UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

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

El Baroudi Anannaz, Siham; Gil-Bardají, Anna (dir.). *Subtitular el cine marroquí : un análisis de las técnicas de traducción de los elementos culturales y de género en la película «Adam», de Maryam Touzani [dariya marroquí-español].* (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Traducció Audiovisual). 64 pàg.

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/337266

under the terms of the CC BY-SA license.

Universitat Autònoma de Barcelona

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Subtitular el cine marroquí: un análisis de las técnicas de traducción de los elementos culturales y de género en la película *Adam*, de Maryam Touzani [*dariya* marroquí-español]

Autora: Siham El Baroudi Anannaz

Tutora: Anna Gil-Bardají

Máster Universitario en Traducción Audiovisual

Universitat Autònoma de Barcelona

Julio de 2026

Resumen

La traducción audiovisual desempeña un papel fundamental en la difusión de producciones cinematográficas entre diferentes lenguas y, sobre todo, entre diferentes culturas. En este contexto, la traducción del *dariya* marroquí al español plantea importantes desafíos debido a la presencia de referencias culturales, religiosas y sociales estrechamente vinculadas al contexto marroquí. El presente trabajo analiza la traducción de los elementos culturales y de género presentes en los subtítulos al español de la película *Adam* (2019), dirigida por Maryam Touzani. Para ello, se lleva a cabo un análisis basado en el estudio de fragmentos de diálogo y escenas representativas y en la identificación de las técnicas de traducción empleadas. Asimismo, se examina cómo las decisiones de la traducción influyen en la representación de la cultura marroquí y de las experiencias femeninas que forman parte de la película. De este modo, este estudio pretende contribuir a un ámbito todavía poco explorado, como es la traducción audiovisual, entre el *dariya* marroquí y el español, y poner de relieve la importancia de preservar los matices culturales y la identidad femenina en la subtitulación para favorecer una representación más fiel de la realidad sociocultural marroquí.

Palabras clave: traducción audiovisual, subtitulación, *dariya*, traducción, género

Summary

Audiovisual translation plays a fundamental role in the dissemination of film productions across different languages and, above all, across different cultures. In this context, translating from Moroccan *darija* into Spanish poses significant challenges due to the presence of cultural, religious, and social references closely tied to the Moroccan context. This study analyzes the translation of cultural and gender-related elements present in the Spanish subtitles of the film *Adam* (2019), directed by Maryam Touzani. The analysis is based on the study of representative dialogue excerpts and scenes, as well as the identification of the translation techniques employed. It also examines how translation decisions influence the representation of Moroccan culture and the female experiences depicted in the film. In this way, this study aims to contribute to a still largely unexplored field, namely audiovisual translation between Moroccan *darija* and Spanish, and to highlight the importance of preserving cultural nuances and female identity in subtitling to promote a more faithful representation of Moroccan sociocultural reality.

Keywords: audiovisual translation, subtitling, *darija*, translation, gender

Resum

La traducció audiovisual té un paper fonamental en la difusió de produccions cinematogràfiques entre diferents llengües i, sobretot, entre diferents cultures. En aquest context, la traducció del *darija* marroquí a l'espanyol planteja reptes significatius a causa de la presència de referències culturals, religioses i socials estretament vinculades al context marroquí. Aquest article analitza la traducció dels elements culturals i de gènere presents als subtítols en espanyol de la pel·lícula *Adam* (2019), dirigida per Maryam Touzani. Per a això, es duu a terme una anàlisi basada en l'estudi de fragments de diàleg i escenes representatives, i en la identificació de les tècniques de traducció emprades. També examina com les decisions de traducció influeixen en la representació de la cultura marroquina i en les experiències femenines que es mostren a la pel·lícula. D'aquesta manera, aquest estudi té com a objectiu contribuir a un camp que roman en gran mesura inexplorat, és a dir la traducció audiovisual entre el *darija* marroquí i l'espanyol, i posar en relleu la importància de preservar les matisos culturals i la identitat femenina en la subtitulació per tal de promoure una representació més precisa de la realitat sociocultural marroquina.

Paraules clau: traducció audiovisual, subtitulació, *darija*, traducció, gènere

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 1

2. MARCO TEÓRICO 3

3. METODOLOGÍA 10

4. ANÁLISIS Y RESULTADOS 14

5. DISCUSIÓN, CONCLUSIONES Y NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN 49

6. Declaración de uso de Inteligencia Artificial 52

7. BIBLIOGRAFÍA 53

8. ANEXOS 56

1. INTRODUCCIÓN

La traducción audiovisual constituye uno de los ámbitos de mayor proyección social debido a su papel como puente entre culturas y, sobre todo, entre lenguas. A través de modalidades como la subtitulación, las producciones audiovisuales permiten que obras provenientes de diversos contextos culturales lleguen a públicos internacionales. Este proceso implica mucho más que una transferencia lingüística, ya que el traductor debe enfrentarse a la transmisión de elementos culturales, creencias religiosas y formas de entender el mundo que, en numerosas ocasiones, carecen de equivalentes en la cultura meta. Por ello, la traducción audiovisual se convierte en un espacio en el que las decisiones de traducción condicionan la forma en que el público interpreta una realidad distinta a la propia.

Dentro de este ámbito, la traducción del *dariya* marroquí presenta desafíos que se intensifican debido a su fuerte vinculación con el contexto sociocultural del país. La presencia de expresiones religiosas intrínsecamente ligadas a la lingüística, las fórmulas de cortesía, referentes de parentesco o prácticas sociales convierte la subtitulación de obras marroquíes en una constante negociación entre la fidelidad al texto original y la comprensión por parte del público meta. Además, cuando las obras abordan cuestiones relacionadas con el género o las desigualdades sociales, la traducción adquiere una importancia que trasciende lo lingüístico y pasa a ser parte del proceso de construcción de las identidades y experiencias representadas.

La obra marroquí *Adam* (2019), dirigida por Maryam Touzani, constituye un ejemplo de estos desafíos. La película narra la historia de dos mujeres cuyas vidas terminan cruzándose. Por un lado, la historia de Abla, una viuda que vive con su hija Warda y trata de mantener su pequeña panadería mientras afronta el duelo y trauma por la pérdida de su marido. Por otro lado, Samia, una joven embarazada fuera del matrimonio que, tras ser repudiada por su familia y por la sociedad, se encuentra sin hogar buscando trabajo y acaba encontrando refugio en el hogar de Abla.

