 10 % | 40 % | 0 % | 5 % | 0 % | 20 % |
| 69 | 0 % | 0 % | 35 % | 40 % | 40 % | 25 % | 20 % | 25 % | 5 % | 5 % | 0 % | 5 % |
| 70 | 35 % | 25 % | 25 % | 40 % | 25 % | 5 % | 15 % | 15 % | 0 % | 0 % | 0 % | 15 % |
| 71 | 10 % | 0 % | 35 % | 25 % | 30 % | 15 % | 25 % | 30 % | 0 % | 10 % | 0 % | 20 % |
| 72 | 10 % | 0 % | 40 % | 15 % | 30 % | 5 % | 20 % | 25 % | 0 % | 5 % | 0 % | 50 % |
| 73 | 35 % | 0 % | 50 % | 60 % | 10 % | 20 % | 5 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % | 10 % |
| 75 | 5 % | 5 % | 45 % | 0 % | 25 % | 10 % | 25 % | 35 % | 0 % | 20 % | 0 % | 30 % |
| 76 | 10 % | 30 % | 45 % | 45 % | 20 % | 5 % | 25 % | 5 % | 0 % | 5 % | 0 % | 10 % |
| 77 | 25 % | 20 % | 40 % | 55 % | 15 % | 20 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 5 % |
| 78 | 25 % | 5 % | 60 % | 5 % | 10 % | 0 % | 5 % | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 70 % |

| | | | | | | | | | | | | |
|----|------|------|------|------|------|------|------|------|-----|------|------|------|
| 80 | 20 % | 5 % | 65 % | 0 % | 15 % | 0 % | 0 % | 20 % | 0 % | 10 % | 0 % | 65 % |
| 81 | 25 % | 5 % | 70 % | 0 % | 5 % | 15 % | 0 % | 20 % | 0 % | 5 % | 0 % | 55 % |
| 82 | 0 % | 10 % | 15 % | 45 % | 40 % | 5 % | 45 % | 20 % | 0 % | 10 % | 0 % | 10 % |
| 83 | 10 % | 10 % | 35 % | 25 % | 35 % | 15 % | 20 % | 20 % | 0 % | 10 % | 0 % | 20 % |
| 84 | 0 % | 10 % | 15 % | 5 % | 30 % | 5 % | 40 % | 55 % | 0 % | 10 % | 15 % | 15 % |
| 85 | 35 % | 5 % | 40 % | 5 % | 5 % | 10 % | 20 % | 15 % | 0 % | 10 % | 0 % | 55 % |
| 86 | 15 % | 25 % | 35 % | 45 % | 30 % | 5 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 25 % |
| 87 | 25 % | 15 % | 30 % | 25 % | 35 % | 15 % | 10 % | 25 % | 0 % | 10 % | 0 % | 10 % |
| 88 | 20 % | 35 % | 45 % | 25 % | 15 % | 25 % | 20 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 5 % |

Hemos expuesto los siguientes elementos separándolos del resto de los ítems debido a que dan únicamente dos opciones referidas a imágenes. La tabla siguiente detalla los datos extraídos de los ítems que consisten en la selección de las imágenes adecuadas. La opción *Imagen izquierda* se refiere a imágenes no adecuadas. Por el contrario, las catalogadas como *Imagen derecha* son las imágenes adecuadas.

| Núm. del RC | Imagen izquierda | | Imagen derecha | |
|-------------|------------------|------|----------------|------|
| | TW | ESP | TW | ESP |
| 2 | 0 % | 75 % | 100 % | 25 % |
| 3 | 5 % | 16 % | 95 % | 84 % |
| 18 (II.A.2) | 0 % | 21 % | 100 % | 79 % |
| 41 | 10 % | 45 % | 90 % | 55 % |

Análisis de los referentes culturales y sus imágenes correspondientes

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|------------|--|--------|--|--------|
| Con imagen | 7, 9, 14, 18 (II.A.2), 18 (II.A.3), 31, 32, 60, 64, 65, 66, 69, 70, 73, 76, 77, 83, 84, 88 | | 12, 19, 28, 29, 30, 45, 55, 60, 67, 68, 71, 72, 75, 78, 80, 81, 82, 87 | |
| | 19 | 37,3 % | 18 | 35,3 % |
| Sin imagen | 3, 5, 6, 8, 13 (I.A.3), 13 (I.A.4), 20, 23, 33, 41, 86 | | 2, 62, 85 | |
| | 11 | 21,5 % | 3 | 5,9 % |
| Total | 30 | 58,8 % | 21 | 41,2 % |

De acuerdo con esta tabla, observamos que hay 29 ítems con un 58,8 % de respuestas que han conseguido una recepción coincidente, y 21 ítems con un 41,2 % que han generado una recepción no coincidente entre taiwaneses y españoles. En cuanto a los ítems con recepción coincidente, nos damos cuenta de que los referentes culturales que aparecen con imágenes correspondientes obtienen un 37,3 %, mientras que el porcentaje es del 21,5 % en el caso de los referentes culturales que no disponen de imágenes asociadas. Por otro lado, se da un 35,3 % de referentes culturales con imágenes asociadas que genera una recepción no coincidente y un 5,9 % de referentes culturales sin imágenes asociadas que consigue una recepción no coincidente.

Aquí observamos que el factor *imágenes correspondientes* no resulta crucial. Si bien un 35,3 % de los referentes culturales tienen imágenes asociadas, estos no obtienen una recepción coincidente. Además del factor de las imágenes, consideramos que es importante analizar también la accesibilidad a los contextos situacionales originales, que pueden ser un auxilio para los informantes a la hora de interpretar la información intencionada. La tabla siguiente muestra los referentes culturales que no han obtenido una recepción coincidente basándonos en la accesibilidad a los contextos situacionales y las técnicas de traducción utilizadas para los referentes culturales cuya recepción no es coincidente entre los informantes taiwaneses y españoles a fin de averiguar cuáles son los posibles factores que nos conducen a este resultado.

5.2.3.2. Análisis de los referentes culturales cuya recepción no es coincidente relacionando a partir de la accesibilidad a los contextos situaciones originales

| Núm. del RC | Ítems | Accesibilidad a los contextos situacionales | Imagen correspondiente | Técnicas de traducción |
|-------------|----------|---|------------------------|--------------------------------|
| 12 | I.A.2 | Sí | √ | creación discursiva |
| 19 | II.A.4 | Sí | √ | adaptación |
| 28 | II.A.10 | Sí | √ | reducción |
| 29 | III.A.1 | No | √ | préstamo |
| 30 | III.A.2 | No | √ | préstamo |
| 45 | III.A.24 | Sí | √ | creación discursiva |
| 55 | III.A.10 | No | √ | generalización |
| 60 | III.A.14 | Sí | √ | modulación |
| 67 | III.A.6 | Sí | √ | reducción, variación |
| 68 | III.A.7 | Sí | √ | variación, modulación |
| 71 | III.A.11 | Sí | √ | modulación |
| 72 | III.A.12 | Sí | √ | variación, traducción literal |
| 75 | III.A.18 | Sí | √ | compression lingüística |
| 78 | III.A.25 | Sí | √ | variación, creación discursiva |
| 80 | III.A.26 | Sí | √ | variación creación discursiva |
| 81 | III.A.27 | Sí | √ | variación, traducción literal |
| 82 | III.A.28 | Sí | √ | variación, |

| | | | | |
|----|----------|----|---|------------------------|
| | | | | traducción literal |
| 87 | III.A.33 | Sí | √ | creación discursiva |

Debemos tener en cuenta que, en estos casos, si bien el contexto situacional original ofrece información suficiente para identificar la vulgaridad en la manera de hablar de los personajes de esta película, consideramos que la recepción está directamente vinculada con las técnicas de traducción utilizadas para los elementos culturales y sus categorías. Por ejemplo, entre las 18 referencias culturales que disponen de sus imágenes correspondientes pero que no llegan a tener una recepción coincidente, 12 de ellas se engloban en la categoría de *cultura lingüística* y 9 de ellas han sido trasladadas a través de técnicas de traducción tales como la generalización, la variación, la reducción, la compresión lingüística y la creación discursiva. Tal es el caso de los referentes culturales 55, 馬子 (*mǎzǐ*, 'churri'), cuya traducción al español es simplemente «novia»; el 62 老子 (*lǎozǐ*, 'viejo', una forma vulgar de referirse al padre), que se traduce como «padre»; que han quedado neutralizados en la traducción y no han reflejado el registro lingüístico vulgar de los personajes de la película. Asimismo, podemos fijarnos en los referentes culturales 67, 幹 (*gàn*, 'joder'); 68, 啊毋系企齣哩帽丟喔 (*ā mǔ xì qǐ hōu lǐ mào diū ō*, 'entonces lo disfrutarás de todo'); 72, 去哈啦! (*kì hā la*, 'seguir soñando'); 78, 硬梆梆啊硬梆梆 (*dìng kòu kòu a dìng kòu kòu*, 'estar duro'); 80, 軟趴趴啊軟趴趴! (*nèngogo a nèngogo*, 'estar blando'); 81, 不響了 (*lì mě hài*, 'ser inútil'); y 82, 不會給你唬去啦! (*mè gā lì hōu kì la*, 'no timar a alguien'), que han sido transmitidos a través del uso de la variación y cuya recepción no coincide entre taiwaneses y españoles. Por ello, observamos que la recepción de dichos elementos lingüísticos extraídos de la categoría *cultura lingüística* no alcanza una similitud entre ambas culturas debido a la incidencia de la técnica de traducción utilizada.

Hemos incluidos los factores posibles, como las imágenes correspondientes a los referentes culturales, su accesibilidad a los contextos situacionales y las técnicas de traducción utilizadas, a la hora de analizar por qué la recepción de los informantes españoles se ha visto condicionada. Según los análisis anteriores, podemos confirmar que los referentes culturales cuya recepción no es coincidente están vinculados con el factor *técnicas de traducción y estrategia de traducción*, que en la mayoría de los casos ha consistido en implicitar la información, o sea, generalizar y

neutralizar la información del texto original utilizando técnicas como la creación discursiva, la reducción, la variación, etc.

Análisis de las técnicas de traducción usadas para los referentes culturales

A continuación, encontramos una tabla que contiene los ítems de los tres segmentos seleccionados de la película, sus imágenes correspondientes, el número del referente cultural, las técnicas de traducción utilizadas para trasladarlos y su recepción entre los taiwaneses y los españoles. En la columna de segmentos seleccionados, hemos separado cada uno de ellos, de manera que hay tres bloques principales. En cada bloque, los ítems están mostrados con letras y números. La letra *I* representa el segmento I, *II* es el segmento II, y *III* corresponde al segmento III. La letra *A* se refiere al componente audiovisual *Subtítulos*; *B*, a *Imágenes*; y *C*, a *Pista sonora*. También explicitamos la cantidad de los ítems presentes en cada segmento. En cuanto a la columna de *Imagen correspondiente*, si el referente cultural tiene su imagen asociada, marcamos un \checkmark . En cambio, usamos un \emptyset cuando no se encuentra dicha imagen. Asimismo, ponemos de manifiesto el uso de las técnicas de traducción para cada referente cultural debido a que queremos analizar cómo la técnica de traducción puede incidir la recepción de la audiencia meta. La recepción coincidente se basa en la opinión personal de los informantes y marcaremos el porcentaje más alto de cada ítem entre los taiwaneses y los españoles a fin de analizar la recepción de la subtitulación. Si el porcentaje más alto coincide en las columnas de las opciones ofrecidas, consideramos que su recepción se asemeja, es decir, la recepción puede considerarse coincidente. En tal caso, ponemos un *Sí* en la columna de *Recepción coincidente*. En el caso contrario, marcamos un *No*.

| Segmentos seleccionados | Ítems | Imagen correspondiente | Núm. del RC | Técnicas de traducción | Recepción coincidente |
|--|-------|------------------------|-------------|------------------------|-----------------------|
| Segmento I A. Subtítulos 6 ítems | I.A.1 | \checkmark | 60 | modulación | Sí |
| | I.A.2 | \checkmark | 12 | creación discursiva | No |
| | I.A.3 | \emptyset | 13 | generalización | Sí |
| | I.A.4 | \emptyset | 13 | generalización | Sí |
| | I.A.5 | \checkmark | 14 | equivalente acuñado | Sí |
| | I.A.6 | \emptyset | 23 | generalización | Sí |

| | | | | | |
|--|----------|---|----|--------------------------------------|----|
| Segmento II A. Subtítulos 10 ítems | II.A.1 | ∅ | 2 | creación discursiva | No |
| | II.A.2 | √ | 18 | creación discursiva | Sí |
| | II.A.3 | √ | 18 | creación discursiva | Sí |
| | II.A.4 | √ | 19 | adaptación | Sí |
| | II.A.5 | ∅ | 20 | equivalente acuñado | Sí |
| | II.A.6 | ∅ | 3 | préstamo | Sí |
| | II.A.7 | ∅ | 62 | generalización | No |
| | II.A.8 | ∅ | 41 | creación discursiva | Sí |
| | II.A.9 | ∅ | 5 | modulación | Sí |
| | II.A.10 | √ | 28 | reducción | No |
| Segmento III. A. Subtítulos 34 ítems | III.A.1 | √ | 29 | préstamo | No |
| | III.A.2 | √ | 30 | préstamo | No |
| | III.A.3 | √ | 64 | modulación | Sí |
| | III.A.4 | √ | 65 | reducción | Sí |
| | III.A.5 | √ | 66 | variación, generalización | Sí |
| | III.A.6 | √ | 67 | reducción, variación | No |
| | III.A.7 | √ | 68 | variación, modulación | No |
| | III.A.8 | √ | 69 | variación, modulación | Sí |
| | III.A.9 | √ | 70 | reducción | Sí |
| | III.A.10 | √ | 55 | generalización | No |
| | III.A.11 | √ | 71 | modulación | No |
| | III.A.12 | √ | 72 | variación, traducción literal | No |
| | III.A.13 | √ | 73 | variación, creación discursiva | Sí |

| | | | | |
|----------|---|----|--------------------------------------|----|
| III.A.14 | ∅ | 6 | traducción literal | Sí |
| III.A.15 | √ | 7 | reducción | Sí |
| III.A.16 | √ | 31 | variación, creación discursiva | Sí |
| III.A.17 | √ | 32 | creación discursiva | Sí |
| III.A.18 | √ | 75 | compresión lingüística | No |
| III.A.19 | ∅ | 8 | traducción literal | Sí |
| III.A.20 | ∅ | 33 | equivalente acuñado | Sí |
| III.A.21 | √ | 9 | traducción literal | Sí |
| III.A.22 | √ | 76 | variación, modulación | Sí |
| III.A.23 | √ | 77 | variación, traducción literal | Sí |
| III.A.24 | √ | 45 | creación discursiva | No |
| III.A.25 | √ | 78 | variación, creación discursiva | No |
| III.A.26 | √ | 80 | variación, creación discursiva | No |
| III.A.27 | √ | 81 | variación, traducción literal | No |
| III.A.28 | √ | 82 | variación, traducción literal | No |
| III.A.29 | √ | 83 | reducción | Sí |
| III.A.30 | √ | 84 | variación, modulación | Sí |
| III.A.31 | ∅ | 85 | generalización | No |
| III.A.32 | ∅ | 86 | generalización | Sí |
| III.A.33 | √ | 87 | creación | No |

| | | | | | |
|--|----------|---|----|--------------------|----|
| | | | | discursiva | |
| | III.A.34 | √ | 88 | traducción literal | Sí |

Se observan distintas técnicas de traducción utilizadas para tratar los referentes culturales, pero todos pueden alcanzar su función comunicativa, es decir, obtener una recepción coincidente a través de la traducción de los subtítulos. Por tanto, vamos a analizar en qué momento las técnicas de traducción funcionan adecuadamente y qué factores intervienen en el proceso de la recepción de la subtitulación de la audiencia.

Las técnicas de traducción utilizadas para los referentes culturales consisten mayoritariamente en la creación discursiva, el equivalente acuñado, la generalización, la modulación, el préstamo, la reducción, la traducción literal y la variación. Sin embargo, distintos contextos situacionales pueden conducirnos a una recepción distinta. Asimismo, Gutt (2006) indica que la accesibilidad a los contextos situacionales originales son muy importantes a la hora de poder interpretar la información intencionada adecuadamente. Por tanto, a continuación, procederemos a analizar la utilización de las técnicas de traducción para los referentes culturales relacionándola con este parámetro a fin de determinar si realmente dichas técnicas pueden facilitar la interpretación a los informantes meta, y si las técnicas de traducción pueden cumplir con su función comunicativa.

Creación discursiva

| Núm. del RC | Ítems | Accesibilidad a los contextos situacionales | Imagen correspondiente | Recepción coincidente |
|-------------|----------|---|------------------------|-----------------------|
| 12 | I.A.2 | Sí | √ | No |
| 18 | II.A.2 | Sí | √ | Sí |
| 41 | II.A.8 | Sí | ∅ | Sí |
| 32 | III.A.17 | Sí | √ | Sí |
| 45 | III.A.24 | Sí | √ | No |
| 87 | III.A.33 | Sí | √ | No |
| 2 | II.A.1 | No | ∅ | No |
| 18 | II.A.3 | No | √ | Sí |

A partir de esta tabla, observamos que tanto la traducción como la accesibilidad a los contextos situacionales originales son factores que condicionan la recepción de la

audiencia. Por ejemplo, los referentes culturales 18, 32 y 41 han sido traducidos a través de la creación discursiva y generan una recepción coincidente entre taiwaneses y españoles. El referente cultural 18, 仙后宮 (*Xiānhòu gōng*, 'el templo Xianhou'), cuya traducción es «templo del Fénix» presenta dos aspectos que conviene analizar si estudiamos su recepción: uno es la imagen asociada; el otro, la técnica de traducción empleada. En primer lugar, pedimos a los españoles que seleccionen la foto adecuada en el cuestionario y luego les preguntamos si en ese templo se adora a la diosa Fénix a fin de analizar si la imagen y el uso de la creación discursiva puede facilitarles el procesamiento de la información. Las dos fotos en cuestión son las siguientes:



La foto de la izquierda representa un templo japonés y la foto de la derecha corresponde al templo típico que podemos encontrar en Taiwán y que también aparece en la película. Podemos afirmar que los informantes han elegido la imagen correcta. Sin embargo, procedemos a preguntar si en el templo Xianhou se adora a la diosa Fénix, dado que el traductor ha utilizado la palabra *Fénix* y suponemos que este término conducirá a la audiencia meta a creer que allí se adora a la diosa Fénix, que no se considera ni una diosa ni se la adora generalmente en los templos en Taiwán. Un 50 % de los taiwaneses y un 60 % de los españoles han elegido la opción *No lo sé*. Ello implica que les faltan ciertos conocimientos culturales para interpretar correctamente este referente cultural. Además, el contexto situacional no indica si se adora a la diosa Fénix en el templo. Un 5 % está totalmente de acuerdo con que en el templo Xianhou se adora a la diosa Fénix, un 10 % está de acuerdo, y un 15 % está parcialmente de acuerdo con ello. Todo ello demuestra que la palabra *Fénix* ya ha condicionado la recepción de los españoles. Como la palabra 仙后 (*Xiānhòu*) se refiere al nombre del templo y normalmente se traducen los nombres propios de los templos a través del préstamo, según hemos podido comprobar en diversas

búsquedas por Internet, el traductor podría traducir 仙后 (*Xiānhòu*) mediante el uso del préstamo para que la audiencia meta pueda buscar la información adecuadamente cuando quiera conocer este referente cultural con más profundidad.

El referente cultural 41, 寶塔 (*bǎotǎ*, 'pagoda'), cuya traducción en la película es «torre con joyas incrustadas» no tiene una imagen asociada en la película. Pedimos a los informantes taiwaneses y españoles que elijan la imagen adecuada para dicho referente. Hemos buscado las imágenes en el motor de búsqueda de Google según su traducción en español y la palabra original, y las fotos más buscadas son las siguientes —la de la izquierda la hemos buscado con la traducción «torre con joyas incrustadas», y la de la derecha la hemos buscado introduciendo la palabra original 寶塔 (*bǎotǎ*, 'pagoda')—:



Según los datos obtenidos en las encuestas, un 90 % de los taiwaneses y un 55 % de los españoles han elegido la respuesta adecuada, que es la imagen derecha. La recepción, por lo tanto, es mayoritariamente coincidente entre ambas culturas. Sin embargo, un 45 % de los españoles han elegido la imagen izquierda, que no es la adecuada; es una cifra representativa, debido a que demuestra que casi la mitad de los españoles han sido condicionados por la traducción. En realidad el traductor podría traducir este referente cultural utilizando el equivalente acuñado, como *pagoda*, a fin de poder alcanzar una imagen coincidente entre los taiwaneses y los españoles.

Sin embargo, existen también otros ejemplos que han sido trasladados a través de la creación discursiva y que no llegan a generar una recepción coincidente entre los informantes taiwaneses y los españoles. Es el caso de los referentes culturales 2, 12, 45 y 87. El referente cultural 2, 哪吒三太子 (*Nézhā sān tàizǐ*, 'el tercer príncipe

Nezha'), cuya traducción es «el príncipe Nacha», se trata de un dios cuya imagen estereotípica es la de un niño. Igualmente, pedimos a los informantes que elijan la foto adecuada según la traducción del subtítulo. La imagen izquierda es la que hemos encontrado en Google con la traducción «el príncipe Nacha» y la imagen derecha es el resultado de la búsqueda del término original, y es también la adecuada.



Según los resultados de las encuestas, todos los taiwaneses han elegido la imagen de la derecha, mientras que un 75 % de los españoles han elegido la de la izquierda, que es la incorrecta. Significa que los informantes los españoles están influenciados por la palabra *príncipe*, cuya imagen estereotípica es la de la izquierda, y tampoco tienen información relacionada con la descripción de la imagen de este dios en su contexto situacional, de manera que todo ello ha propiciado que eligieran la foto de la izquierda. Asimismo, el referente cultural 12, 青少年哪吒 (*qīngshàonián Nézhā*, 'el joven Nezha'), que constituye el título de la película, también se ha traducido mediante la creación discursiva. El traductor ha utilizado la palabra *rebeldes* para referirse a Ah-ping y Ah-tze, debido a que Ah-tze rompe el espejo de coche del padre de Hsiao-kang. La madre de Hsiao-kang cree que su hijo es la reencarnación del dios Nezha y Hsiao-kang rompe la moto de Ah-tze para vengarse en el argumento de este largometraje. Un 35 % de los taiwaneses están de acuerdo con que los rebeldes se refieren a Ah-tze y Ah-ping, mientras que un 35 % de los españoles han elegido la opción *No lo sé*. Resulta curioso que la mayoría de los taiwaneses creen que 青少年哪吒 (*qīngshàonián Nézhā*, 'el joven Nezha') se refiere a Ah-ping y Ah-tze, dado que esperamos que hubieran elegido la opción *En desacuerdo* o *Totalmente en desacuerdo*, según su título original, que se refiere a Hsiao-kang y cuya información puede inferirse fácilmente según el contexto situacional y la ficha de los personajes. Los informantes españoles, en su mayoría, no comprenden que los rebeldes son Ah-ping y Ah-tze. Consideramos que el problema radica en que en los tres

segmentos seleccionados no aparece ninguna escena de la venganza de Hsiao-kang, si bien ya hemos explicado que Hsiao-kang se venga de Ah-tze rompiéndole la moto.

El referente cultural 45, 毛巾拳 (*máojīn quán*, 'toallita humedecida'), cuya traducción es «el de la servilleta» se refiere a un juego para beber, y según el contexto situacional original observamos que tiene una connotación sexual. Por tanto, preguntamos a los informantes si creen que el juego de la toallita es vulgar. El resultado es que un 40 % de los taiwaneses están parcialmente de acuerdo con dicha afirmación, mientras que un 55 % de los españoles afirman que no lo saben. Este referente cultural tiene su imagen correspondiente y según los diálogos de los personajes la audiencia original puede inferir esta connotación. No obstante, la audiencia española no puede captar esta implicatura debido a que la traducción de los diálogos en este contexto situacional ha quedado neutralizada como ocurre con los referentes culturales 78, 80 y 81, que analizaremos más tarde. Por lo tanto, la audiencia española no dispone de la suficiente información basándose en la traducción de los subtítulos para procesar la implicatura de este elemento cultural.