La elección de este tema responde tanto a un interés científico como a una motivación personal. Desde el punto de vista investigador, los estudios sobre traducción

audiovisual entre el *dariya* marroquí y el español siguen siendo escasos. De igual manera, el cine marroquí continúa teniendo una presencia limitada en el mercado audiovisual, reduciendo las oportunidades de acercar al público español una realidad cultural distinta a la suya. Por ello, resulta de especial interés analizar cómo se traducen las escasas producciones traducidas y comprobar si las decisiones adoptadas en los subtítulos consiguen transmitir correctamente el contenido cultural, social e ideológico del texto original. A esto se suma una motivación personal vinculada al interés por la lengua y la cultura marroquíes por vínculos personales y familiares, por lo que es de suma importancia favorecer una representación fiel de las producciones procedentes de Marruecos. Además, la cercanía geográfica entre ambos países se contrasta con el reducido conocimiento que existe sobre la sociedad y cultura marroquíes.

El objetivo general de este trabajo consiste en analizar la traducción de los elementos culturales y de género del *dariya* marroquí al español presentes en la película *Adam* (2019), dirigida por Maryam Touzani. A partir de este objetivo principal, se plantean varios objetivos específicos como analizar la traducción de los elementos culturales identificados en el corpus, estudiar cómo se construyen la condición y la identidad de la mujer tanto a través de los fragmentos de dialogo como de las escenas más significativas de la película, y examinar las técnicas de traducción empleadas en los subtítulos, valorando su adecuación y su influencia en la transmisión de aspectos culturales y de género en la obra.

Para alcanzar estos objetivos, el estudio se estructura en varias partes. En primer lugar, el marco teórico presenta los principales conceptos relacionados con la traducción audiovisual, las técnicas y estrategias de traducción, la traducción audiovisual del árabe al español y la traducción y el género desde la perspectiva de autores como Molina y Hurtado Albir, así como los planteamientos de Olga Castro sobre la traducción feminista. A continuación, la metodología describe el corpus seleccionado, el procedimiento seguido para la identificación y clasificación del corpus y los criterios utilizados para su análisis.

Posteriormente, el capítulo de análisis y resultados se divide en cinco bloques. El primero se dedica al estudio de los elementos culturales, mientras que el segundo aborda los elementos relacionados con el género y el tercero se encarga del análisis de las escenas

más representativas. El cuarto bloque presenta el análisis cuantitativo de los resultados obtenidos, con el objetivo de identificar las tendencias observadas en el corpus, mientras que el quinto se dedica al estudio de las técnicas de traducción empleadas en la traducción de los subtítulos al español de la película con el fin de determinar las técnicas predominantes.

Finalmente, el trabajo concluye con un apartado dedicado a la discusión y conclusiones en el que los resultados obtenidos se comparan y se da respuesta a los objetivos generales y específicos planteados al inicio.

2. MARCO TEÓRICO

2.1.Traducción audiovisual

Para llevar a cabo el análisis de una obra audiovisual, es necesario establecer primero un marco teórico mínimamente sólido. La traducción audiovisual (TAV) es un ámbito en constante expansión dada la internacionalización de la industria cinematográfica y televisiva. La traducción audiovisual, según Díaz Cintas y Remael, se puede definir de la siguiente forma:

> Used as an umbrella term, audiovisual translation subsumes a wide variety of translation practices that differ from each other in the nature of their linguistic output and the translation strategies on which they rely (2021, p. 7).

En esencia, la traducción audiovisual consiste en la transferencia interlingüística e intercultural de mensajes construidos mediante múltiples códigos semióticos, en los que el traductor debe considerar la participación de los diversos elementos visuales, escritos o sonoros en su elaboración. Estos códigos semióticos incluyen el canal auditivo-verbal, compuesto por los diálogos y las letras de las canciones; el auditivo no verbal, integrado por la música y los efectos sonoros; el visual-verbal, que incluye los textos presentes en pantalla; y el visual no verbal, representado por la imagen (Remael, 2019, p. 260).

La historia de la traducción audiovisual está estrechamente ligada a la evolución tecnológica del cine. Durante la etapa del cine mudo, la traducción audiovisual estaba

presente en los intertítulos, carteles que aportaban información sobre la narrativa o el diálogo. En esta etapa, la traducción de estos intertítulos implicaba, en ocasiones, su eliminación, manipulación o incluso su cambio. Además, en algunos países existían figuras parecidas a la de un narrador, denominadas en Japón *benshi* o, en Francia, bonimenteurs, encargadas de explicar la proyección (O'Sullivan & Cornu, 2019). De este modo, no solo surge la función lingüística mediante los intertítulos, sino también la cultural mediante las figuras que cumplían la función de lo que hoy en día llamaríamos narradores o también llamadas "film explainers".

La transición al cine sonoro, con el estreno de *The Jazz Singer* en 1927, impulsó la distribución internacional de las películas, pero, en consecuencia, el idioma se convirtió en una barrera. Inicialmente, se experimentó con la grabación de múltiples versiones de una misma película en distintos idiomas, pero el coste tan elevado contribuyó a la consolidación de otros medios para trasladar esas producciones a otros idiomas y culturas, como la subtitulación y el doblaje (O'Sullivan & Cornu, 2019). Históricamente, podemos ver que el surgimiento de la traducción audiovisual se debe a factores tecnológicos, económicos y culturales.

La subtitulación, que históricamente se extendió en países escandinavos y en otros con mercados audiovisuales de menor tamaño, constituye una de las modalidades más representativas de la traducción audiovisual. Díaz Cintas y Remael la definen como una

> Translation practice that consists in presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that aims to recount the original dialogue exchanged among the various speakers, as well as all the other verbal information that is transmitted visually (letters, inserts, grafti, text messages, inscriptions, placards, and the like) and aurally (songs, voices of, voiceover narration) (2021, p. 9).

Esta modalidad se caracteriza por el traslado de un mensaje oral a un escrito, la subtitulación, que debe coexistir con otros elementos audiovisuales como la imagen o la música. Debido a la coexistencia de diversos códigos, la subtitulación presenta una serie de limitaciones técnicas relacionadas con el espacio en pantalla y el tiempo. Esto conlleva, según Díaz Cintas y Remael, "subtitles entail a change of mode from oral to written and resort frequently to the condensation and omission of lexical items from the original"

(2021, p. 4). Se debe garantizar la comprensión del espectador, la transmisión del mensaje y no alterar el desarrollo de la obra audiovisual.

Los antecesores de los subtítulos pueden situarse en los intertítulos de la etapa del cine mudo, que consistían en carteles insertados entre secuencias para transmitir información sobre la narración o los diálogos de los personajes (Díaz Cintas y Remael, 2021). La llegada del cine sonoro impulsó la necesidad de romper con el idioma como barrera para acceder a otras culturas, lo que, con los avances tecnológicos, pasó de un proceso mecánico a sofisticados sistemas digitales. En el caso de los largometrajes, la subtitulación se convierte en un proceso complejo que requiere distintas etapas, como la sincronización temporal de los subtítulos, la traducción y su adaptación a las diversas limitaciones, y la revisión posterior. La subtitulación, por consiguiente, no solo transfiere elementos lingüísticos de un idioma a otro, sino que también influye en la transferencia cultural y en la manera en que el espectador interpreta una obra audiovisual de otro idioma o país.

2.2. Técnicas y estrategias de traducción

Durante el proceso traductor, la confusión terminológica presenta la necesidad de distinguir entre método, técnica y estrategia. Hurtado Albir (2001) define estos términos esclareciendo su significado de manera significativa. Para Hurtado Albir,

> El método traductor supone el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor; el método tiene, por consiguiente, un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y responde a una opción global que recorre todo el texto (2001, p. 249).

Asimismo, la técnica la define como "La técnica de traducción es la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas del texto" (2001, p. 249) y estrategia como "La estrategia es de carácter individual y procesual, y consiste en los mecanismos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor en función de sus necesidades específicas" (Hurtado Albir, 2001, pp. 249-250). Así pues, el método traductor posee un carácter paratextual, ya que no se aplica a fragmentos aislados, sino a la totalidad textual. En cambio, la técnica de traducción afecta a segmentos específicos del texto. Por su parte, la estrategia de traducción

pertenece al proceso mental que conduce a la resolución de problemas en el proceso traductor:

Según Molina y Hurtado Albir (2002), las técnicas de traducción de ser "un procedimiento de análisis y catalogación del funcionamiento de la equivalencia traductora, con cinco características básicas:

1. afectan al resultado de la traducción
2. se catalogan en comparación con el original
3. se refieren a microunidades textuales
4. tienen un carácter discursivo y contextual
5. son funcionales" (Molina y Hurtado Albir, 2002, como se citó en Gil-Bardají, 2008, p. 60).

Entre las técnicas de uso más frecuente se encuentran la adaptación, la amplificación, el calco, la generalización, el préstamo, la traducción literal o la sustitución, entre otras. Una vez visto eso, en el ámbito de la traducción audiovisual, las técnicas de uso más frecuente varían debido a las limitaciones lingüísticas y temporales de esta modalidad. Yau (2019) subraya la dificultad del traductor audiovisual afirmando que "the subtitler must fit the subtitles into the available space on the screen, follow the rhythm of the original dialogue, and ensure sufficient time for the viewer to read the subtitles" (p. 285). Esto quiere decir que, partiendo de la base de la clasificación de técnicas de traducción de Molina y Hurtado Albir (2002), en subtitulación las técnicas especialmente recurrentes son la comprensión lingüística, elisión o la modulación, entre otras. Adaptándose así a las limitaciones lingüísticas y temporales que impone la subtitulación.

Por otro lado, las estrategias de traducción se refieren a la "aplicación de una decisión consciente tomada durante la fase de fijación del método traductor" (Gil-Bardají, 2008, p. 60). Del mismo modo, Gil-Bardají las identifica como un "plan of action designed to achieve a goal" (Gil-Bardají, 2019, p. 540). Molina y Hurtado Albir (2001), por su parte, consideran que las estrategias de traducción "should be conceived as conscious or unconscious procedures of a verbal or nonverbal nature used by the translator to solve problems" (como se citó en Gil-Bardají, 2019, p. 541). Su función

consiste en la orientación en la toma de decisiones durante la transferencia lingüística; esto forma parte del proceso cognitivo del traductor mediante el cual se deben identificar las dificultades del texto y se seleccionan las estrategias adecuadas para resolverlo.

La clasificación de las estrategias varía según el autor y el enfoque teórico desde el que se analicen. Molina y Hurtado Albir (2001) distinguen entre estrategias de comprensión, en las que se distinguen las ideas principales y secundarias, y estrategias de reformulación, que incluyen parafrasear o retraducir (como se citó en Gil-Bardají, 2019, p. 541). Las estrategias no solo pertenecen a la fase de resolución de problemas, sino que también intervienen en diferentes fases del proceso de traducción.

En la traducción audiovisual (TAV), las estrategias adquieren un papel protagónico debido a las limitaciones técnicas y semióticas de modalidades como la subtitulación. Gottlieb (1992) propone una taxonomía que distingue diez estrategias de traducción: expansión, paráfrasis, transferencia, imitación, transcripción, dislocación, condensación, reducción, omisión y renuncia. Entre las estrategias descritas por este autor en su taxonomía, destacan la transferencia, la paráfrasis y la condensación (como se citó en Gil-Bardají, 2019, p. 544). Estas últimas permiten adaptar el contenido a las limitaciones técnicas y semióticas del subtitulado sin perder el significado. Asimismo, Díaz-Cintas y Remael (2007) consideran que "the importance of 'text reduction' in subtitling, whose double aim is to eliminate what is not relevant for the comprehension of the message and/or to reformulate the message as concisely as possible" (como se citó en Gil-Bardají, 2019, p. 544). Subrayando una vez más la importancia de la reducción del contenido, una estrategia fundamental para adaptarse a las limitaciones presentes en la traducción audiovisual, y en específico la subtitulación.

2.3. La traducción audiovisual del árabe al español

Dentro de los estudios de traducción, tanto literaria como audiovisual, la traducción del árabe al español constituye una disciplina compleja que no solo implica el traslado lingüístico entre dos lenguas muy distintas, sino también el traslado cultural e ideológico. La traducción del árabe al español tiene sus raíces en el arabismo español, disciplina que Gil-Bardají (2019) define como "the discipline that studies Arab language and culture" (p. 2). En España, mediante esta tradición ligada a autores arabistas de gran

renombre como Emilio García Gómez, no se limitó a la traducción y la transmisión de textos, sino que también participó en la construcción histórica de la imagen del otro árabe.

En consecuencia, en la traducción audiovisual, la traducción del árabe al español ha cobrado una relevancia política y cultural significativa en las últimas décadas debido al aumento de producciones audiovisuales procedentes del mundo árabe o, en este caso, del Magreb. Esto ha generado una necesidad exponencial de traducir a otros idiomas que hasta el momento no se había visto, lo que ha dado lugar al doblaje o a la subtitulación de numerosos productos audiovisuales.