El referente cultural 87, 睡得像豬一樣 (*shuì de xiàng zhū yíyàng*, 'dormir como un cerdo'), cuya traducción al español es «pesa más que un cerdo» tampoco consigue una recepción coincidente entre los taiwaneses y los españoles. Un 35 % de los taiwaneses están parcialmente de acuerdo con que Ah-kui pesa más que un cerdo mientras que un 25 % de los españoles están de acuerdo y un 25 % están en desacuerdo. Este enunciado puede reflejar que la audiencia taiwanesa y la española tienen una impresión estereotípica distinta del cerdo, puesto que *dormir como un cerdo* puede reflejar también que una persona duerme tan profundamente que no se le puede despertar. En esta escena, Ah-ping y Ah-tze llevan a Ah-kui a la habitación del hotel y luego Ah-tze se queja diciendo «Duerme como un cerdo», según el texto original, pero su traducción al español es «Pesa más que un cerdo». Creemos que dormir como un cerdo puede generar percepciones distintas, y el traductor ha decidido establecer una concordancia entre el subtítulo y la imagen, por lo que no ha traducido literalmente este enunciado.

Equivalente acuñado

| Núm. del RC | Ítems | Accesibilidad a los contextos situacionales | Imagen correspondiente | Recepción coincidente |
|-------------|----------|---|------------------------|-----------------------|
| 14 | I.A.5 | Sí | √ | Sí |
| 20 | II.A.5 | Sí | ∅ | Sí |
| 33 | III.A.20 | No | ∅ | Sí |

Los referentes culturales 14, 20 y 33, que han sido traducidos mediante el equivalente acuñado, han conseguido una recepción coincidente entre los taiwaneses y los españoles. Observamos que dos de los tres referentes culturales mencionados disponen de accesibilidad a los contextos situacionales originales. Por lo que respecta al referente cultural 14, 補習班 (*bǔxíbān*, 'academia'), con su imagen asociada, preguntamos a los informantes si creen que existe una gran competición entre las academias en Taiwán. Un 70 % de los taiwaneses y un 40 % de los españoles están totalmente de acuerdo con el enunciado. Según dicha escena y el diálogo entre Hsiao-kang y el director de la academia, el director de la academia pregunta a Hsiao-kang si ha decidido ir a otra academia. Los españoles pueden inferir que existe una gran competición entre las academias de Taiwán. Asimismo, por lo que respecta al referente cultural 2, 投胎轉世 (*tóutāi zhuǎnshì*, 'reencarnación'), que no tiene imagen asociada, un 40 % de los taiwaneses está parcialmente de acuerdo con que la reencarnación es una superstición, frente a un 30 % de los españoles. El referente cultural 33, 牛郎 (*niúláng*, 'gigoló'), que no tiene imagen correspondiente ni más información relacionada, también ha generado una recepción coincidente. Un 40 % de los taiwaneses y un 35 % de los españoles están totalmente de acuerdo con que el trabajo de gigoló es negativo. Hemos planteado este ítem debido a que queremos averiguar si semánticamente se ha mantenido el contenido del referente cultural y cómo ha sido su recepción desde la perspectiva pragmática. Observamos que la técnica de traducción del equivalente acuñado funciona adecuadamente debido a que la audiencia española tiene la información almacenada en su mente para interpretar dichos referentes culturales aunque en la película no aparezcan imágenes correspondientes como en el caso de los referentes 20 y 33.

Generalización

| Núm. del RC | Ítems | Accesibilidad a los contextos situacionales | Imagen correspondiente | Recepción coincidente |
|-------------|----------|---|------------------------|-----------------------|
| 13 | I.A.3 | Sí | ∅ | Sí |
| 13 | I.A.4 | Sí | ∅ | Sí |
| 23 | I.A.6 | Sí | ∅ | Sí |
| 62 | II.A.7 | No | ∅ | No |
| 55 | III.A.10 | No | √ | No |
| 85 | III.A.31 | No | ∅ | No |
| 86 | III.A.32 | No | ∅ | Sí |

Los referentes culturales que se han traducido a través de la técnica de la generalización, como los 13, 23 y 86, han alcanzado una recepción coincidente; en cambio, la recepción de los referentes 55, 62 y 85 no coincide. El referente cultural 13 聯考 (*lián kǎo*, 'exámenes colectivos'), sin la imagen correspondiente, cuya traducción es «exámenes», aparece en dos ítems. Como la palabra *exámenes* no refleja el concepto de los exámenes colectivos en la traducción al español, preguntamos a los informantes si están de acuerdo con que los exámenes se refieren a los exámenes de acceso a la universidad. Un 75 % de los taiwaneses está totalmente de acuerdo con el enunciado, mientras que esta misma respuesta se da entre un 35 % de los españoles. Sin embargo, hay que destacar que un 35 % manifiesta que no lo sabe. Si bien la información se ha perdido después de transmitirla al texto meta, la mayoría de la audiencia española es capaz de inferir la información implícita de este referente cultural. En la pregunta sobre si existe una gran competición entre las academias de Taiwán, también se observa una recepción coincidente: un 60 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo con el enunciado, un 45 % en el caso de los españoles. En la sinopsis de la ficha de los personajes, hemos explicado que Hsiao-kang deja de prepararse para los exámenes de acceso a la universidad, y dicha información propicia que los receptores meta procesen con mayor facilidad dicho referente.

El referente cultural 23, 班導師 (*bān dǎoshī*, 'profesor del grupo') sin imagen asociada, cuya traducción al español es «profesor», también genera una recepción coincidente. Un 35 % de los taiwaneses está totalmente de acuerdo, un 35 % se muestra de acuerdo, mientras que un 35 % de los españoles se declara totalmente

de acuerdo con que *profesor* aquí se refiere al tutor que se encarga de coordinar el grupo de clase. Pasamos a analizar el referente cultural 86, 咪咪 (*mīmī*, 'melones' utilizado para describir unos pechos), sin imagen correspondiente, cuya traducción al español es «tetas». Hemos planteado este ítem a fin de analizar si el texto meta ayuda a los informantes a identificar a Ah-ping en función de si perciben dicha palabra como vulgar. Observamos que este ha sido el caso. Un 35 % de los taiwaneses están de acuerdo con que la palabra *tetas* que pronuncia Ah-ping es vulgar mientras que un 45 % de los informantes españoles también están de acuerdo.

No obstante, si bien los referentes culturales 55, 62 y 85 también han sido trasladados a través del uso de la generalización, su recepción entre taiwaneses y españoles no resulta coincidente. Creemos que dichos referentes culturales no han obtenido una recepción coincidente debido a que los contextos situacionales no proporcionan la suficiente información, ni la traducción al español refleja los matices del registro vulgar de dichos elementos lingüísticos que nos permitan identificar las características de los personajes de la película. Un ejemplo de ello es el referente cultural 55, 馬子 (*mǎzǐ*, 'churri'), cuya traducción al español es «novia», y que no tiene una imagen correspondiente. Preguntamos a los informantes si les parece que la palabra *novia* que ha pronunciado Ah-ping refleja un registro lingüístico vulgar, y observamos que un 55 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo con dicha afirmación, y un 65 % de los españoles han elegido la opción *No lo sé*. Es decir, la traducción en español no refleja el matiz vulgar del referente cultural relacionado con la identificación del personaje. La palabra *novia* les da a los informantes españoles una impresión neutra en lo tocante al registro. La vulgaridad de este referente cultural no ha sido manifestada mediante la traducción. De la misma manera, el referente cultural 62, 老子 (*lǎozǐ*, 'viejo'), sin imagen asociada, cuya traducción al español es «padre», tampoco alcanza una recepción coincidente. Un 55 % de los taiwaneses se muestran parcialmente de acuerdo, mientras que un 40 % de los españoles han elegido la opción *No lo sé*. También preguntamos si creen que el uso de la palabra *padre* denota vulgaridad, y los informantes españoles declaran que no lo saben debido a que la traducción al español ha perdido el matiz vulgar del texto original. El referente cultural 85, 馬子 (*mǎzǐ*, 'churri') tiene el mismo resultado que el 55, que también se refiere al uso de la palabra *novia* en el texto meta. Un 40 % de los taiwaneses están de acuerdo y un 55 % de los informantes españoles declaran que no lo saben. Aquí, observamos que los referentes culturales han perdido sus matices

a través de la traducción y los receptores del texto meta no pueden captar la vulgaridad del habla de dicho personaje.

Modulación

| Núm. del RC | Ítems | Accesibilidad a los contextos situacionales | Imagen correspondiente | Recepción coincidente |
|-------------|----------|---|------------------------|-----------------------|
| 5 | II.A.9 | Sí | ∅ | Sí |
| 60 | I.A.1 | Sí | √ | Sí |
| 64 | III.A.3 | Sí | √ | Sí |
| 71 | III.A.11 | Sí | √ | No |

Con respecto a los referentes culturales 5, 60 y 64, el empleo de la técnica de traducción de la modulación ha conseguido una recepción coincidente. Encontramos un ejemplo en el referente cultural 5, 三太子(*sān tài zǐ*, 'el tercer príncipe'), sin imagen asociada, cuya traducción al español es «tonterías». En el contexto situacional de dicho referente, la madre de Hsiao-kang le cuenta a su marido que la sacerdotisa ha dicho que su hijo Hsiao-kang es la reencarnación del dios Nacha y su marido no lo cree y dice, en traducción propia: «¡qué dices del tercer príncipe!». La traducción ha explicitado la implicatura de este enunciado, así que preguntamos a los informantes si el padre de Hsiao-kang cree que lo de la reencarnación del príncipe Nacha es una tontería. Un 60 % de los taiwaneses y un 70 % de los españoles están totalmente de acuerdo con dicho enunciado. Es un ejemplo de que, si bien no se traduce literalmente el texto original, la recepción de la audiencia meta y la de la audiencia original pueden ser coincidentes si la información ha sido explicitada.

La implicatura del referente cultural 60, 你吃飽飯沒事啊? (*nǐ chībǎo fàn méisi a?*, '¿no tienes nada que hacer después de comer?'), con su imagen correspondiente, también ha sido explicitada a través de la traducción en el filme, que es «¿no tienes nada mejor que hacer?». Les preguntamos a los informantes si creen que la madre de Hsiao-kang está riñéndole de acuerdo con el contenido del subtítulo. Un 35 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo; un 35 % de los taiwaneses están de acuerdo, mientras que un 45 % de los españoles están de acuerdo. Este referente cultural suele decirse en situaciones en las que alguien riñe a otro porque ha hecho algo inadecuado. La traducción ha podido reflejar este matiz y consideramos que el traductor ha traducido adecuadamente la información por no traducir las palabras *después de comer*, puesto que aquí lo que se enfatiza no es el momento, sino el *no tener nada mejor que hacer*.

El referente cultural 64, 你剛剛有沒有聞到她身上的味道? (*nǐ gānggāng yǒu méi yǒu wéndào tā shēnshàng de wèidào?*, '¿le has oído el cuerpo?'), con su imagen correspondiente, cuya traducción es «¿has visto qué bien huele?» también consigue una recepción semejante entre la audiencia original y la audiencia meta. Dado que queremos analizar si la audiencia meta puede identificar a los personajes mediante los referentes culturales traducidos, formulamos la pregunta de si la manera de hablar de Ah-ping es una prueba de que su personalidad es superficial. Un 45 % de los taiwaneses y un 50 % de los españoles están de acuerdo con ello. Consideramos que el matiz de este enunciado ya produce una impresión superficial, por ello la audiencia española ha podido inferirla e identificar bien al personaje.

El referente cultural 71 no llega a generar una recepción coincidente aunque el contexto situacional original proporciona la suficiente información. Encontramos un ejemplo de ello en 肥水不落外人田啦! (*féishuǐ bú luò wàirén tián*, 'no se debe dejar el agua fértil en el campo de los demás'), cuya traducción al español es «no pasa nada». Ah-tze cree que no pasa nada si sale con la novia de su hermano debido a que así «comparten beneficios» entre la familia. Aquí, en la frase hecha, el agua fértil alude a la novia de su hermano, de manera que, cuando dice que el agua fértil se puede usar en su propio campo y no en el de los demás, su propio campo se refiere a él mismo y el campo de los demás se refiere a su amigo Ah-ping. Sin embargo, la traducción no ha reflejado estas implicaturas contextuales y la audiencia española no capta toda esta información.

Préstamo

| Núm. del RC | Ítems | Accesibilidad a los contextos situacionales | Imagen correspondiente | Recepción coincidente |
|-------------|---------|---|------------------------|-----------------------|
| 3 | II.A.6 | Sí | ∅ | Sí |
| 29 | III.A.1 | No | √ | No |
| 30 | III.A.2 | No | √ | No |

Con respecto al uso del préstamo, observamos que el referente cultural 3 no tiene su imagen correspondiente, pero ha conseguido una recepción coincidente entre los taiwaneses y los españoles. Este referente cultural es el padre del dios Nezha, 李靖 (*Lǐ Jìng*, 'Lee-jing') cuya traducción al español es «Lee-chin». La audiencia puede encontrar más información relacionada con este elemento cultural en su contexto situacional, en el que la madre de Hsiao-kang describe a su marido quién es Lee-chin.

Dice al respecto: «Sabes quién es Lee-chin, ¿no? El rey que construyó una torre con joyas incrustadas... para encerrar a su hijo». Como la audiencia puede formarse una imagen de Lee-chin a partir del diálogo, les ofrecemos dos imágenes halladas en Internet según el texto original. La de la izquierda es la adecuada, y la de la derecha es la incorrecta si nos atenemos a la descripción de la madre de Hsiao-kang sobre el padre del dios Nezha.



Basándonos en los datos obtenidos a partir de las encuestas, un 95 % de los taiwaneses y un 84 % de los españoles han elegido la imagen adecuada. Es decir, la traducción de este elemento cultural es un préstamo que no proporciona información sobre este personaje. A pesar de ello, la audiencia meta puede inferir la información implícita según su contexto original. Consideramos que, en este caso, el préstamo funciona adecuadamente a la hora de transmitir la información del texto original gracias a su propio contexto situacional.

Sin embargo, los referentes culturales 29, 阿彬 (*Ābīn*, 'Ah-ping'), cuya traducción al español es «Ah-ping», y 30, 阿桂 (*Āguì*, 'Ah-kuei'), cuya traducción al español es «Ah-kuei», no llegan a una recepción coincidente si bien se han transmitido mediante el préstamo. Son elementos culturales referidos a antropónimos. En muchas ocasiones, los nombres también producen una cierta impresión en el resto de hablantes por concepciones asociadas a cada uno de ellos. Por tanto, preguntamos a los informantes si los nombres de Ah-kuei y Ah-ping son nombres comunes en Taiwán. En cuanto al referente cultural 29, un 35 % de los taiwaneses están parcialmente de acuerdo con el enunciado, mientras que un 75 % de los españoles han elegido la opción *No lo sé*. En el caso del referente cultural 30, un 45 % de los taiwaneses están de acuerdo y un 85 % de los españoles no lo saben. Los nombres propios personales pueden producirnos una impresión distinta: Ah-kuei y Ah-ping son nombres comunes en Taiwán, pero dicha información implícita sólo han logrado

captarla los taiwaneses, mientras que la mayoría de los españoles no saben utilizarla para identificar a los personajes de la película.

Reducción

| Núm. del RC | Ítems | Accesibilidad a los contextos situacionales | Imagen correspondiente | Recepción coincidente |
|-------------|----------|---|------------------------|-----------------------|
| 28 | II.A.10 | Sí | √ | No |
| 65 | III.A.4 | Sí | √ | Sí |
| 70 | III.A.9 | Sí | √ | Sí |
| 7 | III.A.15 | Sí | √ | Sí |
| 83 | III.A.29 | Sí | √ | Sí |
| 67 | III.A.6 | Sí | √ | No |

Los referentes culturales que tienen imágenes asociadas, como son los referentes 7, 修理電話 (*xiūlǐ diànhuà*, 'arreglar el teléfono'); el 65, 操 (*cào*, 'joder'); y el 70, 餵哇爽一下戲歟夕休! (*hōu wā sòng jǐ le xì èi xī xiū!*, 'y qué te importa si yo disfruto también') también han generado una recepción coincidente aunque han sido trasladados al texto meta mediante el empleo de la reducción. El referente cultural 7 refleja una manera irónica de hablar, puesto que Ah-tze no trabaja arreglando teléfonos sino robando las monedas de los teléfonos públicos para sobrevivir. Un 45 % de los taiwaneses están en desacuerdo con que Ah-tze trabaja arreglando teléfonos y un 55 % de los españoles están totalmente en desacuerdo. Si bien en el texto original Ah-ping le explica a Ah-kuei que Ah-tze trabaja arreglando teléfonos, se trata de una información que puede ser omitida en el texto meta debido a que la audiencia meta es capaz de deducir la información ofrecida en este enunciado según su propio contexto situacional. El referente cultural 65 nos sirve para analizar si la manera de hablar del personaje Ah-ping se percibe como vulgar. Un 45 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo con esta afirmación, y un 35 % de los españoles también están de acuerdo, si bien en la traducción al español no se traduce la palabrota 操 (*cào*, 'joder'). En el contexto situacional, Ah-ping le dice a Ah-tze: «¿Has visto qué bien huele?» y luego Ah-tze contesta: «¿Los sobacos?». Luego Ah-ping dice inmediatamente: «Si fuera eso, no la invitaría». Creemos que la audiencia española puede captar su manera de hablar partiendo únicamente de dicho contexto situacional, por lo que la mayoría de ellos están de acuerdo con que la manera de hablar de Ah-ping es vulgar. Por otro lado, el referente cultural 70 hace referencia al hecho de que Ah-ping piensa que, si Ah-tze sale con la novia de su

hermano, también puede compartirla con él. Un 35 % de taiwaneses están totalmente de acuerdo, y un 40 % de los españoles de acuerdo, con que Ah-ping quiere que Ah-tze comparta a Ah-kuei con él según el contexto situacional. Aunque no se traduce el enunciado «y qué te importa si yo también disfruto», la audiencia española puede inferir dicha información partiendo de su contexto situacional.

Por el contrario, los referentes culturales 28, 畜生 (*chùsheng*, 'animal'); y 67, 幹 (*gàn*, 'joder'), no han conseguido generar una recepción coincidente mediante el empleo de la reducción. El referente cultural 28 es un insulto cuya traducción al español está omitida y no refleja que el padre de Hsiao-kang lo insulta cuando este empieza a imitar al dios Nezha para asustar a su madre. Un 35 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo con la pregunta del cuestionario; un 35 % de los taiwaneses están de acuerdo, y un 35 % de los españoles se declaran en desacuerdo. Consideramos que la traducción ha perdido el matiz de que el padre de Hsiao-kang está enfadado con él porque éste intenta asustarles. El referente cultural 67, por su parte, es una palabrota que puede ser utilizada para caracterizar al personaje Ah-tze y la vulgaridad en su manera de hablar. No obstante, se ha omitido la palabrota en el texto meta. Un 35 % de los taiwaneses están de acuerdo con que Ah-tze ha dicho una palabrota mientras que un 45 % de los españoles están en desacuerdo, si bien este referente cultural va acompañado de imágenes en las que se refleja el comportamiento de los personajes cuando hablan entre ellos.

Traducción literal

| Núm. del RC | Ítems | Accesibilidad a los contextos situacionales | Imagen correspondiente | Recepción coincidente |
|-------------|----------|---|------------------------|-----------------------|
| 6 | III.A.14 | Sí | ∅ | Sí |
| 8 | III.A.19 | Sí | ∅ | Sí |
| 9 | III.A.21 | Sí | √ | Sí |
| 88 | III.A.34 | Sí | √ | Sí |

Con respecto a la utilización de la traducción literal, encontramos los referentes culturales 6, 電信局 (*diànxìnjú*, 'compañía telefónica'); 8, 兼差 (*jiānchāi*, 'tener otro trabajo'); 9, 修理面紙販賣機 (*xiūlǐ miànzhǐ fànmài jī*, 'arreglar máquinas de papel higiénico'); y 88, *Come on, Baby* ('vamos, nena'), que generan una recepción coincidente entre la audiencia taiwanesa y la española. En cuanto al referente cultural 6, se trata de una manera de hablar irónica. Ah-kuei pregunta a Ah-tze y a Ah-ping

dónde trabajan y Ah-tze le contesta que trabajan en la compañía telefónica. Un 45 % de los taiwaneses están en desacuerdo y un 65 % de los españoles están totalmente en desacuerdo con que Ah-tze trabaja en la compañía telefónica debido a que en los tres segmentos seleccionados se puede ver que se ganan la vida robando monedas de los teléfonos públicos. Por otro lado, el referente cultural 8 quiere reflejar información sobre si tener otro trabajo produce una imagen de inestabilidad basándose en las características de los personajes. Un 35 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo y 30 % de los españoles están de acuerdo con ello. La traducción ha mantenido el texto original y la audiencia meta también puede captar la información contenida. Creemos que todo ello se relaciona con un estereotipo que comparten los receptores originales y los receptores meta. Asimismo, el referente cultural 9 también pretende indagar sobre la manera irónica de hablar de los personajes. Un 45 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo y un 35 % de los españoles están de acuerdo con ello gracias al contexto situacional de los tres segmentos seleccionados, puesto que Ah-tze y Ah-ping no trabajan arreglando máquinas de papel higiénico, sino que roban las monedas de estas según se puede ver en la película.

No obstante, los referentes culturales 72, 去哈啦! (*kì hā la*, 'seguir soñando'); 81, 不響了 (*lì mǎ hài*, 'ser inútil'); y 82, 不會給你唬去啦! (*mè gā lì hōu kì la*, 'no timar a alguien') también han sido transmitidos mediante la traducción literal, pero no han conseguido una recepción coincidente. El 72 se refiere a la manera vulgar de hablar de Ah-tze. Un 40 % de los taiwaneses están de acuerdo con el enunciado de la pregunta mientras que un 50 % de los españoles declaran que no lo saben. Asimismo, el referente 82 es similar al 72 en tanto que se refiere directamente a la manera de hablar vulgar de Ah-ping. Un 45 % de los taiwaneses están de acuerdo y un 45 % de los españoles no están de acuerdo con el enunciado de la pregunta. Si bien semánticamente se mantiene el texto original, ello no implica que la audiencia meta pueda obtener una impresión semejante del concepto de los referentes culturales. Todo ello también depende de la información ofrecida en cada caso. El referente 81 se refiere a la implicatura del juego de las toallitas humedecidas. Utilizar la toallita de forma blanda o dura simboliza el estado del órgano genital masculino, y por ello Ah-kuei dice que Ah-tze es un inútil cuando Ah-ping se ríe de él mientras van jugando a dicho juego. Un 70 % de los taiwaneses están de acuerdo con la pregunta del cuestionario, mientras que un 55 % elige la opción *No lo sé*. Como el texto traducido no refleja en absoluto la connotación sexual de este juego con respecto a su contexto

situacional, la audiencia española no dispone de la información relacionada para inferir la implicatura de este referente cultural.

Variación

| Núm. del RC | Ítems | Accesibilidad a los contextos situacionales | Imagen correspondiente | Recepción coincidente |
|-------------|----------|---|------------------------|-----------------------|
| 73 | III.A.13 | Sí | √ | Sí |
| 31 | III.A.16 | Sí | √ | Sí |
| 78 | III.A.25 | Sí | √ | No |
| 80 | III.A.26 | Sí | √ | No |
| 66 | III.A.5 | Sí | √ | Sí |
| 68 | III.A.7 | Sí | √ | No |
| 69 | III.A.8 | Sí | √ | Sí |
| 76 | III.A.22 | Sí | √ | Sí |
| 84 | III.A.30 | Sí | √ | Sí |
| 72 | III.A.12 | Sí | √ | No |
| 77 | III.A.23 | Sí | √ | Sí |
| 81 | III.A.27 | Sí | √ | No |
| 82 | III.A.28 | Sí | √ | No |

En cuanto al uso de la variación, entre los referentes trasladados mediante esta técnica encontramos los siguientes: el 31, 局長 (*júzhǎng*, 'ministro'); el 66, 爽 (*shuǎng*, 'gozar'); el 69, 喔!哩系哩聽三小! (*Wo! Lǐ xì là cōng sān xiǎo*, '¡Oh! ¿Pero qué coño estás haciendo?'); el 76, 擦屁股(台語) (*cā pìgu*, 'limpiarse el culo'); el 77, 賀啦賀啦 (*hè la hè la*, 'vale'); y el 84, 賀!哩鳴力! (*Hè! lǐ wū lì*, '¡Bien! ¡Ser capaz!'). Son elementos culturales relacionados con las características de los personajes y su manera de hablar. El idioma original en las escenas en las que aparecen es el taiwanés, y, según las imágenes de los personajes, hablar en taiwanés puede crear a una impresión distinta en los espectadores dependiendo de sus vivencias personales: una impresión de vulgaridad, un reflejo de nostalgia, una sensación cariñosa, etc. Por ejemplo, el referente 69 se refiere a la manera vulgar de hablar de Ah-ping, y un 40 % de los taiwaneses están parcialmente de acuerdo y un 40 % de los españoles están de acuerdo con que la manera de hablar de Ah-ping es vulgar. Asimismo, el 76 se centra en analizar también la cultura lingüística basándose en las características de los personajes. Un 45 % de los taiwaneses y un 45% de los españoles,

respectivamente, están de acuerdo con que la manera de hablar de Ah-ping es vulgar. Dichos resultados están relacionados con las características de los referentes culturales acompañadas por sus imágenes asociadas en las que se reflejan, por ejemplo, los comportamientos de los personajes. Por lo tanto, la audiencia meta puede inferir cómo son los personajes si bien el matiz de que están hablando en taiwanés no se aprecia en la traducción al español.