La traducción audiovisual se encuentra condicionada por la imagen y el tiempo, por lo que representar una cultura o ideología de la fuente a la meta puede conllevar ciertas dificultades. Entre ellas, Toury (1995) considera que

> The process of importing foreign productions into a target culture always implies the penetration of unfamiliar elements which are bound to be manipulated or adjusted by the dominant ideology of the target culture. In other words, what is translated, and how it is translated, is determined by the interests and structure of the host target cultural system (como se citó en Díaz Cintas, 2012, pp. 283-284).

Las diferentes elecciones que el traductor toma respecto de los referentes culturales que mantener, cambiar u omitir pueden distinguirse, según Venuti (2004), en dos términos: la domesticación y la extranjerización. La primera, Venuti (2004), "strives for a style as indistinguishable as possible from a text originally written in the target language", mientras que la segunda "the translator intentionally disrupts the linguistic and genre expectations of the target language in order to mark the otherness of the translated texts" (como se citó en Kjetil, 2013, p. 3). Es decir, la domesticación pretende hacer el texto fuente lo más transparente posible para la cultura meta, lo que en ocasiones sería cambiar y omitir referentes culturales. Mientras que la extranjerización pretende marcar la alteridad, lo cual, en consecuencia, implicaría marcar los referentes culturales.

La imagen del mundo árabe en los medios de comunicación occidentales ha estado condicionada por discursos orientalistas. Siguiendo a Edward Said, en su obra tan influyente *Orientalismo* (1978), el orientalismo es un discurso en el que representan al

mundo y a las culturas orientales como "'distintas", "lejanas", "exóticas", o incluso "fanáticas", "incultas", "culturalmente inferiores"" (Gil-Bardají, 2007, p. 95). Este discurso se ve también representado en el uso de estereotipos en la construcción de la imagen del otro. Nini (1999) en su obra representa los estereotipos de ambos lados del Mediterráneo con "the idealized vision of Spain, the exoticist image of Morocco, the Spanish Reconquista celebrations, religious taboos and clichés from both sides" (como se citó en Carbonell, 2003, p. 147). Estos estereotipos se ven especialmente reflejados en la representación de la mujer musulmana o, en general, en la representación de la condición de la mujer en Oriente.

En este sentido, la traducción audiovisual constituye una disciplina que puede consolidar la imagen estereotipada del Oriente o, en su lugar, reinterpretarla. El traductor tiene en sus manos decisiones como la elección de determinados términos, la omisión o la adaptación de referentes culturales, o la reinterpretación de lo que históricamente se ha consolidado como la imagen de la mujer oriental sumisa o exótica. Por lo tanto, la traducción audiovisual permite no solo la transmisión lingüística de un idioma a otro, sino también la transmisión de cuestiones de género y del orientalismo a las culturas occidentales.

2.4. Traducción y género

La relación entre traducción y género resulta especialmente relevante en el análisis audiovisual de *Adam* (2019), una película dirigida por Maryam Touzani y protagonizada por mujeres. En este contexto, el análisis de la traducción de los subtítulos no puede limitarse a una evaluación narrativa o lingüística, ya que la traducción también actúa como un espacio de mediación cultural e ideológica en el que se negocian significados relacionados con el género y la representación de las mujeres.

Tal como señala Olga Castro (2010), "los feminismos ponen de manifiesto cómo el género resulta relevante y determinante a la hora de negociar la construcción de identidades socioculturales a través de la traducción" (p.297). Esta perspectiva adquiere especial importancia en la película *Adam,* donde las relaciones entre mujeres, la maternidad, la exclusión social y las normas de género constituyen un eje fundamental en la narración y en las vivencias de las protagonistas. Samia y Abla viven dentro de una

sociedad en la que la sexualidad fuera del matrimonio y la presencia de la mujer en la sociedad en general siguen estando reguladas por normas sociales y morales. Por ello, la traducción al español en los subtítulos no solo traduce diálogos, sino también realidades socioculturales marcadas por el género.

La traducción presenta dificultades que, como señalan Castro y Ergun (2018), trascienden lo lingüístico. Cuestiones culturales, religiosas, políticas e históricas condicionan la transferencia de significados no solo entre las lenguas sino también entre las culturas. En este sentido, como se ha mencionado previamente, la traducción de determinados referentes culturales propios del contexto sociocultural marroquí, así como de conceptos relacionados con las dinámicas familiares, la maternidad o el honor, exige mayor esfuerzo de contextualización para evitar interpretaciones que alteren el significado del texto original.

Castro y Ergun (2018) defienden una concepción del feminismo alejada de perspectivas eurocéntricas u occidentales: "it distances itself from a narrow, fixed understanding of feminism that is based solely on (Eurocentric or west-centric) gender politics, expanding feminisms' political and epistemic agenda to a more inclusive and "holistic" agenda of justice and equality" (p. 18). Aplicada a la traducción, esta perspectiva entiende que el proceso de traducción debe favorecer el respeto por la diversidad de las experiencias femeninas y evitar interpretaciones eurocéntricas que descontextualizan el mensaje original o modifican la representación de las protagonistas y de las normas sociales que condicionan sus vivencias.

3. METODOLOGÍA

En la elaboración de este trabajo, fue necesario establecer una metodología clara y concisa para alcanzar los objetivos establecidos en el análisis de la traducción de subtítulos del *dariya* marroquí al español de los elementos culturales y de género de la película *Adam* (2019), de Maryam Touzani. Dado que el trabajo se centra en el análisis de los subtítulos en español de una película originalmente producida en *dariya* marroquí, se ha optado por una metodología cualitativa que permite examinar en profundidad los

elementos traductológicos presentes en la obra audiovisual y, con ello, valorar las técnicas empleadas en su traducción.

Respecto al método de investigación, se recurrió al análisis textual. Este método resulta el más adecuado para la identificación, clasificación e interpretación de los elementos culturales y de las cuestiones relacionadas con el género en la película, así como para estudiar las diferentes propuestas adoptadas en casos particulares. Además, este análisis nos permite observar con detalle las distintas decisiones tomadas en la traducción de los subtítulos al español.

La selección del corpus se realizó a partir de la película *Adam* (2019), en su versión original en *dariya* marroquí, y de sus subtítulos en español. Con el fin de recopilar ejemplos representativos, se realizaron varios visionados de la película, durante los cuales se identificaron y registraron fragmentos que contenían elementos culturales o relacionados con el género relevantes.

En relación con la clasificación de las técnicas traductoras, se tomó como referencia la clasificación de Molina y Hurtado Albir (2002) sobre las técnicas de traducción. Este modelo teórico permite identificar y categorizar de manera coherente las distintas técnicas empleadas en los subtítulos de la película.