Por otra parte, los referentes culturales 67, 幹 (*gàn*, 'joder'); 68, 啊毋系企勳哩帽丟喔 (*ā mú xì qǐ hōu lǐ mào diū ō*, 'entonces lo disfrutarás del todo'); 72, 去哈啦! (*kì hā la*, 'seguir soñando'); 78, 硬梆梆啊硬梆梆 (*dīng kòu kòu a dīng kòu kòu*, 'estar duro'), 80 軟趴趴啊軟趴趴! (*nèngogo a nèngogo*, 'estar blando'); 81, 不響了 (*lǐ mě hài*, 'ser inútil'); y 82, 不會給你唬去啦! (*mè gā lì hōu kǐ la*, 'no timar a alguien'), que han sido transmitidos a través del uso de la variación, no generan una recepción coincidente entre los taiwaneses y los españoles. Todo ello tiene que ser analizado con la información implícita de los elementos culturales que están relacionados con la cultura lingüística presente en el habla de los personajes. Por ejemplo, el referente 78, 硬梆梆啊硬梆梆 (*dīng kòu kòu a dīng kòu kòu*, 'estar duro'), cuya traducción al españoles es «venga, otra vez», y el 80, (*nèngogo a nèngogo*, 'estar blando'), que se ha traducido como «¡vamos!», están relacionados con el juego de la toallita humedecida, y según el texto original, ambos enunciados tienen una connotación sexual cuya implicatura manifiesta el estado físico del órgano genital masculino. El 78 alude directamente a una erección y el 80 se refiere al estado no erecto del pene. Por tanto, es en este contexto cuando aparece el referente cultural 81, cuando Ah-kuei se ríe de Ah-tze por no tener «potencia sexual». Un 60 % de los taiwaneses están de acuerdo con que el referente cultural 78 tiene una connotación sexual mientras que un 70 % de los españoles no lo perciben del mismo modo. Asimismo, un 65 % de los taiwaneses están de acuerdo con que el referente cultural 80 contiene una connotación sexual, pero un 65 % de los españoles no comprenden esta implicatura debido a que la traducción al español no ha reflejado el matiz de dichos elementos culturales.

Con respecto a los análisis de la recepción de los referentes culturales, percibimos que, en ocasiones, la traducción incide en la recepción de la audiencia, pero, en otros casos, no condiciona a los espectadores. La misma técnica de traducción funciona adecuadamente en ciertas situaciones pero, en otras, no llega a conseguir su función comunicativa, es decir, la audiencia meta no ha podido inferir la información implícita de los referentes culturales. Todo ello no se relaciona únicamente con las

características de los elementos culturales dependiendo de sus contextos situacionales y la información emitida, sino que también debemos vincularlo con el entorno cognitivo y las experiencias personales de los receptores. En determinadas ocasiones la información ha sido omitida pero la audiencia ha podido inferirla debido a que los contextos situacionales le facilitan el proceo ostensivo-inferencial a fin de lograr una comunicación ideal, es decir, que la recepción entre los receptores originales y meta coincida. Sin embargo, si la informaición emitida no puede ser inferida según el contexto situacional, el traductor debería pensar en cómo manifestar la implicatura o la información implícita del texto original. Si el traductor tiene que hacer modificaciones a la hora de trasladar el texto original al texto meta para que la audiencia meta pueda conseguir una relevancia óptima de la comunicación, debería pensar en si el receptor tiene suficiente información para inferir la información implicada tomando como base la traducción. Dicha información está vinculada tanto con los conocimientos enciclopédicos en el entorno cognitivo del receptor como con el contexto situacional de los referentes culturales, que, a veces, van acompañados de las imágenes asociadas. La cuestión radica en saber qué conocimientos enciclopédicos posee ya la audiencia meta y qué contexto situacional puede ser utilizado para que el receptor meta realice el proceso ostensivo-inferencial de manera eficiente para lograr una relevancia óptima comunicativa.

Después de analizar las técnicas de traducción utilizadas para los referentes culturales y la información accesible en sus contextos situacionales originales, nos damos cuenta de que la mayoría de las técnicas de traducción pueden cumplir con su función comunicativa debido a que existe la suficiente accesibilidad a sus contextos situacionales originales, como las descripciones relacionadas con los elementos culturales, el argumento de la película, los diálogos de los personajes, etc. No obstante, consideramos que el empleo de una misma técnica de traducción no garantiza una recepción coincidente entre los informantes taiwaneses y los españoles, puesto que el factor crucial está vinculado con que haya información suficiente para poder deducir las implicaturas contextuales de los referentes culturales.

En ocasiones, ciertas técnicas de traducción generan una recepción coincidente en diferentes audiencias, pero en otras ocasiones esto no es así, como en los ejemplos que hemos analizado con las técnicas de traducción como la creación discursiva, el equivalente acuñado, la generalización, la modulación, el préstamo, la reducción, la traducción literal y la variación. La clave de todo ello radica en la accesibilidad a sus

contextos situacionales originales. Por ejemplo, el empleo de la creación discursiva, el equivalente acuñado, la modulación, la reducción y la traducción literal generan una recepción coincidente cuando la película proporciona la suficiente información sobre el referente. Sin embargo, nos damos cuenta de que en el caso de la generalización, el préstamo y la variación, en contadas ocasiones no se logra dicha recepción coincidente debido a la escasez de información en los contextos situacionales de los referentes culturales.

Análisis de los datos obtenidos relacionados con las imágenes

La tabla siguiente muestra los datos obtenidos a partir de los cuestionarios sobre la recepción de las imágenes. El color azul representa los porcentajes de las opiniones de los españoles, y el color rosa se refiere a los datos de los informantes taiwaneses.

| Ítem | Totalmente de acuerdo | | De acuerdo | | Parcialmente de acuerdo | | En desacuerdo | | Totalmente en desacuerdo | | No lo sé | |
|---------|-----------------------|------|------------|------|-------------------------|------|---------------|------|--------------------------|------|----------|------|
| | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP |
| I.B.1 | 25 % | 25 % | 25 % | 30 % | 45 % | 25 % | 5 % | 15 % | 0 % | 0 % | 0 % | 5 % |
| I.B.2 | 15 % | 15 % | 55 % | 35 % | 15 % | 10 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 40 % |
| I.B.3 | 15 % | 15 % | 35 % | 20 % | 25 % | 20 % | 15 % | 20 % | 5 % | 5 % | 5 % | 20 % |
| I.B.4 | 50 % | 50 % | 45 % | 30 % | 0 % | 10 % | 5 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 5 % |
| I.B.5 | 20 % | 5 % | 30 % | 20 % | 50 % | 20 % | 0 % | 25 % | 0 % | 15 % | 0 % | 15 % |
| II.B.1 | 55 % | 20 % | 40 % | 45 % | 5 % | 15 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 20 % |
| II.B.2 | 35 % | 10 % | 45 % | 30 % | 20 % | 10 % | 0 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 45 % |
| II.B.3 | 30 % | 25 % | 35 % | 35 % | 25 % | 25 % | 0 % | 15 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % |
| III.B.1 | 15 % | 15 % | 50 % | 25 % | 15 % | 20 % | 20 % | 20 % | 0 % | 10 % | 0 % | 10 % |
| III.B.2 | 15 % | 10 % | 35 % | 10 % | 15 % | 15 % | 25 % | 50 % | 0 % | 10 % | 10 % | 5 % |
| III.B.3 | 20 % | 5 % | 15 % | 50 % | 20 % | 0 % | 35 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % |
| III.B.4 | 5 % | 55 % | 20 % | 35 % | 0 % | 0 % | 50 % | 5 % | 25 % | 5 % | 0 % | 0 % |
| III.B.5 | 20 % | 45 % | 55 % | 35 % | 10 % | 10 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 10 % |

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|-------|--|------------|--|------------|
| Ítems | I.B.1, I.B.4, II.B.1, II.B.3, III.B.1, III.B.5 | | I.B.2, I.B.3, I.B.5, II.B.2, III.B.2, III.B.3, III.B.4 | |
| Total | Cantidad | Porcentaje | Cantidad | Porcentaje |
| | 6 | 46 % | 7 | 54 % |

Con respecto a los datos obtenidos en las encuestas, resulta que un 46 % de las imágenes han generado una recepción coincidente y un 54 % de ellas no lo han conseguido. Estas imágenes no vienen acompañadas de subtítulos puesto que en las escenas correspondientes no aparecen diálogos. Asimismo, están relacionadas con la comprensión del comportamiento de los personajes y consideramos que pueden propiciar una concepción distinta entre la audiencia original y la audiencia meta. En cuanto a las imágenes que han conseguido una recepción coincidente, son las I.B.1 (un 45 % de los taiwaneses están parcialmente de acuerdo y un 30 % de los españoles están de acuerdo con que el salón de videojuegos les produce una impresión negativa), I.B.4 (un 40 % de los taiwaneses y un 40 % de los españoles están totalmente de acuerdo con que el desorden de la casa de Ah-tze les da una impresión de que es un chico desordenado), II.B.1 (un 55 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo y un 45 % de los españoles están de acuerdo con que la sacerdotisa está purificando al niño), II.B.3 (un 35 % de los taiwaneses y un 35 % de los españoles están de acuerdo con que, por la expresión facial del padre de Hsiao-kang, se puede afirmar que está furioso), III.B.1 (un 50 % de los taiwaneses y un 25 % de los españoles están de acuerdo con que, por su postura y su manera de andar, Ah-ping parece un chico vulgar) y III.B.5 (un 55 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo y un 45 % de los españoles están de acuerdo con que Ah-tze piensa que Ah-kuei pesa mucho). Observamos que la audiencia original y la audiencia meta reciben una impresión semejante de las características de los personajes basándose en las imágenes seleccionadas.

Por otro lado, también se dan casos en los que la recepción de las imágenes no coincide entre taiwaneses y españoles. Encontramos, por ejemplo, las imágenes I.B.2 (un 55 % de los taiwaneses están de acuerdo con que es el libro de texto que se usa en los institutos y un 40 % de los españoles ha elegido la opción *No lo sé*), I.B.3 (un 35 % de los taiwaneses y un 20 % de los españoles están de acuerdo con que es misterioso el hecho de que el ascensor se pare automáticamente en la cuarta planta),

I.B.5 (un 50 % de los taiwaneses están parcialmente de acuerdo con que esta imagen les produce la impresión de que es una academia famosa, mientras que un 25 % de los españoles está en desacuerdo con dicha afirmación), II.B.2 (un 45 % de los taiwaneses está de acuerdo con que es un amuleto de papel que sirve para propiciar la armonía en la familia, y un 45 % de los españoles no lo sabe), III.B.2 (un 35 % de los taiwaneses están de acuerdo con que el vestido de Ah-kuei tiene un aspecto vulgar y un 50 % de los españoles están en desacuerdo con ello), III.B.3 (un 35 % de los taiwaneses están en desacuerdo con que Ah-ping, Ah-kuei y Ah-tze están cenando mientras que un 50 % de los españoles están de acuerdo con ello) y III.B.4 (un 50 % de los taiwaneses están en desacuerdo con que lo que cogen Ah-ping y Ah-tze en la mano es una servilleta y un 55 % de los españoles están totalmente de acuerdo con ello).

Dichas imágenes muestran objetos culturales, como por ejemplo el libro de texto que usa Hsiao-kang y que es el que se suele usar en el instituto, pero la mayoría de la audiencia española no puede detectar este referente. En cuanto a la escena de la cuarta planta, pocos españoles están de acuerdo con que esta les parezca misteriosa. La impresión de la academia también es distinta entre los taiwaneses y los españoles. Asimismo, la imagen del amuleto de papel que tiene los caracteres 鎮宅平安 (*zhènzhái píngān*, 'controlar bien los asuntos de casa y pedir la seguridad') tampoco ha sido identificada por la audiencia española debido a que en pantalla no aparece un subtítulo traducido. Cabe hacer referencia, asimismo, a la imagen del vestido que lleva Ah-kuei con el fin de analizar si la audiencia tiene una concepción semejante sobre el estilo de vestir de los personajes. En este sentido, la mayoría de los españoles no consideran que el vestido que lleva Ah-kuei dé una imagen de vulgaridad, mientras que la mayoría de los taiwaneses lo creen así. Por otra parte, por lo que respecta a la cena, la imagen y el contexto situacional no reflejan que Ah-ping, Ah-tze y Ah-kuei estén cenando, debido a que, en su conversación, Ah-kuei ya les ha dicho que tienen que esperar hasta las nueve de la noche, que no es una hora habitual para cenar, si bien en España normalmente se cena después de esta hora. Por tanto, queremos averiguar si la audiencia española puede inferir esta información implícita en la imagen y resulta que la recepción no se asemeja a la de los taiwaneses debido a dichas diferencias culturales.

Análisis de los datos obtenidos relacionados con la pista sonora

| Ítem | Totalmente de acuerdo | | De acuerdo | | Parcialmente de acuerdo | | En desacuerdo | | Totalmente en desacuerdo | | No lo sé | |
|---------|-----------------------|------|------------|------|-------------------------|------|---------------|------|--------------------------|------|----------|------|
| | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP | TW | ESP |
| I.C.1 | 20 % | 0 % | 50 % | 40 % | 25 % | 10 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 50 % |
| I.C.2 | 70 % | 0 % | 25 % | 25 % | 0 % | 5 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 5 % | 60 % |
| I.C.3 | 0 % | 0 % | 5 % | 10 % | 40 % | 10 % | 55 % | 45 % | 0 % | 10 % | 0 % | 25 % |
| I.C.4 | 30 % | 15 % | 40 % | 25 % | 15 % | 25 % | 15 % | 35 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| I.C.5 | 35 % | 20 % | 25 % | 40 % | 30 % | 25 % | 10 % | 15 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % |
| I.C.6 | 30 % | 5 % | 40 % | 40 % | 25 % | 30 % | 5 % | 10 % | 0 % | 5 % | 0 % | 10 % |
| I.C.7 | 15 % | 10 % | 25 % | 35 % | 30 % | 25 % | 25 % | 25 % | 5 % | 0 % | 0 % | 5 % |
| II.C.1 | 5 % | 10 % | 35 % | 20 % | 50 % | 20 % | 10 % | 30 % | 0 % | 10 % | 0 % | 10 % |
| II.C.2 | 15 % | 40 % | 40 % | 45 % | 20 % | 10 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 5 % | 5 % |
| II.C.3 | 25 % | 40 % | 60 % | 50 % | 15 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % |
| II.C.4 | 10 % | 30 % | 70 % | 50 % | 5 % | 5 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 5 % | 15 % |
| II.C.5 | 45 % | 45 % | 50 % | 25 % | 5 % | 25 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 5 % |
| III.C.1 | 10 % | 10 % | 40 % | 5 % | 20 % | 20 % | 30 % | 15 % | 0 % | 0 % | 0 % | 50 % |
| III.C.2 | 10 % | 15 % | 25 % | 30 % | 20 % | 25 % | 35 % | 10 % | 0 % | 0 % | 10 % | 20 % |
| III.C.3 | 30 % | 5 % | 60 % | 25 % | 10 % | 10 % | 0 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 55 % |
| III.C.4 | 25 % | 5 % | 50 % | 20 % | 25 % | 10 % | 0 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 60 % |

| | | | | | | | | | | | | |
|---------|------|-----|------|------|------|------|------|-----|-----|-----|-----|------|
| III.C.5 | 35 % | 0 % | 35 % | 50 % | 20 % | 20 % | 5 % | 5 % | 0 % | 0 % | 5 % | 25 % |
| III.C.6 | 15 % | 0 % | 35 % | 30 % | 35 % | 35 % | 15 % | 5 % | 0 % | 0 % | 0 % | 30 % |

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|-------|--|------------|---|------------|
| Ítems | I.C.3, I.C.5, I.C.6, I.C.7, II.C.2, II.C.3, II.C.4, II.C.5, III.C.5, III.C.6 | | I.C.1, I.C.2, I.C.4, II.C.1, III.C.1, III.C.2, III.C.3, III.C.4 | |
| Total | Cantidad | Porcentaje | Cantidad | Porcentaje |
| | 9 | 50 % | 9 | 50 % |

Entre los elementos relacionados con la pista sonora, hemos planteado los ítems que tienen que ver con el acento, el tono, el volumen de la voz al hablar, la entonación, el llanto, el timbre y el silencio, que son elementos paralingüísticos que van acompañados de elementos lingüísticos. Entre ellos, las preguntas I.C.1, I.C.2, III.C.3 y III.C.4 están vinculadas con el acento de los personajes. Los ítems I.C.3, I.C.4, I.C.6, II.C.1, II.C.2, III.C.5 y III.C.6 se refieren al tono de los personajes al hablar. Por otra parte, los ítems I.C.5 y II.C.3 están relacionados con el volumen de voz de los personajes. Los ítems II.C.4 y III.C.1 abordan la entonación en el habla de los personajes. El II.C.5 se refiere al llanto de la madre de Hsiao-kang y en la emoción reflejada en la escena correspondiente. El III.C.2 está relacionado con el timbre de Ah-kuei y, finalmente, el I.C.7 se refiere a la impresión que da el silencio de Hsiao-kang cuando habla con el director de la academia.

Con respecto a la recepción del acento, ningún elemento del cuestionario ha conseguido un resultado semejante. El resultado de I.C.1 refleja que un 50 % de los taiwaneses están de acuerdo con que la madre de Hsiao-kang habla en chino estándar taiwanizado, mientras que un 50 % de los españoles no lo percibe. Asimismo, del ítem I.C.2 se deduce que un 70 % de los taiwaneses está totalmente de acuerdo con que el padre de Hsiao-kang habla en chino estándar, pero un 60 % de los españoles no logra identificarlo. El ítem III.C.3 tampoco muestra una recepción coincidente entre taiwaneses y españoles. Un 60 % de los taiwaneses están de acuerdo con que Ah-ping habla en chino estándar taiwanizado, y un 55 % de los españoles no captan dicha información. Asimismo, el ítem III.C.4 refleja que un 50 % de los taiwaneses están de acuerdo con que Ah-tze habla en chino estándar taiwanizado mientras que un 60 % de los españoles declaran no saberlo. Todo ello pone de manifiesto que, de momento, a la audiencia española le resulta difícil aprovechar el elemento paralingüístico del acento para identificar a los personajes.

Básandonos en los datos extraídos de los ítems relacionados con el tono, los ítems I.C.3, I.C.6, II.C.2, III.C.5 y III.C.6 demuestran una coincidencia entre los taiwaneses y

los españoles. El resultado de I.C.3 es que un 55 % de los taiwaneses y un 45 % de los españoles están en desacuerdo con que el tono de la madre de Hsiao-kang se corresponda con el de una persona fría. El I.C.6 pone de manifiesto que un 40 % de los taiwaneses y un 40 % de los españoles están de acuerdo con que, por el tono de Hsiao-kang, se puede deducir que habla a su madre sin respeto. El ítem II.C.2 se refiere al tono que emplea el padre de Hsiao-kang: un 40 % de los taiwaneses y un 45 % de los españoles están de acuerdo con que su tono da una impresión negativa. El ítem III.C.5 se basa en el tono de Ah-ping. Un 35 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo y un 35 % de los taiwaneses están de acuerdo, y un 50 % de los españoles están de acuerdo con que el tono de Ah-ping refleja un matiz vulgar. Asimismo, el ítem III.C.6 está relacionado con el tono de Ah-tze. Un 35 % de los taiwaneses están de acuerdo, un 35 % de los taiwaneses están parcialmente de acuerdo, y un 35 % de los españoles están parcialmente de acuerdo con que el tono de Ah-tze da una impresión de vulgaridad.

Con respecto a los ítems vinculados con el volumen de la voz, denotan una impresión semejante entre la audiencia taiwanesa y la española. El ítem I.C.5 refleja que un 35 % de los taiwaneses están totalmente de acuerdo y un 40 % de los españoles están de acuerdo con que el volumen con el que hablan los padres de Hsiao-kang indica que le están riñendo. El resultado de la pregunta II.C.3 es que un 60 % de los taiwaneses y un 50 % de los españoles están de acuerdo con que, por el volumen de la voz del padre de Hsiao-kang, se puede deducir que está irritando.

Los elementos relacionados con la entonación son el II.C.4 y el III.C.1. El ítem II.C.4 demuestra que un 70 % de los taiwaneses y un 50 % de los españoles están de acuerdo con que la entonación de la madre de Hsiao-kang cuando cuenta la historia relacionada con la encarnación de su hijo da la impresión de que está ansiosa. Sin embargo, el III.C.1 no denota una impresión semejante entre los taiwaneses y los españoles: cuando Ah-ping saluda a Ah-kuei, la pregunta se refería a la sensación que produce la entonación y si se corresponde con el de una persona superficial; un 40 % de los taiwaneses están de acuerdo con ello mientras que un 50 % de los españoles declaran que no lo saben.

Por otro lado, el II.C.5 está relacionado con el llanto de la madre de Hsiao-kang, y el I.C.7 está vinculado con la impresión que produce el silencio de Hsiao-kang. En ambos casos se ha conseguido una impresión coincidente entre la audiencia taiwanesa y la española: un 50 % de los taiwaneses están de acuerdo y un 45 % de los españoles están totalmente de acuerdo con que el llanto de la madre de

Hsiao-kang demuestra su miedo. Asimismo, un 30 % de los taiwaneses están parcialmente de acuerdo y un 35 % de los españoles están de acuerdo con que el silencio de Hsiao-kang en la conversación con el director de la academia refleja que es tímido. En cuanto al timbre de Ah-kuei, un 35 % de los taiwaneses están en desacuerdo con que el timbre de Ah-keui sea dulce, mientras que un 30 % de los españoles están de acuerdo con ello.

Si nos fijamos en los datos obtenidos de los ítems acerca de la pista sonora, observamos que actualmente es difícil utilizar el acento como medio para identificar a los personajes. Sin embargo, la mayoría de los españoles pueden obtener una impresión semejante a la hora de diferenciar los tonos en el habla de los mismos. Asimismo, el volumen de voz de los personajes, así como el llanto, también puede ayudarles a comprender sus emociones. Consideramos que la pista sonora, especialmente los elementos paralingüísticos que van acompañados de elementos lingüísticos pueden facilitar el procesamiento de la información del texto original, pero la cuestión radica en qué elementos paralingüísticos pueden producir una impresión parecida en determinados contextos situacionales. En este sentido, el traductor debe pensar en cómo utilizar las palabras adecuadas para transmitir los diversos matices, cómo puede ayudar en ello la puntuación, etc.

5.2.3.3 Comparación de la recepción entre los españoles

Recepción de la traducción de los subtítulos

A continuación mostramos los datos obtenidos sobre la recepción de la traducción de los subtítulos entre los españoles que estudian chino y los que no lo estudian, a fin de analizar si existen diferencias significativas entre ellos y cuáles pueden ser los factores que nos conducen a estos resultados.

| Núm. Del RC | Totalmente de acuerdo | | De acuerdo | | Parcialmente de acuerdo | | En desacuerdo | | Totalmente en desacuerdo | | No lo sé | |
|-------------|-----------------------|--------------|------------|--------------|-------------------------|--------------|---------------|--------------|--------------------------|--------------|-----------|--------------|
| | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino |
| 5 | 70 % | 70 % | 30 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| 6 | 20 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 30 % | 60 % | 70 % | 0 % | 0 % |
| 7 | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 30 % | 30 % | 40 % | 70 % | 20 % | 0 % |
| 8 | 10 % | 0 % | 30 % | 30 % | 10 % | 20 % | 10 % | 40 % | 30 % | 0 % | 10 % | 10 % |
| 9 | 10 % | 0 % | 20 % | 20 % | 10 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 60 % | 50 % |
| 12 | 20 % | 0 % | 30 % | 30 % | 10 % | 20 % | 10 % | 0 % | 0 % | 10 % | 30 % | 40 % |
| 13 (I.A.3) | 30 % | 20 % | 40 % | 30 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 30 % | 40 % |
| 13 (I.A.4) | 50 % | 10 % | 50 % | 40 % | 0 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 30 % |
| 14 | 50 % | 30 % | 40 % | 30 % | 10 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 30 % |
| 18 (II.A.3) | 10 % | 0 % | 10 % | 10 % | 20 % | 10 % | 10 % | 10 % | 0 % | 0 % | 50 % | 70 % |
| 19 | 10 % | 0 % | 30 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 60 % | 90 % |
| 20 | 30 % | 10 % | 30 % | 30 % | 0 % | 10 % | 10 % | 20 % | 10 % | 10 % | 20 % | 20 % |
| 23 | 50 % | 20 % | 10 % | 50 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 20 % | 30 % |
| 28 | 10 % | 10 % | 10 % | 10 % | 10 % | 10 % | 30 % | 40 % | 10 % | 10 % | 30 % | 20 % |
| 29 | 0 % | 0 % | 20 % | 0 % | 20 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 60 % | 90 % |

| | | | | | | | | | | | | |
|----|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|
| 30 | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 70 % | 100 % |
| 31 | 70 % | 80 % | 30 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| 32 | 70 % | 80 % | 30 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| 33 | 40 % | 30 % | 30 % | 40 % | 10 % | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 20 % | 10 % |
| 45 | 10 % | 0 % | 20 % | 20 % | 10 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 60 % | 50 % |
| 55 | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % | 30 % | 10 % | 10 % | 80 % | 50 % |
| 60 | 30 % | 50 % | 50 % | 40 % | 20 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| 62 | 10 % | 0 % | 30 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 40 % | 20 % | 10 % | 30 % | 50 % |
| 64 | 0 % | 20 % | 60 % | 40 % | 10 % | 20 % | 20 % | 10 % | 0 % | 0 % | 10 % | 10 % |
| 65 | 10 % | 20 % | 50 % | 20 % | 10 % | 10 % | 20 % | 30 % | 10 % | 0 % | 0 % | 20 % |
| 66 | 30 % | 40 % | 40 % | 50 % | 0 % | 10 % | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % |
| 67 | 10 % | 0 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 30 % | 60 % | 20 % | 20 % | 20 % | 20 % |
| 68 | 0 % | 10 % | 30 % | 10 % | 10 % | 10 % | 30 % | 50 % | 10 % | 0 % | 20 % | 20 % |
| 69 | 0 % | 0 % | 50 % | 30 % | 30 % | 20 % | 10 % | 40 % | 10 % | 0 % | 0 % | 10 % |
| 70 | 30 % | 20 % | 40 % | 40 % | 0 % | 10 % | 20 % | 10 % | 0 % | 0 % | 10 % | 20 % |
| 71 | 0 % | 0 % | 30 % | 20 % | 10 % | 20 % | 10 % | 50 % | 10 % | 10 % | 40 % | 0 % |
| 72 | 0 % | 0 % | 20 % | 10 % | 0 % | 10 % | 30 % | 20 % | 10 % | 0 % | 40 % | 60 % |
| 73 | 0 % | 0 % | 80 % | 40 % | 10 % | 30 % | 0 % | 0 % | 10 % | 10 % | 0 % | 20 % |
| 75 | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 20 % | 20 % | 50 % | 30 % | 10 % | 40 % | 20 % |
| 76 | 30 % | 30 % | 50 % | 40 % | 0 % | 10 % | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 20 % |
| 77 | 10 % | 30 % | 80 % | 30 % | 0 % | 40 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % |

| | | | | | | | | | | | | |
|----|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| 78 | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 10 % | 0 % | 20 % | 70 % | 70 % |
| 80 | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 20 % | 20 % | 0 % | 20 % | 70 % | 60 % |
| 81 | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 20 % | 20 % | 20 % | 0 % | 10 % | 60 % | 50 % |
| 82 | 10 % | 10 % | 40 % | 50 % | 10 % | 0 % | 10 % | 30 % | 20 % | 0 % | 10 % | 10 % |
| 83 | 20 % | 0 % | 30 % | 20 % | 10 % | 20 % | 0 % | 40 % | 10 % | 10 % | 30 % | 10 % |
| 84 | 20 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % | 10 % | 70 % | 40 % | 0 % | 20 % | 10 % | 20 % |
| 85 | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 20 % | 10 % | 20 % | 0 % | 20 % | 70 % | 40 % |
| 86 | 30 % | 20 % | 40 % | 50 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 30 % | 20 % |
| 87 | 30 % | 0 % | 20 % | 30 % | 10 % | 20 % | 10 % | 40 % | 10 % | 10 % | 20 % | 0 % |
| 88 | 40 % | 30 % | 30 % | 20 % | 0 % | 50 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % |

| Núm. del RC | Imagen izquierda | | Imagen derecha | |
|-------------|------------------|--------------|----------------|--------------|
| | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino |
| 2 | 70 % | 80 % | 30 % | 20 % |
| 3 | 20% | 11% | 80 % | 89 % |
| 18 (II.A.2) | 20 % | 22 % | 80 % | 78 % |
| 41 | 40 % | 50 % | 60 % | 50 % |

Análisis de la relación entre la traducción de los subtítulos y las imágenes

| Segmentos seleccionados | Ítems | Imagen correspondiente | Núm. del RC | Técnicas de traducción | Recepción coincidente |
|--|---------|------------------------|-------------|---------------------------|-----------------------|
| Segmento I A. Subtítulos 6 ítems | I.A.1 | √ | 6 | modulación | Sí |
| | I.A.2 | √ | 12 | creación discursiva | No |
| | I.A.3 | ∅ | 13 | generalización | No |
| | I.A.4 | ∅ | 13 | generalización | Sí |
| | I.A.5 | √ | 14 | equivalente acuñado | Sí |
| | I.A.6 | ∅ | 23 | generalización | Sí |
| Segmento II A. Subtítulos 10 ítems | II.A.1 | ∅ | 2 | creación discursiva | Sí |
| | II.A.2 | √ | 18 | creación discursiva | Sí |
| | II.A.3 | √ | 18 | creación discursiva | Sí |
| | II.A.4 | √ | 19 | adaptación | Sí |
| | II.A.5 | ∅ | 20 | equivalente acuñado | Sí |
| | II.A.6 | ∅ | 3 | préstamo | Sí |
| | II.A.7 | ∅ | 62 | generalización | No |
| | II.A.8 | ∅ | 41 | creación discursiva | Sí |
| | II.A.9 | ∅ | 5 | modulación | Sí |
| | II.A.10 | √ | 28 | reducción | No |
| Segmento III. A. Subtítulos 34 ítems | III.A.1 | √ | 29 | préstamo | Sí |
| | III.A.2 | √ | 30 | préstamo | Sí |
| | III.A.3 | √ | 64 | modulación | Sí |
| | III.A.4 | √ | 65 | reducción | No |
| | III.A.5 | √ | 66 | variación, generalización | Sí |
| | III.A.6 | √ | 67 | reducción, variación | Sí |

| | | | | |
|----------|---|----|--------------------------------------|----|
| III.A.7 | √ | 68 | variación, modulación | No |
| III.A.8 | √ | 69 | variación, modulación | No |
| III.A.9 | √ | 70 | reducción | Sí |
| III.A.10 | √ | 55 | generalización | Sí |
| III.A.11 | √ | 71 | modulación | No |
| III.A.12 | √ | 72 | variación, traducción literal | Sí |
| III.A.13 | √ | 73 | variación, creación discursiva | Sí |
| III.A.14 | ∅ | 6 | traducción literal | Sí |
| III.A.15 | √ | 7 | reducción | Sí |
| III.A.16 | √ | 31 | variación, creación discursiva | Sí |
| III.A.17 | √ | 32 | creación discursiva | Sí |
| III.A.18 | √ | 75 | compresión lingüística | No |
| III.A.19 | ∅ | 8 | traducción literal | No |
| III.A.20 | ∅ | 33 | equivalente acuñado | Sí |
| III.A.21 | √ | 9 | traducción literal | Sí |
| III.A.22 | √ | 76 | variación, modulación | Sí |
| III.A.23 | √ | 77 | variación, traducción literal | Sí |
| III.A.24 | √ | 45 | creación discursiva | Sí |
| III.A.25 | √ | 78 | variación, creación discursiva | Sí |
| III.A.26 | √ | 80 | variación, | Sí |

| | | | | | |
|--|----------|---|----|-------------------------------|----|
| | | | | creación discursiva | |
| | III.A.27 | √ | 81 | variación, traducción literal | Sí |
| | III.A.28 | √ | 82 | variación, traducción literal | Sí |
| | III.A.29 | √ | 83 | reducción | No |
| | III.A.30 | √ | 84 | variación, modulación | Sí |
| | III.A.31 | ∅ | 85 | generalización | Sí |
| | III.A.32 | ∅ | 86 | generalización | Sí |
| | III.A.33 | √ | 87 | creación discursiva | No |
| | III.A.34 | √ | 88 | traducción literal | No |

Resumen de los datos obtenidos relacionados con los referentes culturales y sus imágenes correspondientes

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|------------|---|------|------------------------------------|------|
| Con imagen | 6, 14, 18 (II.A.2), 18 (II.A.3), 19, 29, 30, 64, 66, 67, 70, 55, 72, 73, 7, 31, 32, 9, 76, 77, 45, 78, 80, 81, 82, 84, 88 | | 12, 28, 65, 68, 69, 71, 75, 83, 87 | |
| | 27 | 54 % | 9 | 18 % |
| Sin imagen | 2,13, 23, 20, 3, 5, 6, 33, 85, 86 | | 8, 13 (I.A.3), 41,62 | |
| | 10 | 20 % | 4 | 8 % |
| Total | 36 | 72 % | 14 | 28 % |

Consideramos que el entorno cognitivo de los receptores, como pueden ser las experiencias personales, condiciona la recepción de la audiencia española a la hora de visionar películas subtitradas. Una misma traducción puede generar una recepción distinta entre los propios españoles. Por tanto, también abordamos el análisis de la recepción de la subtitulación entre los españoles para averiguar cómo las experiencias de cada individuo pueden incidir en ella.

Un 72 % de los referentes culturales han logrado una recepción coincidente entre los españoles, mientras que un 28 % de los referentes culturales han propiciado una recepción distinta. Además, la mayoría de los referentes culturales han logrado una recepción semejante entre los sujetos de análisis y la mayoría de ellos van acompañados de las imágenes asociadas correspondientes.

Nos interesa analizar los referentes culturales que han generado una recepción distinta entre los españoles debido a que queremos indagar en cómo las experiencias personales inciden en la recepción de los españoles. Se trata de los referentes culturales 8, 兼差 (*jiānchāi*, 'tener otro trabajo'); 12, 青少年哪吒 (*qīngshàonián Nézhā*, 'el joven Nezha'); 13, (I.A.3) 聯考 (*lián kǎo*, 'exámenes colectivos'); 28, 畜生 (*chùsheng*, 'animal'); 41, 寶塔 (*bǎotǎ*, 'pagoda'); 62, 老子 (*lǎozǐ*, 'viejo'); 65, 搵 (*cào*, 'joder'); 68, 啊毋系企鞵哩帽丟喔 (*ā mú xì qǐ hōu lǐ mào diū ō*, 'entonces lo disfrutarás del todo'); 69, 喔! 哩系哩聰三小! (*Wo! Lǐ xì lè cōng sān xiǎo*, '¡Oh! ¿Pero qué coño estás haciendo?'); 71, 肥水不落外人田啦! (*féishuǐ bú luò wàirén tián*, 'no se debe dejar el agua fértil en el campo de los demás'); 75, 騙肖欵 (*piàn xiào èi*, 'engañar a un loco'); 83, 放屁 (*fàngpì*, 'tirarse un pedo'); 87, 睡得像豬一樣 (*shuì de xiàng zhū yíyàng*, 'dormir como un cerdo'); y 88, *Come on, Baby* ('vamos, nena').

Las técnicas de traducción utilizadas para trasladar dichos elementos culturales son la compresión lingüística, la creación discursiva, la generalización, la modulación, la reducción, la traducción literal y la variación. El referente cultural 75, 騙肖欵 (*piàn xiào èi*, 'engañar a un loco'), cuya traducción es «engañar» se traduce mediante la compresión lingüística. Un 50 % de los españoles que no estudian chino están en desacuerdo con que Ah-kuei habla de una manera grosera, y un 40 % de los españoles que estudia chino ha elegido la opción *No lo sé*. Los referentes culturales 12, 青少年哪吒 (*qīngshàonián Nézhā*, 'el joven Nezha'), cuya traducción es «REBELDES DEL DIOS NEÓN»; 41, 寶塔 (*bǎotǎ*, 'pagoda'), cuya traducción es «torre con joyas incrustadas»; y 87, 睡得像豬一樣 (*shuì de xiàng zhū yíyàng*, 'dormir como un cerdo'), cuya traducción es «pesa más que un cerdo», han sido trasladados al español mediante el uso de la creación discursiva. Sin embargo, no han generado una recepción semejante entre los españoles. En cuanto al referente cultural 12, un 30 % de los españoles que estudian chino están de acuerdo con que el «rebeldes» del título de la película se refiere a Ah-tze y Ah-ping, mientras que un 30 % de los españoles que no estudian chino han elegido la opción *No lo sé*. El referente cultural 41, cuyo ítem tiene dos fotos seleccionadas en Internet a partir de una búsqueda con

el texto original y su traducción al español como palabras clave, no logra una recepción semejante. Las imágenes son las siguientes —la de la izquierda es la que hemos encontrado según la traducción al español, y la de la derecha es la que hemos encontrado con el texto original—:



Un 60 % de los españoles que estudian chino han elegido la imagen de la derecha, es decir, la adecuada, y un 50 % de los españoles que no estudian chino ha elegido la imagen de la izquierda. Este resultado pone de manifiesto que la traducción al español ha incidido en la recepción de los españoles y los españoles con conocimientos lingüísticos y culturales han podido seleccionar la adecuada.

En cuanto al uso de la generalización, los referentes culturales 13 (I.A.3), 聯考 (*lián kǎo*, 'exámenes colectivos'), cuya traducción en el filme es «exámenes»; y 62, 老子 (*lǎozi*, 'viejo'), cuya traducción es «padre», han conseguido una recepción distinta entre los españoles. El ítem I.A.3 está relacionado con el referente cultural 13, y su resultado manifiesta que un 40 % de los españoles que estudian chino están de acuerdo con que los estudiantes taiwaneses van a las academias para preparar los exámenes de acceso a la universidad, y un 40 % de los españoles que no estudian chino han elegido la opción *No lo sé*. Asimismo, el resultado de la recepción del referente cultural 62 demuestra que un 30 % de los españoles que estudian chino están de acuerdo con que el uso de la palabra *padre* denota un registro lingüístico vulgar en su contexto situacional, mientras que un 50 % de los españoles que no estudian chino no saben si lo es.

El referente cultural 71 está traducido mediante la técnica de traducción de la modulación y genera una recepción distinta entre los españoles. Un 50 % de los españoles que estudian chino están en desacuerdo con que Ah-tze cree que sólo los hermanos pueden compartir la novia, mientras que un 40 % de los españoles que no

estudian chino han elegido la opción *No lo sé*. Este dicho chino 肥水不落外人田啦! (*féishuǐ bú luò wàirén tián*, 'no se debe dejar el agua fértil en el campo de los demás') implica que uno no debe dejar que los demás disfruten de lo que le es propio. En este contexto, Ah-tze está saliendo con la novia de su hermano, y su amigo, Ah-ping, cree que si a Ah-tze no le importa salir con ella, él también podría. Luego, Ah-tze le dice: *no se debe dejar el agua fértil en el campo de los demás*, según la traducción literal del texto original. La implicatura de este enunciado es que «el agua fértil» se refiere a la novia del hermano de Ah-tze, Ah-kuei, y «el campo de los demás» se trata de Ah-ping. Por lo tanto, la idea de la expresión es que Ah-tze cree que sólo pueden compartir la novia él y su hermano; Ah-ping no es de su familia, y por ello no puede compartirla con él. La traducción al español es «no pasa nada», y se pierde el matiz de este dicho.

En cuanto al uso de la reducción, los referentes culturales 28, 畜生 (*chùsheng*, 'animal'); 65, 操 (*cào*, 'joder'); y 83, 放屁 (*fàngpì*, 'tirarse un pedo') han sido omitidos en el texto meta. Debido a la omisión del texto original, la mayoría de los españoles que no estudian chino no pueden captar la manera vulgar de hablar de los personajes como demuestran los referentes culturales 65 y 83. En cuanto al referente cultural 65, un 50 % de los españoles que estudian chino está de acuerdo con que la manera de hablar de Ah-ping es vulgar y un 30 % de los españoles que no estudian chino están en desacuerdo con ello. Asimismo, el resultado de la recepción del referente cultural 83 manifiesta que un 30 % de los españoles que estudian chino están de acuerdo con que Ah-kuei habla de una manera grosera mientras que un 40 % de los españoles que no estudian chino están en desacuerdo con ello.

El referente cultural 8 se ha traducido literalmente, pero recibe una impresión distinta entre los españoles. Un 30 % de los españoles que estudian chino están de acuerdo y un 40 % de los españoles que no estudian chino están en desacuerdo con que el hecho de que Ah-ping tenga otro trabajo produce una imagen de inestabilidad. Este resultado refleja que semánticamente se ha mantenido el referente cultural, pero pragmáticamente el concepto que obtienen los españoles no es semejante.

Los referentes culturales 68, 啊毋系企齁哩帽丢喔 (*ā mú xì qǐ hōu lǐ mào diū ō*, 'entonces lo disfrutarás de todo'); y 69, 喔!哩系哩聰三小! (*Wo! lǐ xì lè cōng sān xiǎo*, '¡Oh! ¿Pero qué coño estás haciendo?') han sido transmitidos a través de la variación, pero la traducción al español tampoco refleja el matiz de vulgaridad del habla de los personajes. En cuanto al referente cultural 68, un 30 % de los españoles que

estudian chino están de acuerdo y un 50 % de los españoles que no estudian chino están en desacuerdo con que la manera de hablar de Ah-tze es una prueba de que su personalidad es superficial. El referente cultural 69 pone de manifiesto que un 50 % de los españoles que estudian chino están de acuerdo y un 40 % de los españoles que no estudian chino están en desacuerdo con que la manera de hablar de Ah-ping es vulgar.

Con respecto a los resultados extraídos de las encuestas, los españoles que estudian chino obtienen una recepción que coincide con nuestras expectativas, es decir, captan los matices de los referentes culturales, o sea, las implicaturas de los mismos mientras que los españoles que no estudian chino perciben en menor medida dicha información del texto original. Por ello, observamos que la recepción de los españoles con los conocimientos lingüísticos y culturales se acerca más a los mensajes emitidos del texto original en comparación con los españoles que no estudian chino.

Análisis de los datos obtenidos relacionados con las imágenes

La siguiente tabla muestra los resultados obtenidos de los cuestionarios que se refieren a los datos de la recepción de las imágenes entre los españoles que estudian chino y los que no lo estudian.

| Ítem | Totalmente de acuerdo | | De acuerdo | | Parcialmente de acuerdo | | En desacuerdo | | Totalmente en desacuerdo | | No lo sé | |
|---------|-----------------------|--------------|------------|--------------|-------------------------|--------------|---------------|--------------|--------------------------|--------------|-----------|--------------|
| | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino |
| I.B.1 | 40 % | 10 % | 10 % | 50 % | 20 % | 30 % | 30 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % |
| I.B.2 | 20 % | 10 % | 30 % | 40 % | 0 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 50 % | 30 % |
| I.B.3 | 20 % | 10 % | 10 % | 30 % | 10 % | 30 % | 30 % | 10 % | 0 % | 10 % | 30 % | 10 % |
| I.B.4 | 50 % | 50 % | 30 % | 30 % | 10 % | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % |
| I.B.5 | 0 % | 10 % | 30 % | 10 % | 30 % | 10 % | 10 % | 40 % | 20 % | 10 % | 10 % | 20 % |
| II.B.1 | 20 % | 20 % | 50 % | 40 % | 10 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 20 % | 20 % |
| II.B.2 | 10 % | 10 % | 50 % | 10 % | 10 % | 10 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 20 % | 70 % |
| II.B.3 | 30 % | 20 % | 40 % | 30 % | 20 % | 30 % | 10 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| III.B.1 | 20 % | 10 % | 10 % | 40 % | 20 % | 20 % | 20 % | 20 % | 10 % | 10 % | 20 % | 0 % |
| III.B.2 | 10 % | 10 % | 10 % | 10 % | 10 % | 20 % | 60 % | 40 % | 10 % | 10 % | 0 % | 10 % |
| III.B.3 | 40 % | 60 % | 60 % | 40 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| III.B.4 | 60 % | 50 % | 20 % | 50 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| III.B.5 | 40 % | 50 % | 40 % | 30 % | 0 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 20 % | 0 % |

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|-------|--|------------|---|------------|
| Ítems | I.B.1, I.B.4, II.B.1, III.B.2, III.B.3, III.B.4, III.B.5 | | I.B.2, I.B.3, I.B.5, II.B.2, II.B.3, III.B.1, | |
| Total | Cantidad | Porcentaje | Cantidad | Porcentaje |
| | 7 | 54 % | 6 | 46 % |

Con respecto a los datos obtenidos, podemos observar que un 54 % de las preguntas acerca de las imágenes genera una recepción coincidente y en un 46 % de los casos la recepción resulta distinta entre los españoles. Los ítems I.B.1, I.B.4, II.B.1, III.B.2, III.B.3, III.B.4 y III.B.5 son los que generan una impresión parecida entre los españoles y los ítems I.B.2, I.B.3, I.B.5, II.B.2, II.B.3 y III.B.1 son los que generan una recepción diferente. Resulta interesante analizar el ítem I.B.3, dado que está relacionado con la superstición establecida en la cultura china acerca del número cuatro como portador de mala suerte. La mayoría de los españoles que estudian chino están en desacuerdo con que el hecho de que el ascensor se pare automáticamente en la cuarta planta sea misterioso. Esto implica que, si bien han estudiado chino y conocen la cultura china, esto no condiciona sus creencias. No obstante, la mayoría de los españoles que no estudian chino están de acuerdo con esta creencia. La razón subyacente puede ser que se trata de una información nueva para la audiencia española que no estudia chino, y por ello tienden a creer esta nueva información. Otro ejemplo representativo es el del ítem II.B.2: un 50 % de los españoles que estudian chino están de acuerdo con que la imagen muestra un amuleto de papel que sirve para crear armonía en la familia, mientras que un 70 % de los españoles que no estudian chino han elegido la opción *No lo sé*. Consideramos que la causa de este resultado radica en que los españoles que estudian chino reconocen las palabras escritas en ese amuleto de papel, pero los españoles que no estudian chino no tienen la posibilidad de reconocerlas debido a que les faltan los conocimientos lingüísticos necesarios para ello.