De igual manera, dado que el corpus original está en *dariya* marroquí, una variante vernácula estandarizada de Marruecos, fue necesario establecer un sistema de transliteración para representar en el alfabeto latino los fonemas del árabe que no tienen equivalentes en español. Con el fin de garantizar la coherencia en la transcripción de los ejemplos incluidos en las tablas de análisis, el trabajo adopta la tabla de correspondencias presentada por Cabrera Altuzarra (2021, pp. 19-20, como se citó en Benítez Fernández, 2003, pp. 158-160):

Alifato	**Alfabeto latino**	**Valor fonético (AFI)**
أ (ʾalif)	a/2*	Varios, incluyendo [aː]
ب(bāʾ)	b	[b]

ت (tāʾ)	t	[t]
ث (ṯāʾ)	z	[θ]
ج (ŷīm)	y	[ʤ]
ح (ḥāʾ)	7*	[ħ]
خ (ḫāʾ)	j	[x]
د (dāl)	d	[d]
ذ (ḏāl)	d’/dh	[ð]
ر (rāʾ)	r	[r]
ز (zāī)	z	[z]
س (sīn)	s	[s]
ش (šīn)	sh	[ʃ]
ص (ṣād)	s	[sˤ]
ض (ḍād)	sh	[dˤ]
ط (ṭāʾ)	t	[tˤ]
ظ (ẓāʾ)	D	[ðˤ]
ع (ʿayn)	3*	[ʕ]
غ (ġayn)	g	[ɣ]
ف (fāʾ)	f	[f]
ق (qāf)	q/9*	[q]
ك (kāf)	k	[k]
ل (lām)	l	[l]
م (mīm)	m	[m]
ن (nūn)	n	[n]
ه (hā’)	h	[h]
و (wāw)	w	[w]/ [uː]
ي (yāʾ)	i/y	[j]/ [iː]

Tabla 1. Sistema de transliteración del *dariya*. Fuente: Benítez Fernández, 2003, pp. 158-160.

Para analizar adecuadamente dichos fragmentos, se elaboró una primera tabla destinada a analizar los elementos culturales y de género. En ella se recogieron diferentes apartados: por un lado de la tabla, el elemento cultural identificado en *dariya* transliterada y en árabe estándar, su traducción literal al español, la traducción al español presente en los subtítulos de la película, la técnica de traducción empleada en la película, un comentario sobre la traducción, una propuesta personal de traducción en caso de considerarse necesario algún cambio, la técnica empleada, un comentario justificativo y el correspondiente código de tiempo. Por otro lado, se realizó la misma división para analizar los elementos relacionados con el género.

Elemento cultural	Traducción literal	Traducción al español de la película	Técnica	Comentario	Propuesta personal	Técnica	Comentario	Código de tiempo	Elementos relacionados con el género	Traducción literal	Traducción al español en la película	Técnica	Comentario	Propuesta personal	Técnica	Comentario	Código de tiempo

Figura 1. Apartados del anexo I. Fuente: Elaboración propia.

Posteriormente, se elaboró una segunda tabla destinada al análisis de escenas que contenían elementos relacionados con el género. La película, dirigida por Maryam Touzani, una mujer, y protagonizada por mujeres, presenta numerosas escenas en las que el género es un elemento fundamental de la historia. Al analizar la traducción del *dariya* marroquí al español, el lenguaje verbal es fundamental, pero también lo es el contexto audiovisual en el que se enmarcan los diálogos. Además, una de las funciones de la traducción es trasladar una cultura a otra mediante el lenguaje escrito, pero la cultura no se limita al diálogo ni a las palabras; la imagen plantea retos que deben abordarse en la traducción. Por lo tanto, esta segunda tabla registra las escenas consideradas relevantes, un comentario analítico de cada una y el código de tiempo correspondiente.

Escena	Comentario	Código de tiempo

Figura 2. Apartados del anexo II. Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, una vez recopilados y clasificados los ejemplos, se procedió a su análisis e interpretación. En conjunto, ambas tablas permiten analizar elementos

culturales y de género no solo a través del contexto narrativo, sino también a través de lo visual. Este análisis también ha puesto de manifiesto las dificultades que plantea la traducción audiovisual entre el *dariya* marroquí y el español, y ha valorado las técnicas empleadas y su adecuación en la traducción. Asimismo, a partir de los datos obtenidos se llevó a cabo un análisis cuantitativo con el fin de sistematizar los resultados y observar la frecuencia de aparición de los distintos tipos de elementos analizados, las técnicas de traducción empleadas y otros patrones relevantes detectados en el análisis.

4. ANÁLISIS Y RESULTADOS

En este apartado se analizarán los resultados obtenidos a partir del corpus seleccionado de la película *Adam* (2019), dirigida por Maryam Touzani. El análisis se organiza en tres secciones principales. En primer lugar, se examinarán los elementos culturales presentes en la película y las técnicas empleadas en su traducción al español. En segundo lugar, se analizarán los elementos relacionados con el género y las implicaciones de las decisiones traductológicas en cuanto a las técnicas empleadas. Por último, se examinarán diversas escenas relevantes de la película con el objetivo de no solo analizar la narrativa, sino también los elementos audiovisuales que conllevan cierta complejidad para el traductor y la audiencia receptora.

4.1. Análisis de los elementos culturales.

En esta primera sección se analizarán los elementos culturales presentes en la primera parte del corpus, con el objetivo de observar cómo se trasladan al español realidades socioculturales de la cultura marroquí presentes en la película y si las técnicas empleadas las trasladan adecuadamente. Para una correcta comprensión del análisis, este se realizará en orden cronológico, siguiendo los códigos de tiempo proporcionados en los anexos.

Desde los primeros segundos de la película podemos observar un elemento muy recurrente: la presencia de elementos religiosos, especialmente relacionados con Dios (*Allah*). El *dariya* marroquí y, en general, la cultura marroquí están estrechamente

vinculados al islam. Esta conexión no solo se refleja en el estilo de vida, sino también en el lenguaje.

4.1.1. Ejemplo 1

En el primer ejemplo, el elemento cultural se refleja en la escena en la que Samia, visiblemente embarazada, entra a una peluquería en busca de trabajo. Durante la conversación con la propietaria, esta le ofrece la posibilidad de realizar una prueba al día siguiente. Ante su condición de estar sin hogar, Samia le pregunta si podría pasar la noche en el establecimiento. La respuesta de la dueña es "Hada mahal dyal lkhedma kantrz9o fih Allah" (هذا مقر عملي، فيه أبتغي رزق الله), expresión que puede traducirse literalmente como "Este es un sitio donde se trabaja y pedimos a Allah sustento".