Análisis de los datos obtenidos relacionados con la pista sonora

A continuación, mostramos la tabla que refleja los datos obtenidos a partir de los cuestionarios con respecto a la recepción de la pista sonora entre los españoles a fin de averiguar si existen diferencias significativas.

| Ítem | Totalmente de acuerdo | | De acuerdo | | Parcialmente de acuerdo | | En desacuerdo | | Totalmente en desacuerdo | | No lo sé | |
|---------|-----------------------|--------------|------------|--------------|-------------------------|--------------|---------------|--------------|--------------------------|--------------|-----------|--------------|
| | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino | ESP chino | ESP no chino |
| I.C.1 | 0 % | 0 % | 70 % | 10 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 90 % |
| I.C.2 | 0 % | 0 % | 50 % | 0 % | 0 % | 10 % | 20 % | 0 % | 0 % | 0 % | 30 % | 90 % |
| I.C.3 | 0 % | 0 % | 10 % | 10 % | 10 % | 10 % | 60 % | 30 % | 0 % | 20 % | 20 % | 30 % |
| I.C.4 | 10 % | 20 % | 40 % | 10 % | 20 % | 30 % | 30 % | 40 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % |
| I.C.5 | 20 % | 20 % | 40 % | 40 % | 20 % | 10 % | 10 % | 20 % | 0 % | 0 % | 10 % | 10 % |
| I.C.6 | 10 % | 0 % | 50 % | 30 % | 20 % | 40 % | 10 % | 10 % | 10 % | 0 % | 0 % | 20 % |
| I.C.7 | 0 % | 10 % | 30 % | 40 % | 20 % | 40 % | 40 % | 10 % | 0 % | 10 % | 10 % | 0 % |
| II.C.1 | 10 % | 10 % | 10 % | 30 % | 20 % | 20 % | 40 % | 20 % | 10 % | 10 % | 10 % | 10 % |
| II.C.2 | 30 % | 50 % | 50 % | 40 % | 10 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 0 % |
| II.C.3 | 50 % | 30 % | 50 % | 50 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 20 % |
| II.C.4 | 20 % | 40 % | 50 % | 50 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 20 % | 10 % |
| II.C.5 | 40 % | 50 % | 40 % | 10 % | 20 % | 30 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % |
| III.C.1 | 10 % | 10 % | 10 % | 0 % | 20 % | 20 % | 20 % | 10 % | 0 % | 0 % | 40 % | 60 % |
| III.C.2 | 30 % | 0 % | 30 % | 30 % | 20 % | 30 % | 10 % | 10 % | 0 % | 0 % | 10 % | 30 % |
| III.C.3 | 10 % | 0 % | 50 % | 0 % | 10 % | 10 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 20 % | 90 % |

| | | | | | | | | | | | | |
|---------|------|-----|------|------|------|------|------|------|------|-----|------|------|
| III.C.4 | 10 % | 0 % | 40 % | 0 % | 10 % | 10 % | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 30 % | 90 % |
| III.C.5 | 0 % | 0 % | 70 % | 30 % | 30 % | 10 % | 0 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 50 % |
| III.C.6 | 0 % | 0 % | 50 % | 10 % | 30 % | 40 % | 10 % | 0 % | 0 % | 0 % | 10 % | 50 % |

| | Recepción coincidente | | Recepción no coincidente | |
|-------|---|------------|---|------------|
| Ítems | I.C.5, I.C.6, II.C.2, II.C.3, II.C.4, II.C.5 | | I.C.1, I.C.2, I.C.3, I.C.4, I.C.7, II.C.1, III.C.1, III.C.2, III.C.3, III.C.4, III.C.5, III.C.6 | |
| Total | Cantidad | Porcentaje | Cantidad | Porcentaje |
| | 6 | 33 % | 12 | 67 % |

Resulta interesante que la recepción de la pista sonora consiga una diferencia tan notable entre los españoles. Solo un 33 % de los ítems de la pista sonora logran una recepción coincidente y la mayoría de los ítems, con un 67 %, generan una recepción semejante entre los españoles. Anteriormente ya hemos señalado que dichos ítems incluyen el análisis de los elementos paralingüísticos como el acento, el tono, el volumen de voz al hablar, la entonación, el llanto, el timbre y el silencio. Entre ellos, los elementos paralingüísticos como el acento y el tono, mayoritariamente, producen una impresión distinta. El ítem I.C.1 demuestra que un 70 % de los españoles que estudian chino notan que la madre de Hsiao-kang habla en chino estándar taiwanizado mientras que un 90 % de los españoles que no estudian chino no se dan cuenta de ello. El resultado de I.C.2 es que un 50 % de los españoles que estudian chino están de acuerdo con que el padre de Hsiao-kang habla en chino estándar y un 90 % de los españoles que no estudian chino no lo perciben.

Con respecto a la recepción del tono en el que hablan los personajes, los ítems III.C.5 y III.C.6 indagan en la recepción del tono de Ah-tze y Ah-ping a fin de analizar la identificación de los personajes de la película tomando como base los elementos paralingüísticos del filme. Resulta que un 70 % de los españoles que estudian chino están de acuerdo con que el tono de Ah-ping suena vulgar, mientras que un 90 % no se dan cuenta. Asimismo, un 50 % de los españoles que estudian chino está de acuerdo con que el tono de Ah-tze rezuma cierta vulgaridad, mientras que un 90 % no lo perciben.

Basándonos en dichos resultados, observamos que los españoles que estudian chino obtienen una recepción más cercana a la información del texto original con respecto

a los análisis de los ítems de la pista sonora. Observamos que los conocimientos lingüísticos y culturales de la audiencia meta pueden ser útiles a la hora procesar la información que transmite texto original y el traductor puede pensar en cómo aprovecharlos cuando lleva a cabo su trabajo.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

Capítulo 6. Conclusiones

A continuación, presentaremos los resultados del presente trabajo de investigación, que ha cumplido los tres objetivos siguientes: otorgar un concepto nuevo a la cultura lingüística a partir de una perspectiva distinta que nos permita utilizar tanto los elementos lingüísticos como los paralingüísticos en la subtitulación para identificar a los personajes de las películas taiwanesas; analizar la correlación entre las técnicas de traducción utilizadas para las categorías de la clasificación de referentes culturales y la recepción de los mismos según la accesibilidad a los contextos situacionales de los elementos culturales extraídos; y por último, realizar una encuesta para indagar en la recepción de la subtitulación de *Rebeldes del dios Neón*.

Habíamos señalado al inicio de esta investigación que el primer objetivo consiste en añadir o reformular la categoría de cultura lingüística en las tablas de clasificación de referentes culturales existentes hasta el momento —Nida, Santamaria, Molina y Mangiron— partiendo de la idea de que la lengua es también un reflejo cultural.

Desde siempre, la lengua y la cultura están estrechamente vinculadas y se condicionan recíprocamente. Kramsch (1998) señala que la lengua nos permite mostrar distintas actitudes y creencias, conocer el mundo, compartir la información almacenada por los hablantes, etc. Así, pues, la lengua es un reflejo de la realidad. Sin embargo, Katan (1999) considera que, si bien en un par de lenguas determinado puede existir una palabra que se considere lingüísticamente equivalente, ello no implica que lo sea desde la perspectiva pragmática. Todo ello está vinculado con nuestro contexto cultural, a saber, nuestras creencias y valores sobre la realidad. Rovira (2010), por su parte, analiza la situación sociolingüística actual en las distintas comunidades chinas como China, Taiwán, Hong Kong y Singapur, abordando las actitudes y usos lingüísticos derivados de los fenómenos sociopolíticos particulares. Muchas veces, hallamos una situación en la que los hablantes empiezan a caracterizarse tanto por su manera de hablar, como por la utilización de palabras, los enunciados, los temas de los que hablan, etc. Por ejemplo, en *20 30 40* la chica de Hong Kong dice 巴士 (*bāshì*, 'autobús'), mientras que, generalmente, los taiwaneses dirían 公車 (*gōngchē*).

En nuestro trabajo definimos la cultura lingüística como un aspecto más de los referentes culturales y utilizamos el concepto de referente cultural que nos permite englobar tanto los objetos, los eventos, etc. como la cultura lingüística en el habla de los personajes de las películas. En ella incluimos tanto los aspectos lingüísticos como paralingüísticos que nos permiten identificar las características de los personajes de las películas según el grupo social al que pertenecen, su etnia, profesión, religión, registro lingüístico formal/informal, etc., puesto que la cultura lingüística también es una manifestación cultural.

En cuanto a la categoría de la cultura lingüística que hemos reformulado basándonos en los trabajos de autores como Nida (1945), Poyatos (1994), Mangiron (2006) y Molina (2006), englobamos en ella los aspectos lingüísticos como el léxico, la sintaxis y la escritura, así como los niveles paralingüísticos que se manifiestan en las cualidades primarias, los calificadores, los diferenciadores, los alternantes, el silencio y las pausas, y la kinésica. De acuerdo con Katan (1998), consideramos que la lengua y la cultura están estrechamente relacionadas, y no solamente la técnica de traducción empleada para trasladar un determinado elemento puede incidir en la recepción de los espectadores, sino que también sus conocimientos lingüísticos y culturales constituyen un factor crucial en dicha recepción.

Después de analizar el corpus de esta tesis, podemos validar **la hipótesis 1.1.**, que habíamos formulado en el primer capítulo y mediante la cual queríamos demostrar que, aunque la información se mantenga a través de la traducción literal, ello no implica que los receptores de ambas culturas lleguen a conseguir una recepción coincidente cuando utilizan los referentes culturales para identificar las identidades de los personajes de las películas taiwanesas. Es decir, nuestra conclusión confirma que, si bien la traducción al español de los referentes culturales de la cultura lingüística consigue una equivalencia desde el punto de vista lingüístico, la equivalencia conceptual puede ser distinta según la perspectiva pragmática.

Concluimos que, según los análisis de los referentes culturales relacionados con la cultura lingüística extraídos del corpus, la técnica de traducción más utilizada es la traducción literal, con un 26,1% del total de casos. No obstante, los taiwaneses y los españoles no llegan a una recepción coincidente que les permita identificar de igual modo a los personajes de las películas taiwanesas basándose en los referentes culturales de la cultura lingüística debido a que a los españoles les faltan ciertos conocimientos lingüísticos y culturales para ello. Aquí, nos damos cuenta de que, si bien los referentes culturales de la cultura lingüística mayoritariamente han sido

mantenidos en la traslación de la lengua original a la lengua meta, la recepción ha sido distinta. Creemos que el factor crucial que nos conduce a este resultado radica en los conocimientos lingüísticos y culturales de los receptores del texto meta. Hemos extraído 46 referentes culturales de la cultura lingüística que han sido trasladados a la lengua meta mediante la traducción literal. Un 39,1 % de ellos generan una recepción coincidente, mientras que un 60,9 % no logran una recepción similar a la hora de identificar a los personajes de las películas mediante los elementos lingüísticos y paralingüísticos. Nos damos cuenta de que la mayoría de los referentes culturales de la cultura lingüística están vinculados primordialmente con las características de la sintaxis y de las cualidades primarias de la lengua china, como, por ejemplo, el acento.

A continuación, mostraremos algunos ejemplos que se han mantenido en la versión española de las películas mediante la traducción literal, con los que presentaremos una nueva conclusión. Referentes culturales como el 477, 那你有吻過林月貞嗎? (*nà nǐ yǒu wěn guò Lín Yuèzhēn ma?*, '¿has besado a Lin Yuezhēn?'); el 658, 妳有沒有談過戀愛? (*Nǐ yǒu méi yǒu tánguo liàn'ài*, '¿te has enamorado alguna vez?'); el 659, 你有沒有結過婚? (*nǐ yǒu méi yǒu jiéguo hūn*, '¿has estado casado?'); el 660, 他們有沒有常來看妳啊? (*tāmen yǒu méi yǒu cháng lái kàn nǐ a*, '¿vienen a visitarte a menudo?'); el 661, 欸, 妳有沒有跟女生 kiss 過? (*āi, nǐ yǒu méi yǒu gēn nǚshēng kiss guo*, 'eh, ¿has besado alguna vez a una chica?'); y el 663, 媽媽 miss 你喔! (*māma miss nǐ ōu*, 'mamá te echa de menos'), están relacionados con las características de la sintaxis de la lengua china. No obstante, se requieren conocimientos lingüísticos y culturales por parte de los receptores españoles para poder identificar a los personajes de las películas debido a que dichos elementos culturales de la cultura lingüística reflejan las características de la sintaxis del estándar chino de Taiwán. Además, los referentes culturales 56, 怎麼回事啊? (*zěnmē huí sì a?*, '¿qué ha pasado?'); 58, 怎麼割破的啊? (*zěnmē gēpò de a?*, '¿cómo te has cortado?'); y 409, 開動 (*kāidòng*, 'servirse'), están relacionados con el acento de los personajes de las películas. Por ejemplo, el referente 56 se trata de un acento taiwanizado. Normalmente, los taiwaneses no pronuncian claramente los consonantes retroflejas *zh*, *ch*, *sh* y las confunden con *z*, *c* y *s*. Es decir, la oración 怎麼回事啊? ('¿qué ha pasado?') se suele pronunciar *zěnmē huí sì a?* en lugar de *zěnmē huí shì a?* y quien lo dice será identificado por ser 本省人 (*běnsǐngrén*, 'ciudadanos taiwaneses originalmente nativos de Taiwán').

Los ejemplos que hemos mostrado son los que permiten a la audiencia original identificar a los personajes de las películas debido a que se trata de información

implícita a la que la audiencia original ya está acostumbrada y que detecta espontáneamente, de una manera consciente o inconsciente. Sin embargo, nuestra conclusión después de observar la traducción al español es que, en nuestro caso, esta no ha reflejado dichas características de la lengua china que nos permiten identificar las identidades en el habla de los personajes, aunque los traductores han trasladado la información mediante la traducción literal.

El segundo objetivo que hemos planteado consiste en analizar la relación entre las técnicas de traducción utilizadas y la recepción de la traducción de las categorías de la clasificación de los referentes culturales con el fin de averiguar con qué tipo de referentes culturales la audiencia española tiene más accesibilidad o menos según los contextos situacionales en los que aparecen los elementos culturales.

De acuerdo con Mangiron (2006), consideramos que existe cierta relación entre el tipo de referente cultural, la categoría a la que pertenece y la técnica de traducción empleada para traducirlo. Además, la teoría de la relevancia aborda cómo podemos conseguir una relevancia óptima basándonos en la relación entre los efectos contextuales conseguidos y el esfuerzo que dedicamos a la hora de interpretar la información hasta que creemos que la interpretación es la que quiere transferir el emisor. Además, Gutt (2006) considera que el *S-mode* orientado a la interpretación del acto de comunicación de alto orden a través de los límites entre lenguas nos permite tener el acceso a la interpretación intencionada del estímulo original dependiendo de la accesibilidad del contexto situacional para los receptores del texto meta, aunque se requiere un esfuerzo de procesamiento más alto.

A partir de nuestro trabajo de investigación, podemos validar **la hipótesis 2.1**, ya que se confirma mayoritariamente que la accesibilidad a los contextos situacionales de los referentes culturales es un factor crucial a la hora de analizar la recepción de los mismos. Nuestra conclusión es que las categorías *ecología*, *instituciones culturales* y *universo social* presentan una recepción coincidente debido a que la audiencia meta puede encontrar información accesible que le permite inferir las implicaciones contextuales de los elementos culturales. Es decir, llegamos a esta conclusión porque los receptores pueden encontrar información relacionada con los referentes que los describen, o, a partir de los diálogos de los personajes, pueden deducir las implicaciones contextuales de los mismos. Por el contrario, las categorías *historia*, *estructura social* y *cultura lingüística* no llegan a generar una recepción coincidente, con lo cual concluimos que a la audiencia le falta suficiente información disponible en

los contextos situacionales para poder inferir las implicaturas de los referentes culturales, aunque la información del texto original se haya mantenido con fidelidad al original.

En cuanto a la categoría *ecología*, tenemos 9 elementos culturales extraídos y la técnica de traducción más utilizada para ellos es el equivalente acuñado. Un 50 % de los referentes culturales de esta categoría permiten la accesibilidad a los contextos situacionales. Observamos que dichos elementos culturales disponen de sus palabras equivalentes en la lengua española. Según los análisis de la recepción de esta categoría, basándonos en los conocimientos enciclopédicos de los receptores del texto meta, los contextos situacionales ofrecidos y las imágenes correspondientes con estas referencias culturales, un 83,3 % de ellos consiguen una recepción coincidente mientras un 16,7 % no la alcanzan.

Por ejemplo, la audiencia meta puede inferir las implicaturas de los referentes culturales 99, 中午 (*zhōngwǔ*, 'mediodía'); 100, 貓 (*māo*, 'gato'); 101, 植物 (*zhíwù*, 'planta'); y 482, 魚 (*yú*, 'pez') a partir de los diálogos de los personajes. Por ejemplo, el referente 100, 貓 (*māo*, 'gato') aparece en la película *Comer, beber, amar*, que habla de los distintos tipos de amor. Al personaje de Jia-Jen le molesta el maullido del gato. Como en dicha escena ella quiere enamorarse pero no lo consigue y el maullido representa una señal de buscar pareja, le resulta molesto escuchar al gato maullando. No obstante, el referente cultural 538, 颱風 (*táifēng*, 'tifón') no presenta la información accesible para la audiencia meta debido a que aparece de una manera independiente, o sea, sin ofrecer mayor información a los receptores meta más que la mención del mismo. Cuando hablamos del tifón, los jóvenes taiwaneses suelen pensar primero en tener un día de fiesta, y es por ello que vemos que en dicha escena las dos chicas muestran una actitud agradable. Sin embargo, estas implicaciones contextuales no aparecen en dicho contexto situacional ni se encuentran más descripciones del mismo en los diálogos de los personajes.

Con respecto a los análisis de la categoría *historia*, hemos obtenido 24 referentes culturales. La técnica de traducción más utilizada para ellos es el préstamo. Observamos que los elementos culturales que han sido traducidos mediante el préstamo consiguen un 50 % de recepción similar gracias a la accesibilidad a los contextos situacionales, y un 50 % de recepción distinta debido a la escasez de información accesible. Gracias a los contextos situacionales, los referentes culturales 3, 李靖 (*Lǐ Jìng*, 'Lee-jing'); 103, 貝多芬 (*Bèiduōfēn*, 'Beethoven'); 544, 齊豫 (*Qí Yù*, 'Qi Yu'); y 545, 齊豫小姐 (*Qí Yù xiǎojiě*, 'señorita Qi Yu') han logrado transmitir un

concepto coincidente entre los taiwaneses y los españoles. Si bien los referentes culturales 3 y 544 son menos conocidos para los españoles, pueden encontrar sus descripciones en los contextos situacionales para obtener un concepto básico que les permita inferir sus implicaturas partiendo de la información presente en las propias películas. No obstante, también debido al factor del contexto situacional, los españoles no pueden inferir la información implícita debido a que no hallan ninguna pista en dichos contextos situacionales para los referentes culturales 102, 杜斯托也夫斯基 (*Dùsītūōyěfūsjī*, 'Dostoievsky'); 413, 木村拓哉 (*Mùcūn Tuòzāi*, 'Kimura Takuya'); 541, F4 (grupo ídolo); y 546, 梁朝偉 (*Liáng Cháowěi*, 'Chao-Wei Liang'). Tampoco se trata de elementos culturales bien conocidos en la cultura española. Además, no se encuentran imágenes asociadas en dichas escenas.

Por otro lado, la categoría *estructura social*, cuya técnica de traducción más utilizada es el equivalente acuñado, consigue una recepción no coincidente entre los taiwaneses y los españoles. El resultado refleja que un 27,3 % de los 11 elementos culturales consiguen una recepción semejante, mientras que un 72,7 % no la logra, dado que los contextos situacionales de estos elementos culturales no ofrecen a los españoles más información relativa a los mismos para poder inferir sus implicaturas. Además, los elementos culturales que no tienen una recepción coincidente tampoco disponen de accesibilidad a los contextos situacionales.

Por ejemplo, tal es el caso del referente 115, 醫院 (*yīyuàn*, 'hospital'), cuyo concepto estereotípico en la sociedad taiwanesa se refiere al hospital de los veteranos chinos que se refugiaron en Taiwán con el gobierno de Chiang Kai-shek y que suelen recibir una imagen de ser 外省人 (*wàishěngrén*), cuya traducción literal al español es «gente de fuera de la provincia Taiwán», y que se corresponde con la imagen que tienen los taiwaneses sobre el personaje del señor Chu. Sin embargo, toda esta información implícita requiere ciertos conocimientos culturales, o más información relativa al referente para que se pueda alcanzar una recepción similar entre ambas culturas.

En el caso de las referencias culturales de la categoría *instituciones culturales*, la técnica de traducción más utilizada es el equivalente acuñado. Hemos extraído un total de 31 referencias culturales que han sido trasladadas mediante el equivalente acuñado. Mayoritariamente, generan una recepción coincidente. El resultado obtenido indica que un 71 % genera una recepción coincidente y que un 29 % provoca una recepción distinta. Entre los elementos culturales que crean una similitud en la recepción, un 41,9 % tiene suficiente información relacionada para que la audiencia meta pueda captar sus implicaciones contextuales, como es el caso de

los referentes culturales 16, 鬼 (*guǐ*, 'fantasma'); 20, 投胎轉世 (*tóutāi zhuǎnshì*, 'reencarnación'); 127, 上帝 (*shàngdì*, 'Dios'); 128, 阿門 (*āmén*, amén), etc., para los que se encuentran descripciones relacionadas en los diálogos de los personajes.

Asimismo, la técnica de traducción más utilizada en la categoría del *universo social* también es el equivalente acuñado. La recepción de los 111 elementos culturales de esta categoría, que han sido traducidos mediante esta técnica, mayoritariamente coincide en ambas culturas, en un 65,8 % de los casos, mientras que difiere en un 34,2 %. Entre las referencias culturales que presentan una recepción coincidente, un 60,4 % de ellas proporciona suficiente información a los españoles en sus contextos situacionales para que puedan inferir sus implicaturas, como en el caso del referente 27, 摩托車 (*mótuōchē*, 'moto'); el 177, 女兒 (*nǚ'ér*, 'hija'); el 188, 雪梨 (*Xuělí*, 'Sidney'); 189, 曼谷 (*Màngǔ*, 'Bangkok') y 193, 阿姆斯特丹 (*Āmǔsītèdān*, 'Ámsterdam'), entre otros.

En cuanto a la *cultura lingüística*, la técnica de traducción más utilizada es la traducción literal. En total, hay 46 elementos culturales de esta categoría que han sido trasladados mediante la traducción literal. Un 39,1 % de ellos genera una recepción coincidente mientras que un 60,9 % obtiene una recepción distinta. Entre los elementos culturales que crean una diferencia en la recepción, un 47,8% de ellos no aparecen con información vinculada a las características de los enunciados, la manera de hablar de los personajes, etc. Además, la mayoría de dichos elementos culturales son característicos de la lengua china y ello requiere que la audiencia meta tenga ciertos conocimientos lingüísticos y culturales para poder utilizarlos a la hora de identificar a los personajes basándose en sus características en el habla de las películas chinas. Por ejemplo, cuando la madre de Hsiao-kang pronuncia 事 (*shì*), dice **si**, de manera que su acento nos permite distinguir su origen. Asimismo, el padre no dice 的 (*de*), sino **dí**, lo cual refleja un acento distinto, que es típico de los chinos continentales.

Con **la hipótesis 2.2**, pretendíamos esclarecer si la *cultura material* recibe una recepción semejante por parte de la audiencia original y la audiencia meta gracias tanto a los contextos situacionales como a los conocimientos culturales enciclopédicos de los receptores meta sobre la cultura china. Sin embargo, nuestra conclusión es que la escasez de accesibilidad a los contextos situacionales también ha sido un factor que condiciona que la recepción no sea coincidente entre la audiencia original y la audiencia meta.

Es interesante el resultado de la *cultura material*, que ha tenido una recepción coincidente entre la audiencia original y meta: el factor crucial para este resultado no solamente radica en la accesibilidad a los contextos situacionales, sino también en los conocimientos culturales enciclopédicos relacionados con la cultura china. Observamos que un 37,3 % de los referentes culturales tienen una recepción coincidente y con accesibilidad a los contextos situacionales, mientras que un 20,9 % de los mismos consiguen una recepción coincidente a pesar de que no poseen accesibilidad a los contextos situacionales. Es decir, si bien la película no proporciona información que describa los referentes culturales, la audiencia meta puede utilizar su bagaje cultural sobre la cultura china para comprenderlos. En este caso, hablamos de referentes culturales como el 246, 麵 (*miàn*, 'fideo'); el 320, 茶 (*chá*, 'té'); el 335, 漢堡 (*hànbǎo*, 'hamburguesa'), etc. En las películas, no hallamos información que describa dichos elementos culturales, pero la audiencia original y meta efectivamente pueden captar las implicaciones contextuales de los mismos.

Sin embargo, un 38,8 % de dichos referentes generan una diferencia en la recepción de la audiencia original y la audiencia meta debido a que la audiencia meta no tiene suficiente accesibilidad a los contextos situacionales. Es el caso de ejemplos como el referente 254, 火腿 (*huǒtuǐ*, 'jamón'); el 262, 大烏蔘 (*dàwūshēn*, 'pepinos de mar'); el 268, 刺生 (*cìshēng*, 'puercoespín'); el 270, 鮑魚 (*bàoyú*, 'abulón'); el 271, 龍蝦 (*lóngxiā*, 'langosta'), etc. Estos aparecen en las películas de una manera independiente, es decir que los personajes sólo mencionan dichos elementos culturales sin añadir más información para describir sus implicaturas contextuales como sus valores sociales, en tanto que son alimentos de mucho valor y con un precio alto en la cultura china y que suelen ser un ingrediente básico en los banquetes de boda.

En conclusión, estos resultados nos demuestran la importancia de la accesibilidad a los contextos situacionales y de la descripción relacionada en los diálogos de los personajes, que pueden ser una herramienta auxiliar para los receptores meta a la hora de interpretar las implicaciones contextuales. Además, el mantenimiento de las claves comunicativas también es imprescindible, que en nuestro caso se refieren a los referentes culturales, puesto que constituyen una fuente inicial y un acceso posible a la cultura original para los receptores.

El objetivo 3 consiste en realizar una encuesta que nos sirva para indagar en la recepción de los referentes culturales extraídos de *Rebeldes del dios Neón* y averiguar cómo los distintos elementos de la producción cinematográfica y el

entorno cognitivo de la audiencia taiwanesa y española influyen en ella.

La elaboración de esta encuesta y los resultados obtenidos a partir de la misma reflejan que tanto los elementos de la producción cinematográfica —subtítulos, imágenes y pista sonora— como los distintos entornos cognitivos de los receptores —conocimientos lingüísticos y culturales— son posibles factores que condicionan la recepción de la audiencia española.

En la hipótesis 3.1 que habíamos formulado en el capítulo 1, suponíamos que, en cuanto a la relación entre la traducción de los referentes culturales y sus imágenes correspondientes, las imágenes asociadas a los elementos culturales pueden ayudar a los informantes españoles a interpretar la información de las referencias culturales. Sin embargo, según los datos obtenidos acerca de la recepción de los referentes culturales, las imágenes asociadas a estos no siempre llegan a ser una herramienta auxiliar para los informantes españoles. Como conclusión, refutamos esta hipótesis presentando los siguientes datos: los análisis de la relación entre los subtítulos y las imágenes correspondientes con los referentes culturales reflejan que un 37,3 % de los elementos culturales con sus imágenes correspondientes alcanzan una recepción coincidente, mientras que un 35,3 % de los que no disponen de imágenes no la alcanza. Las cifras no manifiestan una diferencia representativa al analizar si las imágenes correspondientes pueden ser una herramienta auxiliar o no para los españoles. Resulta que para un 35,3% de los referentes culturales que tienen imágenes asociadas, la recepción no es coincidente. Es decir, el elemento cinematográfico en este caso ya no se convierte en un factor determinante. El porcentaje restante corresponde a los referentes sin imagen, para los cuales hemos obtenido los siguientes resultados: un 21,5 % de los mismos no tiene imagen y consigue un resultado coincidente, mientras que un 5,9 % no tiene imagen y genera una recepción distinta.

Llegamos a la conclusión de que la recepción no coincidente en un 35,3 % de los referentes culturales se vincula con el tipo de referentes culturales y la traducción que se ha realizado de los mismos, es decir, debemos indagar en el empleo de las técnicas de traducción y las estrategias de traducción que se utilizan para traducir los referentes culturales. Según los análisis de *5.2.3 Análisis de los resultados obtenidos de los cuestionarios a partir de los informantes*, la mayoría de los referentes culturales de esta encuesta pertenecen a la categoría de *cultura lingüística* y los resultados de esta encuesta señalan que se prefieren soluciones que neutralizan e implicitan el lenguaje, como la generalización y la variación, por lo que la audiencia

española y la taiwanesa no ha podido alcanzar una recepción coincidente a la hora de identificar las características de los personajes mediante la traducción de los subtítulos.

Entre los 18 elementos culturales que hemos extraído y que han obtenido una recepción no coincidente, aunque disponen de sus imágenes correspondientes en la película, 12 de ellos se enmarcan en la categoría de *cultura lingüística* y 9 de ellos han sido trasladados mediante técnicas de traducción como la generalización, la variación, la reducción, la compresión lingüística y la creación discursiva. Por tanto, confirmamos que, debido a que la traducción de la cultura lingüística prefiere soluciones como neutralizar o generalizar los elementos lingüísticos, la recepción de ambas culturas no llega a alcanzar la similitud.

Por ejemplo, los referentes culturales 55, 馬子 (*mǎzǐ*, 'churri'), cuya traducción al español es «novia»; o 62, 老子 (*lǎozǐ*, 'viejo', que aquí es una manera vulgar de decir *padre*), que se traduce como «padre», han quedado neutralizados a través de la traducción y no han reflejado el registro lingüístico vulgar de los personajes de la película. Asimismo, los referentes culturales 67, 幹 (*gàn*, 'joder'); 68, 啊毋系企齸哩帽丟喔 (*ā mú xì qǐ hōu lǐ mào diū ō*, 'entonces lo disfrutarás del todo'); 72, 去哈啦! (*kī hā la*, 'seguir soñando'); 78, 硬梆梆啊硬梆梆 (*dìng kòu kòu a dìng kòu kòu*, 'estar duro'); 80, 軟趴趴啊軟趴趴! (*nèngogo a nèngogo*, 'estar blando'); y 81, 不響了 (*lì mě hài*, ser inútil); 82, 不會給你唬去啦! (*mè gā lì hōu kī la*, 'no timar a alguien'), que han sido trasladados a través del uso de la variación, no generan una recepción coincidente entre los taiwaneses y los españoles. Por ello, observamos que la recepción de dichos elementos lingüísticos extraídos de la categoría *cultura lingüística* no alcanza una similitud entre ambas culturas debido a la incidencia de la técnica de traducción empleada.

Podemos confirmar **la hipótesis 3.2** a partir de nuestro estudio; es decir, se confirma que el empleo de una misma técnica de traducción no garantiza la recepción coincidente entre los informantes taiwaneses y españoles, puesto que el factor crucial está vinculado con que haya información suficiente para poder realizar la deducción de las implicaturas contextuales de los referentes culturales. Si se le proporciona suficiente accesibilidad a los contextos situacionales, la audiencia meta es capaz de deducir las implicaciones contextuales. Contrariamente, la escasez de información accesible en dichas escenas también condiciona la recepción de los referentes culturales.

Concluimos, por tanto, que el uso de la creación discursiva ha alcanzado su función comunicativa gracias a la información accesible. El referente número 32, 副局長 (*fùjúzhǎng*, 'viceministro'), cuya traducción al español es «vicepresidente», genera una recepción coincidente entre los informantes taiwaneses y los españoles debido a que pueden encontrar la información en su propio contexto situacional. En dicha escena, Ah-ping, Ah-tze y A-kuei están bromeando y dicho elemento cultural aparece como una ironía, dado que Ah-ping y Ah-tze no trabajan en la compañía telefónica, sino que siguen robando monedas de los teléfonos públicos. De esta manera, si bien la traducción difiere del texto original, la audiencia española es capaz de deducir las implicaciones contextuales del referente cultural, es decir, la ironía en el diálogo. No obstante, el empleo de la creación discursiva no ha alcanzado su función comunicativa en el caso del referente cultural 毛巾拳 (*máojīn quán*, 'toallita humedecida') cuya traducción al español es «juego de servilleta». Como en dicha escena en la película podemos observar que lo que se ve en las imágenes es una toallita humedecida, no es una servilleta, la traducción contradice la imagen. Además, este referente cultural posee una connotación pornográfica según su contexto situacional original. La recepción entre ambas culturas ha sido distinta debido a la incidencia de la traducción, y el texto traducido tampoco otorga suficiente información para inferir dichas implicaciones contextuales.

Otro ejemplo del uso de una misma técnica de traducción viene del préstamo. Es el caso del referente cultural 李靖 (*Lǐ Jìng*, 'Lee-jing'), cuya traducción al español es «Lee-chin», que ha podido generar una recepción coincidente entre los taiwaneses y los españoles gracias al contexto situacional, en el que la madre de Hsiao-kang explica quién es Lee-chin. Por tanto, la audiencia española ha podido seleccionar la imagen adecuada en la encuesta. Sin embargo, los referentes 29, 阿彬 (*Ābīn*, 'Ah-ping'); y 30, 阿桂 (*Āguì*, 'Ah-Kuei'), no han alcanzado una recepción coincidente debido a que sus contextos situacionales no proporcionan información que indique que son antropónimos comunes en la sociedad taiwanesa y que nos permitan identificar las características de los personajes, que se considera que vienen de una clase socioeconómica baja.

Con respecto a los datos obtenidos y para presentar una nueva conclusión, podemos confirmar que la función comunicativa de la utilización de una misma técnica de traducción está vinculada con la accesibilidad a los contextos situacionales. Si los receptores meta pueden encontrar información suficiente y accesible en los contextos situacionales para interpretar la información intencionada, su recepción de los elementos culturales puede ser coincidente con la de los receptores originales.

Por otro lado, también hemos elaborado los análisis de las imágenes que están extraídas en las escenas donde no aparece ningún diálogo con el fin de indagar si los informantes españoles pueden conseguir una recepción coincidente con la de los taiwaneses.

Habíamos formulado **la hipótesis 3.3** en el sentido de que a la audiencia española le resulta más difícil ver los fragmentos sin diálogos debido a que le falta información enciclopédica y los contextos situacionales correspondientes para identificar las identidades de los personajes de la película mediante la información implícita.

A modo de conclusión, podemos indicar que observamos que un 46 % de las imágenes han conseguido una similitud en la recepción, mientras que un 54 % de ellas han generado una diferencia en la recepción entre los informantes taiwaneses y los españoles. Consideramos que esta hipótesis puede validarse, ya que uno de los factores clave radica en que son elementos culturales con los que los españoles tienen menos familiaridad, como el libro de texto que usa el personaje Hsiao-kang, el amuleto de papel que tiene caracteres chinos y que sirve para controlar bien los asuntos de casa y pedir la seguridad, etc. Asimismo, los contextos situacionales tampoco ofrecen información accesible para utilizar las imágenes con el fin de identificar la función de los referentes culturales debido a que son fragmentos sin diálogos. Como aparecen de manera independiente, es decir que no hay diálogos en sus contextos situacionales, y los informantes españoles no disponen de los conocimientos culturales relacionados con ellos, la recepción no coincide con la de la audiencia original.

Por último, llegamos a los análisis de los elementos paralingüísticos que proceden de la pista sonora. En **la hipótesis 3.4** formulábamos que, en cuanto a los elementos paralingüísticos de la pista sonora, a los informantes españoles que no estudian chino les resulta más difícil identificar las características de los personajes mediante el elemento paralingüístico *acento* debido a que les faltan ciertos conocimientos lingüísticos y culturales relacionados con él. Por ejemplo, los españoles que estudian chino son capaces de identificar el distinto acento que tienen los personajes, puesto que disponen de la información preparada en su mente.

Si observamos los resultados de la recepción de la pista sonora entre los informantes taiwaneses y españoles, debemos confirmar que ningún elemento de la encuesta relacionado con el acento que tienen los personajes consigue una semejanza en la recepción a la hora de identificar las identidades de los personajes. No obstante, si

partimos de los distintos entornos cognitivos de los españoles según sus conocimientos lingüísticos y culturales, concluimos que los informantes españoles que estudian chino obtienen una recepción más cercana a la información del texto original debido a que la información almacenada en su mente les facilita el procesamiento del contenido traducido.

Por ello, se confirma una vez más nuestra hipótesis en este trabajo de investigación de que la cultura lingüística también es un reflejo cultural cuando la audiencia consume las películas subtituladas. Anteriormente hemos citado a Santamaria, y Pretice y Gerrig (1999), quienes indican que existe una influencia mutua entre el mundo real y el mundo de ficción. Además, Rovira (2010) esboza las diversas situaciones sociolingüísticas actuales en las distintas comunidades chinas. Muchas veces, los autores de trabajos sobre cultura lingüística enfocan sus estudios hacia los problemas de traducción que se generan a partir de las diferencias de las características lingüísticas, pero no nos parece suficiente englobar meramente los elementos lingüísticos. Los elementos paralingüísticos también son importantes cuando hablamos de la subtitulación debido a que los subtítulos van acompañados de estos y ello nos permite utilizarlos para reconocer las identidades de los personajes de las películas chinas. Por tanto, hemos otorgado un concepto más dinámico y funcional a la cultura lingüística que nos permite identificar a los personajes de las películas según sus características lingüísticas, tales como el uso de las palabras, las características sintácticas, sus acentos, etc. La función de la cultura lingüística ya no se centra únicamente en analizar los problemas de traducción a partir de la perspectiva lingüística, sino en analizar cómo la cultura lingüística puede ser un acceso a la cultura china para los receptores del texto meta.

En cuanto a la traducción de los subtítulos, reflexionamos sobre cómo trasladar el contenido del texto original al texto meta de una manera eficiente y adecuada para que la audiencia pueda procesar la información con facilidad e interpretar apropiadamente la traducción a la lengua llegada. Sin embargo, debemos concluir que solucionar únicamente los problemas de traducción que se producen desde la perspectiva lingüística no resulta suficiente. De acuerdo con Gutt (2006), la accesibilidad a los contextos situacionales también es una cuestión que hay que tener en cuenta a la hora de trasladar la información intencionada al texto traducido. Según los resultados obtenidos en el capítulo 4, confirmamos que la información accesible en los contextos situacionales realmente puede facilitar a la audiencia meta la interpretación de las implicaciones contextuales.

Además de los análisis de la traducción de los referentes culturales basándonos en las técnicas de traducción utilizadas y en sus contextos situacionales, también hemos aludido a las cuestiones pragmáticas, es decir, nos hemos centrado en averiguar cómo los distintos entornos cognitivos y las experiencias personales pueden incidir en los receptores a la hora de consumir un producto traducido e identificar a los personajes de las películas chinas subtituladas mediante los objetos, el estilo de vestir, las distintas maneras de hablar, etc..

A partir de los resultados de los análisis de los cuestionarios, nuestra conclusión es que, mayoritariamente, los informantes españoles pueden identificar los referentes culturales relacionados con los personajes. No obstante, la cultura lingüística constituye una excepción cuando esperamos que la audiencia española pueda identificar a los personajes de la película mediante su forma de hablar. Por ejemplo, la vulgaridad del habla de los personajes no se ha reflejado en la traducción de las películas del corpus. Por tanto, los españoles no pueden utilizar dichos elementos culturales de la cultura lingüística para caracterizar a los personajes. Podemos afirmar sin lugar a duda que la traducción neutralizada ha condicionado la recepción de la audiencia española.

Por otra parte, las imágenes extraídas de las escenas donde no hay ningún diálogo resultan difíciles para los informantes españoles debido a su escasez de conocimientos enciclopédicos vinculados con la cultura china. Asimismo, entre los distintos elementos paralingüísticos como el acento, el tono, el volumen, la entonación, el llanto, el timbre y el silencio, el acento de los personajes es el que les resulta más difícil de identificar, puesto que requiere ciertos conocimientos lingüísticos y culturales relacionados con la lengua original del filme.

En resumen, la presente investigación ha cumplido con su objetivo de reformular la categoría de cultura lingüística en las tablas de la clasificación de referentes culturales existentes y otorgar un concepto más funcional y dinámico a la cultura lingüística. Además, los análisis de la accesibilidad a los contextos situacionales también demuestran su importancia a la hora de interpretar las implicaturas contextuales. Por otro lado, este estudio también ha presentado los posibles factores que pueden incidir a la hora de realizar la interpretación de la traducción. Por ejemplo, la influencia de las distintas técnicas de traducción y los distintos entornos cognitivos de los informantes del texto meta les conducen a elegir distintas opciones según sus opiniones personales. Comprendemos que la recepción de la traducción también depende de los conocimientos que tienen los receptores de la cultura de llegada

sobre la cultura china. Igualmente, creemos que tanto el trabajo del traductor como los conocimientos enciclopédicos de los receptores del texto meta ocupan un lugar destacado a la hora de traducir y procesar la información del texto original.

Opinamos que, cuando el traductor tiene que modificar o reducir el texto original, debería intentar mantener el contenido que sea crucial para que la audiencia pueda realizar una buena deducción. Por tanto, creemos que intentar mantener las características del texto original es importante debido a que es la fuente que permite a los receptores meta acceder al mundo de la cultura original, especialmente si no hay información accesible en los contextos situacionales para dichos receptores. Si bien puede que los receptores meta tengan que realizar más esfuerzo para interpretar la información original, como mínimo pueden acceder a la traducción de las claves comunicativas. Y si les interesan dichos elementos culturales, pueden buscar las referencias relacionadas con ellos utilizando la traducción.

En este sentido, encontramos el referente cultural 544, 齊豫 (*Qí Yù*, 'Qi Yu'), que ha sido mantenido a través del préstamo, y si les interesa a los receptores meta, ellos mismos pueden buscar información sobre esta cantante mediante su traducción al español, «Qi Yu». Sin embargo, en el caso del referente cultural 539, 王菲 (*Wáng Fēi*, 'Fei Wang'), cuya traducción al español es «Madonna», la audiencia no llega a encontrar la información adecuada sobre esta cantante china, dado que ha perdido la información original. Asimismo, podemos observar varios ejemplos de este mismo fenómeno extraídos de la encuesta. El hecho de perder el matiz de la vulgaridad de los personajes de esta película refleja que los informantes taiwaneses y españoles no han obtenido una semejanza en la recepción de la cultura lingüística.

La traducción no es un proceso matemático y está supeditada a las decisiones que va tomando el traductor a lo largo del proceso, que pueden ser acertadas o erróneas. Sin embargo, intervienen muchos parámetros durante el proceso de traducción, y varios factores como la accesibilidad a los contextos situacionales, los conocimientos culturales de los receptores, las técnicas de traducción utilizadas, etc. condicionan a los receptores del texto meta a la hora de interpretar la traducción. Esperamos que este trabajo pueda ofrecer a ambas partes del proceso —traductores y receptores de la traducción— una perspectiva distinta sobre la subtitulación, puesto que la cuestión principal radica en resolver los problemas causados por la perspectiva pragmática, y no únicamente por los aspectos lingüísticos.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

Bibliografía referenciada

AGAR, Michael H. (1994). *Language shock : understanding the culture of conversation*. New York : Wm. Morrow.

BEEKMAN, John ; CALLOW, John (1974). *Translating the Word of God*. Grand Rapids: Zondervan.

CARSTON, Robyn (2002). *Thoughts and utterances : the pragmatics of explicit communication*. Malden, MA [etc.] : Blackwell.

CHAUME, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

CHENG, Robert L. (鄭良偉) (1985). "A Comparison of Taiwanese, Taiwan Mandarin, and Peing Mandarin". *Language*, vol. 61, n.º2, p.352-377.

CHESTERMAN, Andrew (1997). *Memes of translation : the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

DELABASTITA, Dirk (1989). "Transaltion and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics". *Babel*, 35:4, p.193-218.

DÍAZ-CINTAS, Jorge (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español*. Barcelona: Ariel.

ENGLUND, Birgitta (2005). *Expertise and explicitation in the translation process*. Amsterdam: John Benjamins.

ESPASA BORRÀS, Eva (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo.

GU Wei (故韉); LIU Yue-hua (劉月華); PAN Wen-yu (潘文娛) (2007). *Shiyong xiandai hany yufa (實用現代漢語語法Modern Chinese Grammar)*. Taipei: Shida shuyuan (師大書苑).

GUTT, Ernst-august (2000). *Translation and relevance: Cognition and context (2ª edición)*. Manchester: St. Jerome Publishing.

—(2004). “Challenges of Metarepresentation to Translation Competence”. En E. Fleischmann, P.A. Schmitt y G. Wotjak (eds.). *Tagungsberichte der LICTRA (Leipzig International Conference on Translation Studies 4.- 6.10.200)*. Stauffenberg: Tübingen, p.77-89.

—(2006). “Approaches to translation: relevance theory”. En K. Brown. (ed.) *Encyclopedia of Language and Linguistics* (2ª edición). Amsterdam: Elsevier.

FRANCO, Javier (1996). “Culture-Specific Items in Translation”. En ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carme África (eds.). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, p.52-78.

FRIEDRICH, P. (1989). “Language, ideology and political economy”. *American Anthropologist* 91 (2): 295-312.

HATIM, B. y MASON, I. (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.

HERMANS, Theo (1999). *Translation in systems : descriptive and systemic approaches explained*. Brooklands : St. Jerome.

HURTADO ALBIR, Amparo (1996). *La Enseñanza de la traducción*, Col. Estudios sobre la traducción, 3. Castellón: Universitat Jaume I.

—(2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

IVARSSON, J. y M. CARROLL (1998). *Subtitling*. Berlin: Simrishamn.

KALUDY, Kinga (1998). “Explicitation”. En M. Baker (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge.

KATAN, David (1999). *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St Jerome.

KRAMSCH, Claire (1998). *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press.

KU, Menghsuan (2006). *La traducción de los elementos lingüísticos culturales*

(chino-español). *Estudio de 紅樓夢 [Sueño en las estancias rojas]*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.

KUBLER, Cornelius C. (1985a). "Europeanized Grammar in Ba Jin's Novel *Jia*". *Journal of the Chinese Language Teachers Association*, vol. 20, n.º1, p.39-66.

—(1985b). *The Development of Mandarin in Taiwan. A case Study of Language Contact*. Taipei: Student Book Co.

LARSON, Mildred L. (1984). *Meaning-based translation : a guide to Cross-Language Equivalence*. New York : University Press of America.

Le Page y Tabouret-Keller (1985). *Acts of identity : creole-based approaches to language and ethnicity*. Cambridge : Cambridge University Press.

LOMHEIM, Sylfest (1999). "The writing on the screen. Subtitling: a case study from Norwegian Broadcasting (NRK), Oslo". En ANDERMAN, Gunilla y ROGERS, Magaret (eds.), *Word, Text, Translation*. Clevedon [etc.] : Multilingual Matters, p.190.207.

MANGIRON i HEVIA, Carme (2006). *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la Botxan: la interacció entre els elements textuais i extratextuais*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

MARCO, Josep (2004). "Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi". *Quaderns. Revista de traducció* 11, p.129-149.

MARLEAU, Lucien (1982). "Les sous-titres...un mal nécessaire". *Meta*, 27(3), p.271-285.

MAYORAL, Roberto (1993). "La traducción cinematográfica: el subtitulado". *Sendebarr*, 4, p.45-68.

— (1994). "La explicitación de información en la traducción intercultural". A HURTADO AMPARO (ed). *Estudis sobre la Traducció*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I. (Col·lecció Estudis sobre la traducció, 1).

MOLINA, Lucía (2006). *El Otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

NEWMARK, Peter (1988). *A textbook of translation*. New York and London: Prentice Hall.

NIDA, Eugene (1945). "Linguistics and Ethnology in Translation Problems". *A Word*, 2, p. 194-209.

—(1964). *Toward a science of translating : with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden, Holanda : E.J. Brill.

NIDA, Eugene; TABER, Charles R. (1969). *The Theory and practice of translation*. Leiden [Netherlands] : E.J. Brill.

NORD, Christiane (1991). *Text analysis in translation : theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam [etc.] : Rodopi.

—(1997). *Translating as a purposeful activity : functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

PEIRCE, C. S. (1931). *Collected Papers*, 8 vols., Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

POYATOS, Fernando (1994). *La Comunicación no verbal*. Madrid : Istmo.

PRENTICE, Deborah ; GERRIG, Richard (1999). "Exploring Boundary between Fiction and Reality". *Dual-Process Theories in Social Psychology*, p. 529-546.

RABADÁN, Rosa (1991). *Equivalencia y traducción : problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León : Universidad de León.

REISS, K. ; VERMEER, J. (1996) *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal.

RISAGER, Karen (2006). *Language and culture : global flows and local complexity*. Clevedon [England]; Buffalo [NY] : Multilingual Matters, cop.

ROVIRA ESTEVA, Sara (2010). *Lengua y escritura chinas*. Barcelona: Edicions Bellaterra, S.L.

SANTAMARIA, Laura (2001). *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

SNELL-HORNBY, M. (1988). *Translation Studies. An integrated approach*. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins.

SPERBER, Dan ; WILSON, Deirdre (1986a). *Relevance: communication and cognition*. Oxford : Basil Blackwell.

STEINER, Erich (2005). "Explicitation, its lexicogrammatical realization, and its determining (independent) variables-towards an empirical and corpus-based methodology". En: SPRIKreport, No. 36. Oslo: Universtiy of Oslo, p.1-42.

TAFT, Marcus (1981). *Reading and the mental lexicon*. Hove [etc.]: Lawrence Erlbaum Associates.

TOURY, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics: Tel Aviv University.

VAN Dijk, T. A. (2008). *Discourse and Context. A sociocognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

VÁZQUEZ AYORA, Gerardo (1977). *Introducción a la Traductología*. Washington : Georgetown University Press.

VINAY, J. P. y DARBELNET, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier.

ZABALBEASCOA, Patrick (1997). "Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation". Poyatos, F. (ed.). *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*, J. Benjamins.

Bibliografía consultada

AGOST, Rosa (ed.) (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plancha: Universitat Jaume I, cop.

ALVES, Fabio (2006). "A relevance-theoretic approach to effort and effect in translation: discussing the cognitive interface between inferential processing, problem-solving and decision-making". En: He, Y. (ed.) *Proceedings of the International Symposium on New Horizons in Theoretical Translation Studies*. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong Press.

BAKER, M. (1992). *In other words*. Londres: Routledge.

BERNAL MERINO, Miguel Ángel (2002). *La traducción audiovisual : análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante.

CARSTON, Robyn (2006). "Code and inference: The meaning of words in context". En: *Pre-Proceedings of the SPRIK Conference on explicit and implicit information in text information structure across languages*. Oslo: SPRIK.