El elemento cultural de este ejemplo se encuentra en "kantrz9o fih Allah" (فيه أبتغي رزق الله), cuya traducción literal es "pedimos a Allah sustento". La referencia introduce un componente religioso en el que se presenta a Allah como la fuente del sustento económico. Sin embargo, en la traducción de los subtítulos esta referencia desaparece y el diálogo se traduce simplemente como «Esto es un lugar de trabajo». Desde el punto de vista traductológico, puede considerarse un caso de compresión lingüística, dado que se conserva la información esencial, pero se omite el matiz religioso. Esta decisión no podría considerarse errónea, dado que la subtitulación conlleva limitaciones de espacio y tiempo, por lo que se prioriza la claridad y la transmisión de información relevante.

4.1.2. Ejemplo 2

En el segundo ejemplo, perteneciente a la misma escena que el anterior, la expresión "Maxi Hotel Marhaba" (هذا ليس فندق مرحباً) se ha traducido como "No un hotel ", lo que elimina por completo la referencia cultural que subraya la ironía de "Hotel Marhaba" (فندق مرحباً). Esta expresión, de forma irónica, indica que la peluquería no es un hotel que acoja a todo el que quiera. "Marhaba" (مرحباً), tanto en *dariya* como en árabe, significa literalmente "bienvenido", por lo que, junto con "hotel", la dueña de la peluquería expresa, de forma irónica, que no puede acogerla.

En mi propuesta personal, optaría por un calco de "No el hotel 'Bienvenidos'" de modo que el subtítulo conserve tanto la referencia cultural como el matiz sarcástico. Este ejemplo demuestra la dificultad que tiene un traductor para tomar decisiones, sobre todo respecto de la traducción de la ironía o del sarcasmo. Al igual que las bromas, el sarcasmo debe traducirse teniendo en cuenta al público meta, pero sin perjudicar el mensaje original.

4.1.3. Ejemplo 3

En este tercer ejemplo, volvemos a encontrarnos con otra fórmula de carácter religioso empleada en *dariya*: "Allah ifokek 3la khir. Allah i3awnek" (عسى الله أن يخرجك من هذا، عسى الله أن يساعدك), que, traducida literalmente, significa "Que Allah te saque de esto bien. Que Allah te ayude." Esta expresión de uso cotidiano puede emplearse en contextos de dificultad o sufrimiento, donde la referencia a Allah sirve de consuelo. En este caso se usa para desearle un buen parto a Samia. Tal y como se indica en la tabla, la traducción al español ha optado por condensar ambas expresiones en una sola: "Que Dios te dé un buen parto". En mi propuesta personal, mantendría la traducción de la película, ya que esta consigue transmitir eficazmente la intención del mensaje, dadas las limitaciones espaciales y de tiempo de la subtitulación.

Por otro lado, podemos observar una tendencia a la compresión lingüística y a la omisión de las expresiones religiosas propias del *dariya*. Cabe señalar también la decisión de adaptar "Allah" a "Dios", aunque ambas expresiones sean sinónimas; "Allah" posee una carga cultural y religiosa distinta, ya que remite al contexto islámico y sociocultural marroquí, mientras que "Dios" neutraliza dicha especificidad.

4.1.4. Ejemplo 4

Siguiendo con las expresiones de carácter religioso, con el mismo mensaje que el anterior: "Lah, Allah isehel 3lik" (لا، يسر الله أمرك), que se traduce literalmente como "No, que Allah te lo haga fácil", empleada para desear que una situación difícil se resuelva favorablemente. En la cultura marroquí, este tipo de expresiones reflejan la estrecha relación entre la religión y el lenguaje.

Sin embargo, la subtitulación ha optado por omitir por completo esta intervención. Aunque por limitaciones de espacio y tiempo pueda justificarse, genera una pérdida significativa del valor interpersonal de la expresión. Como propuesta personal, he optado por traducir la expresión mediante la técnica de la descripción, es decir, ofrecer una explicación de la expresión para facilitar la comprensión del público meta. La propuesta "No, que te vaya bien" no mantiene la referencia religiosa explícita, pero sí la función de cercanía.

4.1.5. Ejemplo 5

En este quinto ejemplo, el elemento cultural identificado es "Msemna" (رغيف), un alimento tradicional que suele consumirse en desayunos o meriendas y acompañarse de té, miel o queso. Este alimento, similar al pan, se traduce mediante un préstamo puro. Según Albir y Molina (2001), esta técnica consiste en incorporar la palabra de la lengua fuente a la lengua meta sin modificaciones ni cambios. En este caso, el público meta debe tener conocimientos previos sobre este alimento para entender el préstamo. Sin embargo, traducir "msemen" por "pan plano" elimina por completo el valor cultural de un alimento muy significativo para la gastronomía marroquí.

4.1.6. Ejemplo 6

En la expresión "Mselka m3a lwa9t" (أتدبر أموري مع الوقت), que se traduce literalmente como "Voy tirando con el tiempo", se expresan sentimientos de resignación, adaptación y resistencia ante una situación difícil. Culturalmente, la expresión se usa en contextos de precariedad; en la película se hace referencia a Abla, una viuda que cuida de su hija y, a la vez, intenta sacar adelante su pequeña panadería pese al trauma.

En la traducción al español de los subtítulos se observa una clara modulación, ya que se altera el enfoque semántico de la oración y se reduce el contenido original. Mientras que en el original el mensaje enfatiza la capacidad de sobrellevar las diversas dificultades de la vida, la traducción desplaza el foco hacia el estado emocional de Abla.

Mi propuesta personal sería “Ahí voy, tirando”, adaptando el mensaje original para que mantenga el tono coloquial y el significado. Como consecuencia, se refleja el matiz cultural de la resiliencia.

4.1.7. Ejemplo 7

Una vez más, el ámbito gastronómico es un elemento fundamental de la cultura de un país. Por lo tanto, este ejemplo puede no parecer significativo; sin embargo, un alimento de uso cotidiano ilustra la cotidianidad cultural de la película. La expresión “Formaj w kasher.” (جبن ومرتديلا) en los subtítulos se traduce como “De queso y pavo”. “Kasher” (مرتديلا) se refiere a un tipo de mortadela, generalmente de pollo, muy consumido en Marruecos. La traducción al español emplea la técnica de adaptación orientada a facilitar la comprensión del espectador meta.

En mi propuesta personal, optaría por una traducción literal que refleje adecuadamente el mensaje: “De queso y mortadela”. Aunque es cierto que la adaptación es una técnica muy popular para transmitir una cultura a otra, hay que tener en cuenta que elementos como la gastronomía son rasgos muy representativos en los que, más que adaptar la cultura, se puede borrar la identidad de la cultura original a favor de la cultura meta.