CHANG, Yun-Chi (2012). *Estudio comparativo sobre la traducción del lenguaje no verbal del chino y dos versiones en español : el caso de la novela Xi You Ji*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona

CHAUME, Frederic (2005). "Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual". *Puentes. Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural*, 6. Universitat Jaume I., p. 5-12.

DE LINDE, Zoé y Kay, Neil (1999). *The semiotics of subtitling*. United Kingdom: St. Jerome.

DÍAZ-CINTAS, Jorge (2001). *La traducción audiovisual : el subtitulado*. Salamanca: Almar.

— (2001). *La Traducción audiovisual : el subtitulado*. Salamanca: Almar.

— (2008). *The Didactics of audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, cop.

DURO, Miguel (coord.) (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.

GALLÉN, Enric (eds.) (2000). *L'Art de traduir : reflexions sobre la traducció al llarg de la història*. Vic : Eumo; Bellaterra : Dep. de Traducció i d'Interpretació de la UAB.

GAMBIER, Yves (2009). "Challenges in research on audiovisual translation". PYM, Anthony y PEREKRESTENKO, Alexander (eds.). *Translation Research Project 2*. Tarragona : Intercultural Studies Group. Universitat Rovira i Virgili

GUTT, Ernst-august (2000). "Issues of translation research in the inferential paradigm of communication". En Maeve Olohan (ed.). *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies 1: Textual and Cognitive Aspects*. Manchester: St. Jerome Publishing, p.161-179.

—(2000). "Translation as interlingual interpretive use". En L. Venuti (ed.) *The translation studies reader*. London: Routledge.

—(2005). "On the significance of the cognitive core of translation". *The Translator* 11.1, p.25-49.

HATIM, B. y MASON, I. (1990). *Discourse and the translator*. Londres: Longman.

—(1997). *The translator as communicator*. New York: Routledge.

HUANG, Yu-wen (黃煜文) (2009). *The Cinema of Ang Lee: the Other Side of the Screen* (看懂李安: 第一本從西方觀點剖析李安專書). Taipei: Shi-zhou wenhua (時周文化).

HURTADO, Amparo (1999). *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa.

IVARSSON, J. (1992). *Subtitling for the Media. A handbook of an Art*. Estocolmo: Transedit.

LORENZO, L.; PEREIRA, A. (eds.) (2001). *Traducción subordinada (I). El subtitulado*. Vigo: Publicacións da Universidade de Vigo.

MERINO, Bernal ; ÁNGEL, Miguel (2002). *La traducción audiovisual : análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. San Vicente del Raspeig : Universidad de Alicante.

MOYA, Virgilio (2004). *La Selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid : Cátedra.

MUNDAY, Jeremy (2001). *Introducing translation studies : theories and applications*. London [etc.] : Routledge.

NEWMARK, Peter (1991). *About translation*. Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters.

NIDA, Eugene Albert (1986). *La Traducción: teoría y práctica*. Madrid : Cristiandad

— (2012). *Sobre la traducción*. Madrid : Cátedra.

POYATOS, Fernando (1988). *Cross-cultural perspectives in nonverbal communication*. Toronto [etc.] : C.J. Hogrefe, cop.

—(1997). *Nonverbal communication and translation : new perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam [etc.] : John Benjamins, cop.

RAMOS FERNÁNDEZ, Rosario ; RUIZ MEZCUA, Aurora (2008). *Traducción y cultura : lenguas cercanas y lenguas lejanas : los falsos amigos*. Málaga : Libros Encasa.

ROMERO RAMOS, María Guadalupe (2003). *Un estudio descriptivo sobre la traducción de los dialectos geográfico-sociales del italiano al español en el ámbito audiovisual: doblaje y subtitulación: la traducción de Il postino*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

SANDERSON, John D. (ed.) (2008). *Películas antiguas, subtítulos nuevos : análisis diacrónico de la traducción audiovisual*. Alicante: Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Universidad de Alicante.

SANTAMARIA, Laura (2000). "Cultural refernces in translation: informative contribution and cognitive values", *Beyond the Western Tradition*, GADDIS ROSE, Marilyn (ed.). *Translation Perspectives, XI Center for Research in Translation*. Binghamton: University Center at Binghamto, p.415-426.

—(2001). “Función y traducción de los referents culturales en subtitulación”, LORENZO GARCÍA, Lourdes y PEREIRA RODRÍGUEZ, Ana (eds.) *Traducción subordinada inglés-español/galego II: el subtitulado*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, cop.

TITFORD, Christopher (1982). “Sub-titling. Constrained Translation”, *Lebende Sprachen*, 3, p.113-115.

TOURY, Gideon (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

VAN Dijk, T. A. (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach*. London: Sage Publications Ltd.

- (2003). *Ideología y discurso : una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel.

VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's invisibility: a history of translation*. London [etc.]: Routledge

WONG, Ya-chuan (2012). *Estudio sociocultural de la traducción audiovisual entre Oriente y Occidente : reflexión sobre la retitulación al chino de series de televisión y películas occidentales*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

YAU, Shun-chiu (1997). “The identification of gestural images in Chinese literary expressions”. POYATOS, Fernando (ed.) *In Nonverbal Communication and Translation: New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam: John Benjamins, cop.

ZABALBEASCOA, Patrick (2001). "La traducción del humor en textos audiovisuales" en M. Duro (Coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.

ZABALBEASCOA, Patrick ; SANTAMARIA, Laura; CHAUME, Federic (2005). *La traducción audiovisual : investigación, enseñanza y profesión*. Granada : Comares.

ZHANG, Jing-bei (張靚蓓) (2002). *Shi nian yi jiao dianying meng (十年一覺電影夢)*. Taipei City: Shi-bao chuban (時報出版).

ZOU, Xin-ning (鄒欣寧) (2010). *Guo pian de canlan shiguang* (國片的燦爛時光). Taipei City: Tui-shou wenhua (推守文化).

Información en línea

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española [fichero en línea]. XXIII edición. URL: <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: junio de 2010]

Taiwan Cinema. 青少年哪吒 REBELS OF THE NEON GOD [fichero en línea]. URL: http://www.taiwancinema.com/ct_18633_252 [Consulta: noviembre de 2010]

MDBG. Chinese-English Dictionary [fichero en línea]. URL: <http://www.mdbg.net/chindict/chindict.php> [Consulta: febrero de 2011]

Referencias fílmicas

CHANG, Sylvia (directora), y Hsu, Li-kong (productor). (2004). *20 30 40*. [DVD]. Madrid : Columbia Tristar Home Entertainment, cop.

HOU, Hsiao-hsien (director), y Chang, Hua-fu (productor). (2006). *Tiempos de Amor, Juventud y Libertad*. [DVD]. Barcelona: Cameo Media, cop.

LEE, Ang (director), y Hsu, Li-kong (productor). (1994). *Comer Beber Amar*, [DVD]. Santa Monica : MGM Home Entertainment, cop.

TSAI, Ming-liang (director y guionista) (2006). *Rebeldes del Dios Neón* [DVD]. Barcelona: Intermedio, DL.

TSAI, Ming-liang (director) y Bruno Pesery (productor) (2001). *¿Qué Hora Es?*. [DVD]. Barcelona : Filmax, DL.

TSAI, Ming-liang (蔡明亮) (1992). *Ch'ing shaonien na cha* (青少年哪吒 *Rebels of the Neon God*). [DVD]. Taiwan: Central Motion Picture (TW).

YEE, Chih-yen (director), y CHIAO, Peggy y HSU, Hsiao-ming (productor) (2007). *Blue Gate Crossing*. [DVD]. [S.l.] : Pride films, DL.

LEE, Ang (director) y WANG, Hui-ling, James Schamus, TSAI, Kuo-jung (guión) (2001). *Tigre y dragón*. [DVD]. Barcelona: Lauren Film, cop.

TSAI, Ming-liang (director y productor) (2006). *Tian bian yi duo yun (El sabor de la sandía y La nube errante)*. Hospitalet de Llobregat (Barcelona) : Filmax Home Video.

ANEXOS

ANEXO I: cuestionario para la prueba piloto

Los factores intratextuales y extratextuales que influyen a la audiencia a la hora de ver la película: *Rebeldes del Dios Neón*

Estimado colaborador:

Muchas gracias por su participación en este proyecto, esta encuesta se centra en dos partes: los datos personales y la comprensión de esta película.

Los datos sólo sirven para la investigación académica, y no se analizará cada caso, sino todo el grupo. Por tanto, cuando responda a las preguntas, no necesita mencionar el nombre ni el apellido. Puede responderlas con tranquilidad. Antes de empezar a responder, por favor, lea la instrucción y marque la elección más adecuada. Muchas gracias por su cooperación.

I. La primera parte: los datos personales

1. Sexo: Varón Mujer

2. Año de nacimiento: _____

3. Profesión: _____

4. Ha estudiado chino:

Sí, ¿cuánto tiempo? _____

No

5. Ha estado en China, Taiwán, Hong Kong o Singapur:

Sí, ¿cuánto tiempo? _____

No

6. Según su opinión, ¿A usted le interesa la cultura china? (5: mucho, 1: nada)

5 4 3 2 1

II. La comprensión de *Rebeldes del Dios Neón*

Instrucciones: Por favor, marque el cuadradito que corresponde a su idea en las siguientes opciones. Debe responder cada pregunta y sólo elija la respuesta más adecuada. Muchas gracias por su cooperación.

1. La familia de Hsiao-kang es una familia tradicional.
 No sé Nada Poco Bastante Totalmente

2. La madre de Hsiao-kang es supersticiosa.
 No sé Nada Poco Bastante Totalmente

3. El padre de Hsiao-kang es machista.
 No sé Nada Poco Bastante Totalmente

4. Hsiao-Kang es estudiante del instituto.
 No sé Nada Poco Bastante Totalmente

5. Ah-tze usa palabrotas cuando habla.
 No sé Nada Poco Bastante Totalmente

6. Los estudiantes del instituto de Taiwán van a las académicas para preparar los exámenes de acceso a la universidad.
 No sé Nada Poco Bastante Totalmente

7. Se lleva a los niños que están asustados al templo para que le purifiquen.
 No sé Nada Poco Bastante Totalmente

8. Creen que el número 4 representa mala suerte.
 No sé Nada Poco Bastante Totalmente

9. El juego de servilleta tiene una connotación pornográfica.
 No sé Nada Poco Bastante Totalmente

10. Los padres esperan a sus hijos en casa si vuelven tarde.
 No sé Nada Poco Bastante Totalmente

11. En una familia típica taiwanesa, quien castiga a los hijos es el padre.

No sé Nada Poco Bastante Totalmente

12. Nacha es un dios budista.

No sé Nada Poco Bastante Totalmente

13. Nacha se dedica a castigar a los jóvenes que no se comportan bien.

No sé Nada Poco Bastante Totalmente

14. Según el título de esta película, «rebeldes» se refieren a Ah-tze y Ah-ping.

No sé Nada Poco Bastante Totalmente

15. Según el título de esta película, «el Dios Neón» se refiere a Hsiao-kang.

No sé Nada Poco Bastante Totalmente

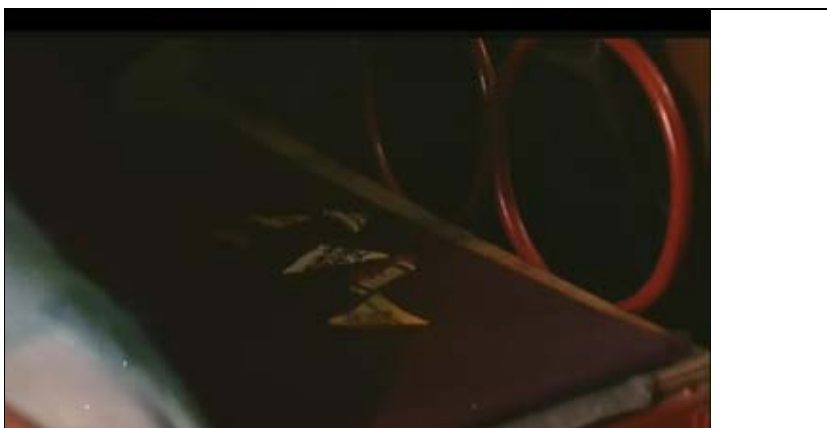
16. Lo que lleva Hsiao-kang en el cuello es un amuleto de papel.

No sé Nada Poco Bastante Totalmente



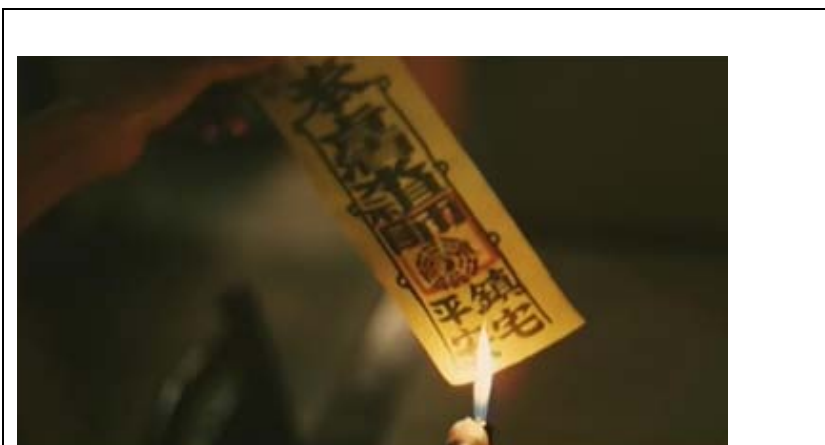
17. Son los amuletos taoístas que se usa para purificar.

No sé Nada Poco Bastante Totalmente



18. La madre quema el amuleto de papel para pedir la armonía de la familia.

No sé Nada Poco Bastante Totalmente



19. La moto de Ah-tze representa la moda durante los 90s de Taiwán.

No sé Nada Poco Bastante Totalmente



20. Los hombres en esta imagen son mafiosos.

No sé Nada Poco Bastante Totalmente



影響觀眾看電影字幕的內在與外在因素研究:以「青少年哪吒」電影為例

您好：

非常感謝您願意參與本研究計畫，此問卷主要分為兩個部分：個人資料以及對影片內容的理解程度。

您所填寫的問卷內容僅限於學術性研究使用，並不進行個案分析。因此，當您填寫問卷時並不需要填寫您的姓名，您可以安心地回答此份問卷。在開始填寫問卷前，請您先閱讀填寫方式並且圈選您認為最適當的選項。

非常感謝您的合作。

一、 個人資料

1. 性別： 男 女
2. 出生西元年：_____
3. 職業：_____

二、 對影片內容的理解程度

問卷填寫方式：請您針對各個問題勾選您認為最適當的選項，請務必回答每個問題，每題僅能勾選一個選項。

1. 小康的家庭是屬於傳統式家庭。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

2. 小康的母親很迷信。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

3. 小康的父親是大男人主義型的。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

4. 小康是高中生。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

5. 阿澤講話帶著髒字。

我不知道 完全沒有 一點點 非常 完全是

6. 台灣的高中生會去補習班上課是為了準備大學聯考。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

7. 人們會帶受到驚嚇的小孩去廟裡進行收驚儀式。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

8. 人們相信號碼4代表衰運。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

9. 毛巾拳帶有色情的意味。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

10. 如果小孩們太晚歸，父母親會在家裡等他們回家。

我不知道 完全不會 一點點 非常 完全會

11. 在典型的台灣家庭裡負責處罰小孩的是父親。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

12. 哪吒是佛教的神明。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

13. 哪吒是負責管教年輕人行為不當的神明。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

14. 根據電影標題，「青少年」指的是阿澤與阿濱。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

15. 根據電影標題，「哪吒」指的是小康。

我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

16. 小康戴在脖子上的是護身符。



我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

17. 此圖中的東西是道教的護身符，拿來驅邪用的。



我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

18. 小康的母親燒符咒來祈求全家諧和。



我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

19. 阿澤的摩托車是台灣九零年代的流行指標。



我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

20. 此圖中的男人們是黑道弟兄。



我不知道 完全不是 一點點 非常 完全是

**ANEXO II: cuestionario definitivo para la recepción de la subtitulación de
*Rebeldes del dios Neón***

**Análisis de la recepción de la subtitulación de los referentes culturales de la
película: *Rebeldes del Dios Neón***

Estimado colaborador:

Muchas gracias por su participación en este proyecto, esta encuesta se centra en cuatro partes: los datos personales, la recepción de los tres segmentos elegidos de la película. Cada segmento consiste en preguntas relacionadas con los subtítulos, las imágenes y la pista sonora.

Los datos sólo se van a utilizar en una investigación académica, y no se analizará cada caso, sino todo el grupo. Por tanto, cuando responda a las preguntas, no tiene que mencionar su nombre ni apellido. Puede responder las preguntas con tranquilidad. Antes de empezar a responder, por favor, lea las instrucciones y marque la respuesta que crea más adecuada. Muchas gracias por su cooperación.

II. La primera parte: los datos personales

1. Sexo: Varón Mujer

2. Año de nacimiento: _____

3. Profesión: _____

4. Ha estudiado chino:

Sí, ¿cuánto tiempo? _____

No

5. Ha estado en China, Taiwán, Hong Kong o Singapur:

Sí, ¿cuánto tiempo? _____

No

6. ¿Usted cree que le interesa la cultura china? (5: mucho, 1: nada)

5 4 3 2 1

II. La recepción de los referentes culturales del segmento I: 00:20-10:25

Instrucciones: Por favor, marque el cuadradito que corresponde a su respuesta en las siguientes opciones. Debe responder cada pregunta y elegir sólo la respuesta más adecuada. Muchas gracias por su cooperación.

A. Subtítulos

1.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Madre de Hsiao-kang: “¿No tienes nada mejor que hacer?” |
|-----------|---|

La madre de Hsiao-kang está riñéndole.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

2.

| | |
|-----------|------------------------|
| Subtítulo | REBELDES DEL DIOS NEÓN |
|-----------|------------------------|

Los “rebeldes” del título de la película se refieren a Ah-tze y Ah-ping.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

3.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Director de la academia: “¿Faltan dos meses para los exámenes?” |
|-----------|---|

“Exámenes” aquí se refiere a los exámenes de selectividad para acceder a la universidad.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

4.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Director de la academia: “¿Faltan dos meses para los exámenes?” |
|-----------|---|

Los estudiantes taiwaneses van a las academias para preparar los exámenes de acceso a la universidad.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

5.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Director de la academia: “¿Te cambias a otra academia?” |
|-----------|---|

Existe una gran competición entre las academias de Taiwán.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

6.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Director de la academica: “¿Has avisado a tu profesor?” |
|-----------|---|

“Profesor” se refiere al tutor que se encarga de coordinar el grupo de clase.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

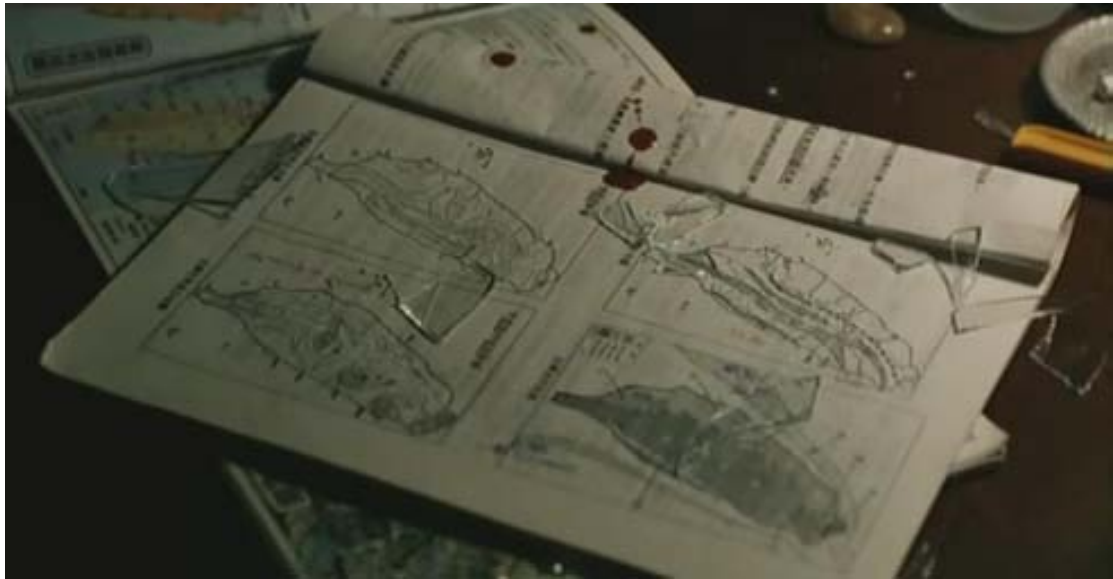
B. Imágenes

1. El salón de videojuegos me produce una impresión negativa.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

2. Es el libro de texto que se usa en los institutos.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

3. Es misterioso el hecho de que el ascensor se pare automáticamente en la cuarta planta.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

4. El desorden de la casa de Ah-tze me da una impresión de que es un chico desordenado.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

5. Esta imagen me produce la impresión de que es una academia famosa.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

C. Pista sonora

1. La madre de Hsiao-kang habla en chino estándar taiwanizado.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

2. El padre de Hsiao-kang habla en chino estándar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

3. El tono de la madre de Hsiao-kang se corresponde con el de una persona fría.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

4. El tono del padre de Hsiao-kang es de estar furioso.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

5. El volumen con el que hablan los padres de Hsiao-kang significa que le están riñendo.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

6. Por el tono de Hsiao-kang se puede deducir que Hsiao-kang habla a su madre sin respeto.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

7. En la conversación de Hsiao-kang con el director de la academia se puede deducir que sus silencios significan que es tímido.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

III. La recepción de los referentes culturales del segmento II: 21:50-28:37

Instrucciones: Por favor, marque el cuadradito que se corresponde con su respuesta en las siguientes opciones. Debe responder cada pregunta y elegir sólo la respuesta más adecuada. Muchas gracias por su cooperación.

A. Subtítulos

1.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Madre de Hsiao-kang: “Que es la reencarnación del príncipe Nacha”. |
|-----------|--|

Creo que el príncipe Nacha es:



2.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Madre de Hsiao-kang: “Hoy he ido al templo del Fénix”. |
|-----------|--|

Creo que un templo es:



3.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Madre de Hsiao-kang: "Hoy he ido al templo del Fénix". |
|-----------|--|

En el templo Fénix se adora a la Diosa Fénix.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

4.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Madre de Hsiao-kang: ¿Sabes qué ha dicho de Hsiao-kang la sacerdotisa? |
|-----------|--|

La sacerdotisa es taoísta.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

5.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Madre de Hsiao-kang: "Que es la reencarnación del príncipe Nacha". |
|-----------|--|

La reencarnación es una superstición.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

6.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Madre de Hsiao-kang: ¿Sabes a quién odiaba Nacha? A su padre, Lee-chin. |
|-----------|---|

Creo que el padre del príncipe Nacha, Lee-Chin, es:

| | |
|---|--|
|  <input type="checkbox"/> |  <input type="checkbox"/> |
|---|--|

7.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Madre de Hsiao-kang: ¿Sabes a quién odiaba Nacha? A su padre, Lee-chin. |
|-----------|---|

El uso de la palabra “padre” muestra un registro lingüístico vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

8.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Madre de Hsiao-kang: El rey que construyó una torre con joyas incrustadas... |
|-----------|--|

Creo que una torre con joyas incrustadas es:



9.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Padre de Hsiao-kang: "Creo... que deberías construirle un templo para adorarlo. Menudas tonterías dices. |
|-----------|--|

El padre de Hsiao-kang cree que las creencias sobre la reencarnación del príncipe Nacha son tonterías.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

10.

| | |
|-----------|-------------------------------------|
| Subtítulo | Padre de Hsiao-kang: “¡Hsiao-kang!” |
|-----------|-------------------------------------|

El padre de Hsiao-kang le insulta.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

B. Imágenes

1. La sacerdotisa está purificando el niño.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

2. Es un amuleto de papel que sirve para crear armonía en la familia.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

3. Por el expresión facial del padre de Hsiao-kang se puede afirmar que está furioso.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

C. Pista sonora

1. El tono de la madre de Hsiao-kang muestra que está culpando a su marido.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

2. El tono del padre de Hsiao-kang muestra un aspecto negativo.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

3. Por el volumen de la voz del padre de Hsiao-kang se puede deducir que está irritado.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

4. La entonación de la madre de Hsiao-kang cuando cuenta la historia relacionada con la encarnación de su hijo da la impresión de que está ansiosa.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

5. El llanto de la madre de Hsiao-kang demuestra su miedo.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

IV. La recepción de los referentes culturales del segmento III: 28:28-40:13

Instrucciones: Por favor, marque el cuadradito que corresponde a su respuesta en las siguientes opciones. Debe responder cada pregunta y elegir sólo la respuesta más adecuada. Muchas gracias por su cooperación.

A. Subtítulos

1.

| | |
|-----------|-----------------------------|
| Subtítulo | Ah-tze: "Mi amigo Ah-ping." |
|-----------|-----------------------------|

El nombre "Ah-ping" debe ser un nombre común en Taiwán.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

2.

| | |
|-----------|-----------------------------|
| Subtítulo | Ah-kuei: Hola, soy Ah-kuei. |
|-----------|-----------------------------|

El nombre "Ah-kuei" debe ser un nombre común en Taiwán.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

3.

| | |
|-----------|---------------------------------------|
| Subtítulo | Ah-ping: “¿Has visto qué bien huele?” |
|-----------|---------------------------------------|

La manera de hablar de Ah-ping es una prueba de que su personalidad es superficial.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

4.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Ah-ping: “Si fuera eso, no la invitaría.” |
|-----------|---|

La manera de hablar de Ah-ping es vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

5.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Ah-ping: “Que se siente en el medio, para que yo también disfrute.” |
|-----------|---|

La manera de hablar de Ah-ping es una prueba de que su personalidad es superficial.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

6.

| | |
|-----------|----------------------------|
| Subtítulo | Ah-tze: "Qué cara tienes." |
|-----------|----------------------------|

Ah-tze ha dicho una palabrota.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

7.

| | |
|-----------|----------------------------|
| Subtítulo | Ah-tze: "Qué cara tienes." |
|-----------|----------------------------|

La manera de hablar de Ah-tze es una prueba de que su personalidad es superficial.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

8.

| | |
|-----------|-------------------------------------|
| Subtítulo | Ah-ping: "¿Pero qué te has creído?" |
|-----------|-------------------------------------|

La manera de hablar de Ah-ping es vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

9.

| | |
|-----------|---------------------------------------|
| Subtítulo | Ah-ping: “Es la novia de tu hermano.” |
|-----------|---------------------------------------|

Ah-ping quiere compartir Ah-kuei con Ah-tze.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

10.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Ah-ping: “Es la novia de tu hermano.”. |
|-----------|--|

La palabra “novia” que ha pronunciado Ah-ping refleja un registro lingüístico vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

11.

| | |
|-----------|-------------------------|
| Subtítulo | Ah-tze: “No pasa nada.” |
|-----------|-------------------------|

Ah-tze cree que sólo los hermanos pueden compartir la novia entre ellos.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

12.

| | |
|-----------|---------------------------|
| Subtítulo | Ah-tze: "Sigues soñando." |
|-----------|---------------------------|

La manera de hablar de Ah-tze demuestra un registro lingüístico vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

13.

| | |
|-----------|---------------------------|
| Subtítulo | Ah-ping: "¡Vete por ahí!" |
|-----------|---------------------------|

Ah-ping habla de una manera vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

14.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Ah-kuei: "¿Dónde trabajáis?" Ah-tze: "En la compañía telefónica." |
|-----------|--|

Ah-tze trabaja en la compañía telefónica.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

15.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Ah-kuei: “¿Dónde trabajáis?” Ah-tze: “En la compañía telefónica.” |
|-----------|--|

Ah-tze trabaja reparando teléfonos.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

16.

| | |
|-----------|---------------------------|
| Subtítulo | Ah-ping: “El presidente.” |
|-----------|---------------------------|

Ah-ping habla de una manera irónica.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

17.

| | |
|-----------|---------------------------|
| Subtítulo | Ah-tze: “Vicepresidente.” |
|-----------|---------------------------|

Ah-tze habla de una manera irónica.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

18.

| | |
|-----------|--------------------------------------|
| Subtítulo | Ah-kuei: "Podrías haberme engañado." |
|-----------|--------------------------------------|

Ah-kuei habla de una manera grosera.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

19.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Ah-tze: "Él además tiene otro trabajo." |
|-----------|---|

El hecho de que Ah-ping tenga otro trabajo produce una imagen de inestabilidad.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

20.

| | |
|-----------|------------------------|
| Subtítulo | Ah-kuei: "¿De gigoló?" |
|-----------|------------------------|

El trabajo de ser gigoló es negativo.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

21.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Ah-tze: "Arregla máquinas de papel higiénico." |
|-----------|--|

Ah-tze habla de una manera irónica.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

22.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Ah-ping: "¿Van al lavabo y usan papel... para limpiarse el trasero?" |
|-----------|--|

Ah-ping habla de una manera vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

23.

| | |
|-----------|-----------------------------|
| Subtítulo | Ah-tze: "Ya vale. Bebamos." |
|-----------|-----------------------------|

Ah-tze no quiere que Ah-ping y Ah-kuei sigan diciendo tonterías.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

24.

| | |
|-----------|--|
| Subtítulo | Ah-tze: Un juego para beber. ¿El de la servilleta? |
|-----------|--|

El juego de la servilleta es vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

25.

| | |
|-----------|----------------------------|
| Subtítulo | Ah-tze: "Venga, otra vez." |
|-----------|----------------------------|

Lo que dice Ah-tze contiene una connotación sexual.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

26.

| | |
|-----------|--------------------|
| Subtítulo | Ah-ping: "¡Vamos!" |
|-----------|--------------------|

Lo que dice Ah-ping contiene una connotación sexual.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

27.

| | |
|-----------|----------------------------|
| Subtítulo | Ah-kuei: "Eres un inútil." |
|-----------|----------------------------|

Ah-kuei toma el pelo de Ah-tze implicando que no tiene potencia sexual.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

28.

| | |
|-----------|--------------------------------------|
| Subtítulo | Ah-ping: "Tranquilos, no os timaré." |
|-----------|--------------------------------------|

La manera de hablar de Ah-ping es vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

29.

| | |
|-----------|------------------------------------|
| Subtítulo | Ah-kuei: "¿Por qué no lo queréis?" |
|-----------|------------------------------------|

Ah-kuei habla de una manera grosera.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

30.

| | |
|-----------|-----------------------|
| Subtítulo | Ah-ping: “Qué miedo.” |
|-----------|-----------------------|

Ah-ping cree que Ah-tze tiene mucho poder.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

31.

| | |
|-----------|---|
| Subtítulo | Ah-ping: “Una vez, la novia de un amigo lo sacó.” |
|-----------|---|

La palabra “novia” que pronuncia Ah-ping es vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

32.

| | |
|-----------|-------------------------------------|
| Subtítulo | Ah-ping: “Tenía las tetas grandes.” |
|-----------|-------------------------------------|

La palabra “tetas” que pronuncia Ah-ping es vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

33.

| | |
|-----------|----------------------------------|
| Subtítulo | Ah-tze: "Pesa más que un cerdo." |
|-----------|----------------------------------|

Ah-tze cree que Ah-kuei pesa más que un cerdo.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

34.

| | |
|-----------|--------------------------------------|
| Subtítulo | Ah-ping: " <i>Oh, vamos, nena.</i> " |
|-----------|--------------------------------------|

Lo que dice Ah-ping demuestra una imagen de personalidad superficial.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

B. Imágenes

1. Por la manera que anda y esta de pie Ah-ping parece un chico vulgar.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

2. El vestido de Ah-kuei tiene un aspecto vulgar.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

3. Ah-ping, Ah-kuei y Ah-tze están cenando.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

4. Lo que cogen Ah-ping y Ah-tze en la mano es una servilleta.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

5. Ah-tze piensa que Ah-kuei pesa mucho.



- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

C. Pista sonora

1. Cuando Ah-ping saluda a Ah-kuei, su entonación produce la sensación de que es una persona superficial.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

2. El timbre de Ah-kuei contiene un aspecto dulce.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

3. Ah-ping habla en chino estándar taiwanizado.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

4. Ah-tze habla en chino estándar taiwanizado.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

5. El tono de Ah-ping contiene un aspecto vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

6. El tono de Ah-tze contiene un aspecto vulgar.

- Totalmente de acuerdo
- De acuerdo
- Parcialmente de acuerdo
- En desacuerdo
- Totalmente en desacuerdo
- No lo sé

觀眾對於電影字幕文化元素接收度之研究分析：以「青少年哪吒」電影為例

您好：

非常感謝您願意參與本研究計畫，此問卷主要分為四個部分：個人資料以及針對三個電影片段進行電影字幕之文化元素接收度的分析。每片段的問卷設計皆由三方面組成：字幕、影像及原聲道之相關問題。

您所填寫的問卷內容僅限於學術性研究使用，並不進行個案分析。因此，當您填寫問卷時並不需要填寫您的姓名，您可以安心地回答此份問卷。在開始填寫問卷前，請您先閱讀填寫方式並且圈選您認為最適當的選項。

非常感謝您的合作。

三、 個人資料

1. 性別： 男 女
2. 出生西元年：_____
3. 職業：_____

四、 片段一(00:10-10:40)：觀眾對文化元素之電影字幕接收度

問卷填寫方式：請您針對各個問題勾選您認為最適當的選項，請務必回答每個問題，每題僅能勾選一個選項。

非常感謝您的合作。

A. 字幕：

1.

| | |
|----|-------------|
| 字幕 | 小康母親：吃飽飯沒事啊 |
|----|-------------|

小康的母親正在責備小康。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

2.

| | |
|----|-------|
| 字幕 | 青少年哪吒 |
|----|-------|

電影標題中的「青少年」指的是阿澤與阿彬。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

3.

| | |
|----|-----------------|
| 字幕 | 補習班主任：離聯考還有六十天耶 |
|----|-----------------|

“聯考”在這裡指的是大學入學測驗的考試。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

4.

| | |
|----|-----------------|
| 字幕 | 補習班主任：離聯考還有六十天耶 |
|----|-----------------|

台灣學生會去補習班上課以便準備大學聯考。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

5.

| | |
|----|-------------------|
| 字幕 | 補習班主任：是不是要到別的補習班去 |
|----|-------------------|

在台灣補習班業者之間的競爭力相當大。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

6.

字幕

補習班主任：你跟班導師連絡了沒

“班導師”在此指的是輔導並且帶領整個班級的老師。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

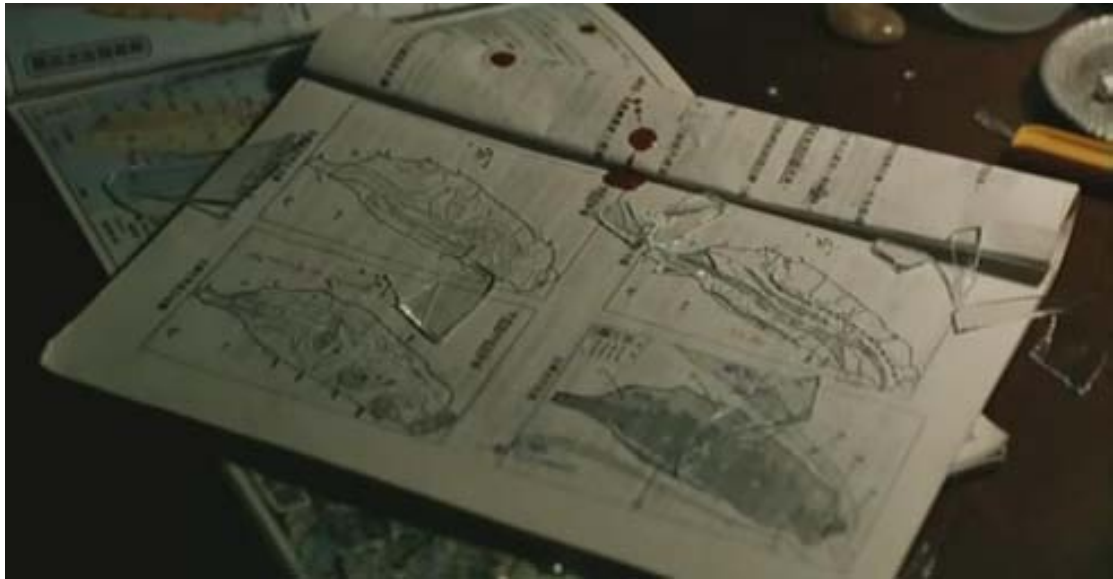
B. 影像

1. 電玩遊戲間給我一種負面的映像。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

2. 這是高中使用的教科書。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

3. 電梯自動停在四樓給人一種神秘的感覺。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

4. 阿澤的家讓我覺得阿澤的生活很沒有條理。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

5. 這個影像讓我覺得這是一間很有名的補習班。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

C. 原聲道

1. 小康的母親說中文有台灣腔。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

2. 小康的父親說中文帶有外省腔。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

3. 小康母親說話的語氣給人一種冷漠的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

4. 小康父親的語氣給人一種生氣的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

5. 小康父母親對小康說話的音量透露出他們正在責罵他。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

6. 透過小康說話的語氣可以推論出小康對他母親說話的時候缺少尊重的態度。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

7. 小康與補習班主任對話的過程中，由小康的沉默可以推論出小康是膽小的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

五、 片段二 (22:35-29:38)：觀眾對文化元素之電影字幕接收度

問卷填寫方式：請您針對各個問題勾選您認為最適當的選項，請務必回答每個問題，每題僅能勾選一個選項。

非常感謝您的合作。

A. 字幕

1.

| | |
|----|----------------------|
| 字幕 | 小康的母親：她說他是哪吒三太子投胎轉世的 |
|----|----------------------|

我認為哪吒三太子是：

| | |
|--|---|
|  <input type="checkbox"/> |  <input type="checkbox"/> |
|--|---|

2.

| | |
|----|-------------------|
| 字幕 | 小康的母親：我今天下午去仙后宮拜拜 |
|----|-------------------|

我認為“宮”是指：

| | |
|---|--|
|  <input type="checkbox"/> |  <input type="checkbox"/> |
|---|--|

3.

| | |
|----|-------------------|
| 字幕 | 小康的母親：我今天下午去仙后宮拜拜 |
|----|-------------------|

仙后宮拜的是鳳凰神。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

4.

| | |
|----|-------------------------|
| 字幕 | 小康的母親：你知不知道那個仙姑怎樣說我們家小康 |
|----|-------------------------|

仙姑是道教徒。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

5.

| | |
|----|----------------------|
| 字幕 | 小康的母親：她說他是哪吒三太子投胎轉世的 |
|----|----------------------|

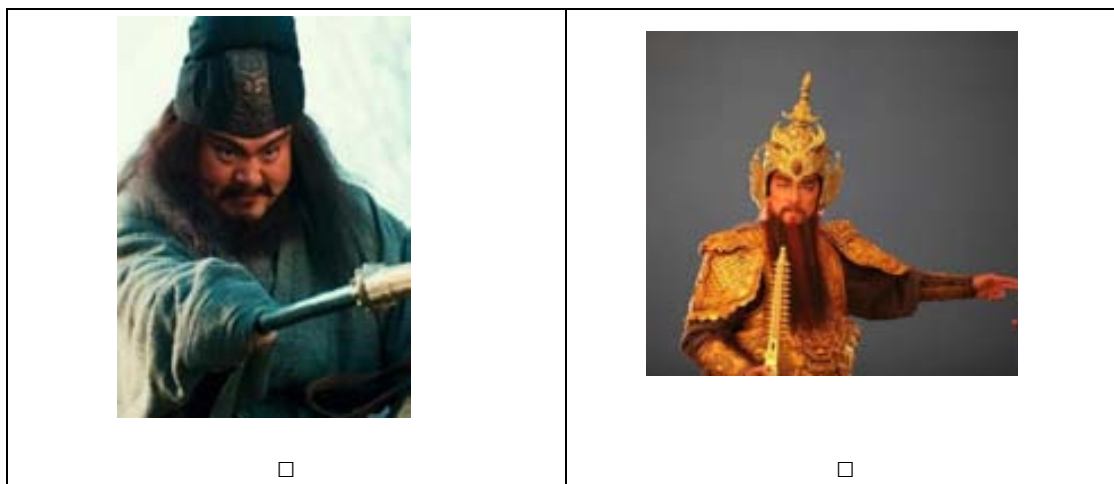
投胎轉世是一種迷信的想法。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

6.

| | |
|----|-----------------------------|
| 字幕 | 小康的母親：你知不知道哪吒最恨的是誰 就是他老子李靖啊 |
|----|-----------------------------|

我認為哪吒三太子的父親，李靖是：



7.

| | |
|----|-----------------------------|
| 字幕 | 小康的母親：你知不知道哪吒最恨的是誰 就是他老子李靖啊 |
|----|-----------------------------|

“老子”這個字屬於一種粗俗的語言使用方式。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

8.

| | |
|----|--------------------------|
| 字幕 | 小康的母親：就是四大天王裡面 手裡拿寶塔的那個啊 |
|----|--------------------------|

我認為寶塔指的是：



9.

| | |
|----|---|
| 字幕 | 小康的父親：“我看啊，你乾脆幫他修座廟 把他給供起來好了 什麼三太子，六太子的 |
|----|---|

小康的父親認為小康是哪吒三太子投胎轉世的說法是無稽之談。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

10.

| | |
|----|----------|
| 字幕 | 小康的父親：畜生 |
|----|----------|

小康的父親辱罵小康。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

B. 影像

1. 仙姑正在幫小男孩收驚。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

2. 這是用來祈求全家平安和諧的符紙。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

3. 透過小康父親的表情可確認他正在發怒。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

C. 原聲道：

1. 小康母親的語氣透露出她正在責備她的丈夫。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

2. 小康父親的語氣給人一種負面的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

3. 透過小康父親講話的音量可以推論出他正在發火。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

4. 當小康母親在陳述有關小康是哪吒三太子轉世的事情時，她的語調透露出她很不安。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

5. 小康母親的哭喊聲透露出她的恐懼。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

六、 片段三 (29:39-41:42)：觀眾對文化元素之電影字幕接收度

問卷填寫方式：請您針對各個問題勾選您認為最適當的選項，請務必回答每個問題，每題僅能勾選一個選項。

非常感謝您的合作。

A. 字幕

1.

| | |
|----|----------|
| 字幕 | 阿澤：我朋友阿彬 |
|----|----------|

阿彬是台灣相當通俗的名字。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

2.

| | |
|----|-----------|
| 字幕 | 阿桂：嗨！我是阿桂 |
|----|-----------|

阿桂是台灣相當通俗的名字。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

3.

| | |
|----|--------------------|
| 字幕 | 阿彬: 你剛剛有沒有聞到她身上的味道 |
|----|--------------------|

阿彬說話的方式給人一種他很輕浮的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

4.

| | |
|----|----------------|
| 字幕 | 阿彬: 操!狐臭還找她看電影 |
|----|----------------|

阿彬說話的方式很粗俗。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

5.

| | |
|----|------------------|
| 字幕 | 阿彬: 待會兒看電影給她坐中間喔 |
|----|------------------|

阿彬說話的方式給人一種輕浮的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

6.

| | |
|----|------------------|
| 字幕 | 阿澤: 幹!這樣不是給你佔了便宜 |
|----|------------------|

阿澤說了髒話。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

7.

| | |
|----|------------------|
| 字幕 | 阿澤: 幹!這樣不是給你佔了便宜 |
|----|------------------|

阿澤說話的方式給人一種輕浮的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

8.

| | |
|----|-----------|
| 字幕 | 阿彬: 你在幹什麼 |
|----|-----------|

阿彬的說話方式很粗俗。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

9.

| | |
|----|---------------|
| 字幕 | 阿彬：你哥的馬子你都在把了 |
|----|---------------|

阿彬想要跟阿澤一起分享阿桂。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

10.

| | |
|----|---------------|
| 字幕 | 阿彬：你哥的馬子你都在把了 |
|----|---------------|

阿彬用“馬子”這個詞給人一種粗俗的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

11.

| | |
|----|-------------|
| 字幕 | 阿澤：肥水不落外人田啦 |
|----|-------------|

阿澤認為只有自己的親生兄弟才能共享彼此的女朋友。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

12.

| | |
|----|-----------|
| 字幕 | 阿澤: 你去哈啦你 |
|----|-----------|

阿澤的說話方式是粗俗的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

13.

| | |
|----|-----------|
| 字幕 | 阿彬: 你給我幹咧 |
|----|-----------|

阿彬說話的方式很粗俗。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

14.

| | |
|----|----------------------------------|
| 字幕 | 阿桂: 你們在做什麼的 阿澤: 在電信局上班, 修理電話的 |
|----|----------------------------------|

阿澤在電信局上班。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

15.

| | |
|----|----------------------------------|
| 字幕 | 阿桂: 你們在做什麼的 阿澤: 在電信局上班, 修理電話的 |
|----|----------------------------------|

阿澤的工作是修理電話的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

16.

| | |
|----|-------------|
| 字幕 | 阿彬: 局長, 局長喔 |
|----|-------------|

阿彬說話的方式是諷刺的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

17.

| | |
|----|---------|
| 字幕 | 阿澤: 副局長 |
|----|---------|

阿澤說話的方式是諷刺的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

18.

| | |
|----|---------------|
| 字幕 | 阿桂：騙誰啊 我還總統夫人 |
|----|---------------|

阿桂的說話方式是粗魯的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

19.

| | |
|----|-----------|
| 字幕 | 阿澤：他還有在兼差 |
|----|-----------|

阿彬有份兼差的工作給人一種生活不穩定的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

20.

| | |
|----|-----------|
| 字幕 | 阿桂：你還當牛郎喔 |
|----|-----------|

牛郎的工作給人負面的映像。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

21.

| | |
|----|---------------------|
| 字幕 | 阿澤: 沒有啦 他在修理面紙販賣機的啦 |
|----|---------------------|

阿澤的說話方式是諷刺的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

22.

| | |
|----|------------------------------|
| 字幕 | 阿彬: 對啊 要不要上廁所 要不要擦屁股 是不是要用面紙 |
|----|------------------------------|

阿彬說話的方式很粗俗。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

23.

| | |
|----|--------------|
| 字幕 | 阿澤: 好啦，喝酒，喝酒 |
|----|--------------|

阿澤不想阿彬跟阿桂繼續說沒意義的話。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

24.

| | |
|----|-------------------------|
| 字幕 | 阿澤: 等一下，先划拳 毛巾拳，我們最喜歡喊的 |
|----|-------------------------|

毛巾拳是粗俗的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

25.

| | |
|----|-------------|
| 字幕 | 阿澤: 硬梆梆啊硬梆梆 |
|----|-------------|

阿澤說的話帶有色情意味。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

26.

| | |
|----|-------------|
| 字幕 | 阿彬: 軟趴趴啊軟趴趴 |
|----|-------------|

阿彬說的話帶有色情意味。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

27.

| | |
|----|-----------|
| 字幕 | 阿桂: 他說你不行 |
|----|-----------|

阿桂開阿澤玩笑，取笑他沒有性能力。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

28.

| | |
|----|---------------|
| 字幕 | 阿彬: 不會汗你們，別緊張 |
|----|---------------|

阿彬說話方式是粗俗的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

29.

| | |
|----|--------------|
| 字幕 | 阿桂: 放屁，為什麼不用 |
|----|--------------|

阿桂說話的方式很粗魯。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

30.

| | |
|----|----------|
| 字幕 | 阿彬: 你真厲害 |
|----|----------|

阿彬認為阿澤很厲害。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

31.

| | |
|----|----------------------|
| 字幕 | 阿彬: 我以前一個朋友的馬子 她是用夾的 |
|----|----------------------|

阿彬所說的“馬子”這個詞是粗俗的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

32.

| | |
|----|------------|
| 字幕 | 阿彬: 她的咪咪大啊 |
|----|------------|

阿彬所說的“咪咪”這個詞是粗俗的。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

33.

| | |
|----|---------|
| 字幕 | 阿澤: 好像豬 |
|----|---------|

阿澤認為阿桂重得像頭豬一樣。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

34.

| | |
|----|---------------------------|
| 字幕 | 阿彬: Come on baby, Oh Yeah |
|----|---------------------------|

阿彬所說的這句話給人一種輕浮的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

B. 影像

1. 阿彬的走路方式與站姿給人一種粗俗的感覺。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

2. 阿桂穿的這件衣服給人一種俗氣的感覺。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

3. 阿彬、阿桂跟阿澤正在吃晚餐。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

4. 阿彬跟阿澤手上拿的是餐巾紙。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

5. 阿澤認為阿桂很重。



- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

C. 原聲道

1. 當阿彬跟阿桂打招呼的時候，他的語調給人一種輕浮的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

2. 阿桂的音色給人一種甜美的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

3. 阿彬說著一口台灣國語。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

4. 阿澤說著一口台灣國語。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

5. 阿彬說話的語氣給人一種粗俗的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道

6. 阿澤說話的語氣給人一種粗俗的感覺。

- 非常同意
- 同意
- 部份同意
- 不同意
- 完全不同意
- 我不知道