4.1.8. Ejemplo 8

El elemento cultural identificado es “Jak zwin lqmis zraq” (يلائمك قميص الأزرق), cuya traducción literal es “Te queda bien esa túnica azul”. El término “qamis” (قميص) en el contexto marroquí se refiere a una prenda tradicional que no tiene un equivalente exacto en español. Esta prenda tradicional se omite en la traducción al español mediante técnicas como la generalización o la modulación: “Ese azul te sienta bien”. La ampliación y modulación del referente cambian el enfoque del mensaje: el énfasis deja de ser la prenda y se traslada al color que en este caso es el azul.

La traducción al español de la película elimina el elemento cultural, por lo que mi propuesta personal consiste en el préstamo puro de “qamis” (قميص). Esta decisión se ve reforzada por el uso, a lo largo de la película, de otros préstamos de referentes culturales.

En este caso, “Ese qamis azul te sienta bien” conserva un referente cultural muy significativo que, a través del audiovisual, puede comprenderse sin necesidad de conocimientos previos sobre la cultura marroquí.

4.1.9. Ejemplo 9

En este noveno ejemplo, “Rj3et ldarha” (عادت إلى منزلها) puede parecer una expresión sencilla; sin embargo, el término “dar” conlleva una carga cultural. En *dariya*, “dar” (دار) no solo se refiere a una vivienda física, sino también al hogar como espacio de identidad.

En el subtítulo de la película, la expresión se traduce como “se ha vuelto a su pueblo”, lo que se considera una modulación, ya que cambia el enfoque específico del concepto de hogar por uno más general, como el de un pueblo. Como se indica en la tabla, esta traducción presupone información sobre Samia, quien vive en un pueblo, algo que no se expresa necesariamente de forma explícita en la obra original.

Mi propuesta personal opta por una traducción literal, que conserva el significado semántico del original y evita añadir información no dicha en la obra.

4.1.10. Ejemplo 10

En el ámbito financiero también encontramos elementos propios de la cultura marroquí que no se observan en la española. En “Nt3amel m3ak” (سأتعامل معك), traducido literalmente como “Trabajaré contigo o me portaré contigo”, la expresión resulta representativa del lenguaje de negociación habitual en mercados o en contextos de compraventa en general.

La traducción al español ha optado por “Te hago buen precio”, lo que, según Molina y Hurtado Albir (2002), constituye una adaptación, ya que sustituye la expresión original por otra propia de la cultura meta, más comprensible en el ámbito comercial. Aunque el original no hace referencia al precio, en el contexto de la compraventa dicha implicatura resulta coherente y comprensible.

4.1.11. Ejemplo 11

En este caso, “Tel3et l bitha teka” (صعدت إلى غرفتها لترتاح), cuya traducción literal es “Ha subido a su habitación a echarse”. Es una expresión que ilustra una interacción cotidiana que, aunque no parezca significativa, evidencia una forma de adaptación de una cultura a otra mediante la traducción. La traducción al español de la película opta por “Se está echando una siesta”, un elemento cultural significativo de la cultura meta.

Mientras que en el original se expresa como un simple acto de retirarse a descansar, sin especificar el tipo de descanso, la traducción lo califica como “siesta”, una práctica asociada a la cultura española, en este caso, la cultura meta.

Además, la elección de este término no altera el significado general del mensaje, simplemente añade una carga cultural más cercana al espectador. En consecuencia, mi propuesta personal mantendría la traducción sin realizar cambios dado que el mensaje original se transmite con claridad.

4.1.12. Ejemplo 12

En muchas culturas árabes o de origen árabe, la distinción del parentesco entre parientes maternos y paternos suele ser más específica que en otras. El elemento cultural en este caso es “Aji ntiya bent khalt7a, ¿yak?” (تعالي، هل انت ابنة خالتها؟) que se traduce literalmente como “Oye, tú eres su prima de parte de madre, ¿no?”. Como podemos ver, se establece la distinción respecto del parentesco de la prima, haciendo referencia explícita a que se trata de la hija de la hermana de la madre.

En los subtítulos, la expresión aparece como “Eres su prima, ¿verdad?”. La traducción mantiene la estructura original mediante una traducción literal combinada con elisión, ya que elimina la especificación materna. Esta decisión se debe a que en español no se considera necesario distinguir entre primos maternos o paternos. Por lo tanto, la omisión resulta funcional y natural para la audiencia meta, por lo que no sería necesario realizar ningún cambio.

4.1.13. Ejemplo 13

En este ejemplo, la expresión "weld nas" (ابن أصول) constituye un elemento cultural especialmente relevante en la cultura marroquí, ya que no se refiere únicamente al origen o al estatus familiar, sino también a cualidades morales como la educación, la buena reputación, el respeto y el honor de la persona. Por lo tanto, la expresión "9oli liha beli ana weld nas" (أخبريها أنني ابن أصول), cuya traducción literal sería "Dile que soy hijo de familia", carece de un equivalente exacto en español.

En la traducción al español de la película, la expresión se traduce como "Dile que soy un buen hombre", lo cual constituye una adaptación, ya que reemplaza el referente cultural por una expresión funcionalmente equivalente en la cultura española. La adaptación resulta adecuada dado que "hijo de familia" podría generar ambigüedad o sonar poco natural. En cambio, "buen hombre" transmite parte del valor social o moral implícito en el original.

4.1.14. Ejemplo 14

Siguiendo con la misma escena, aparece Slimani, un repartidor encargado de entregarles diversos pedidos semanales. Además, siente atracción por Abla, la viuda; sin embargo, sus sentimientos no son correspondidos por ella. En esta escena él expresa el motivo de su atracción "Li kay 3jebni f Abla, Mra 9ada u m9atla m3a zman" (ما يعجبني في عبلة أنها امرأة قوية ومحاربة), cuya traducción literal sería "Lo que me gusta de Abla es que es una mujer capaz y que ha luchado con el tiempo". La frase "m9atla m3a zman" (ومحاربة) remite a alguien que lucha o combate, pero, en el contexto cultural, suele emplearse metafóricamente para describir a una persona resiliente.

La traducción de la película traduce la expresión como "Lo que más me gusta de Abla es su valentía. Es una luchadora", combinando técnicas como la adaptación, la elisión y la compresión lingüística. La traducción reformula la estructura original sintetizando varias ideas en una oración más breve.

La propuesta opta por una traducción literal de la primera parte del enunciado, mientras que en la segunda parte se adapta el significado de "m9atla m3a zman" (ومحاربة)

a “valiente” para expresar la resiliencia de Abla frente a las numerosas dificultades de la vida.

4.1.15. Ejemplo 15

En este caso, el término “tajin” (الطاجين) constituye el principal referente cultural, ya que designa uno de los elementos más representativos de la gastronomía marroquí. En los subtítulos, la traducción mantiene el término original mediante “préstamo puro”, conservando así el referente cultural sin adaptarlo a un equivalente.

Como se indica en la tabla, el uso del préstamo puro resulta muy pertinente, ya que la imagen acompaña al subtítulo y facilita la comprensión del término, incluso para espectadores sin conocimientos previos sobre la gastronomía marroquí. De este modo, vemos cómo la combinación de imagen y subtítulos puede justificar el uso de ciertos préstamos culturales sin afectar a la comprensión.

4.1.16. Ejemplo 16

El elemento cultural identificado corresponde a una expresión regional vinculada a la muerte. La traducción literal de “Gheda dyalo jaboli lkesda dyalo” (في الغد احضروا لي جثته) es “La mañana siguiente me trajeron su cadáver”, lo cual coincide con la versión subtitulada de la película. El elemento cultural “lkesda” (جثته), como se ha mencionado previamente, se refiere al cuerpo del fallecido y es una palabra fuertemente vinculada a regiones del centro de Marruecos, como Casablanca o Rabat.

La traducción literal del término cultural preserva la dureza y la explicitud del original. Esta decisión se considera acertada por conservar tanto el contenido semántico como la intensidad emocional del original. Además, en el contexto marroquí, las referencias a la muerte, los cadáveres y similares suelen estar cargadas de valores religiosos y de ritualidad, por lo que el empleo de un término regional tan específico aumenta esa carga emocional.

4.1.17. Ejemplo 17

Siguiendo con la misma escena, Abla le cuenta a Samia cómo murió su marido. La imagen que Abla describe es de incertidumbre y confusión donde "Mafhemt hta l9it dar 3amra bnas" (لم أفهم حتى وجدت البيت ممتلأ بالناس), cuya traducción literal sería "No lo entendí hasta que se llenó la casa de gente". En la cultura marroquí, cuando fallece una persona, familiares, vecinos y miembros de la comunidad acuden al hogar para expresar el pésame y mostrar su apoyo y compañía a la familia.

En los subtítulos, la traducción lo expresa como "Antes de darme cuenta la casa… estaba llena de gente", donde se modifica ligeramente la estructura verbal y temporal del enunciado. La propuesta personal sería "No lo entendí hasta que la casa… se llenó de gente", ya que mantiene con mayor fidelidad la progresión del mensaje original. En general, este ejemplo demuestra cómo ciertas referencias culturales requieren un contexto sociocultural para que el público meta las comprenda.

4.1.18. Ejemplo 18

El proceso funerario islámico tras una muerte es bastante complejo de explicar a un espectador ajeno a la cultura y la religión. Abla explica cómo, tras la muerte de su marido, no tuvo oportunidad de verlo, dado que "Kan khasom iwejdoh, isaliw 3lih bax itedfen m3a dhor" (كان ينبغي عليهم تجهيزه، والصلاة علي ، ليدفن بعد الظهر), lo que se traduce literalmente como "Tenían que prepararlo y rezar sobre él para enterrarlo con la oración del Dhor". El elemento cultural del rito funerario incluye el lavado ritual del cuerpo, su amortajamiento, la oración funeraria y el entierro, tradicionalmente realizado antes del segundo (duhr) o del tercer (asr) rezo del día.

En los subtítulos, la expresión se traduce como "Tenían que prepararlo y enterrarlo antes de la hora de la oración", adaptando el proceso religioso a la cultura meta. Sin embargo, mi propuesta opta por "Tenían que prepararlo y enterrarlo antes del rezo del mediodía", que especifica el rezo sin recurrir a un préstamo que el receptor no comprendería.

4.1.19. Ejemplo 19

Las felicitaciones tradicionales empleadas en las celebraciones religiosas islámicas constituyen un caso de gran dificultad para el traductor. La expresión "Mebrouk 3idkom t3eydo o t3awdo" (عيد مبارك، كل عام وأنتم بخير), traducida literalmente como "Feliz Eid, que lo celebréis y lo volváis a celebrar", transmite felicitaciones, prosperidad y bendiciones para futuras celebraciones.

En la película, la expresión se traduce como "Feliz final del Ramadán", ya que la traducción explicita el referente cultural del "Eid" (عيد) como celebración del final del Ramadán. Sin embargo, esta traducción resulta incorrecta en términos culturales, ya que la celebración mencionada no corresponde al final del Ramadán (Eid al-Fitr) sino a la Fiesta del cordero (Eid al-Adha). En mi propuesta personal, soluciono el error de identificación del referente cultural mediante una amplificación de esta manera: "Feliz fiesta del cordero"

4.1.20. Ejemplo 20

Siguiendo con las bendiciones religiosas, la expresión "Allah ihefdek, khti" (حفظك الله يا أختي), cuya traducción literal sería "Que Allah te proteja, hermana", se utiliza como fórmula de gratitud o de afecto. Esta bendición religiosa es muy frecuente en *dariya* y evidencia la centralidad de la religión en la comunicación cotidiana.

La traducción al español de la película se titula "Gracias. Con Dios", adaptando la estructura del mensaje para mayor naturalidad en español. Además, el uso de "Dios" funciona como un equivalente religioso en la cultura meta. La traducción consigue preservar la dimensión religiosa del original, teniendo en cuenta que, en casos anteriores, este tipo de estructuras religiosas suele omitirse. No obstante, el término "khti" (أختي, hermana), empleado como muestra de cercanía entre mujeres, desaparece en la traducción.

Por lo tanto, la propuesta opta por "Gracias, hermana. Con Allah", teniendo en cuenta la adaptación a la cultura meta, pero manteniendo al mismo tiempo la referencia religiosa original y el matiz afectivo del término "khti" (أختي).

4.1.21. Ejemplo 21

En contextos marroquíes tradicionales, en mercados o barrios, es habitual que una persona se identifique o se la reconozca por el nombre de sus padres o de sus madres. Por lo que "Lala ya lala weld Hlima li kayjib sel3a dima" (سيدتي يا سيدتي، ابن حليمة الذي يأتي بالبضاعة دائما), cuya traducción literal es "Señoras, señoras, el hijo de Halima que trae siempre la mercancía", presenta una fórmula de venta que recurre a la musicalidad para atraer a clientes.

En los subtítulos, la expresión se traduce como "¡Echen un vistazo, Sras.! ¡Perfumes baratos!". Mediante la compresión lingüística y la modulación, se reduce significativamente el contenido y se cambia el foco de la mercancía, limitándolo únicamente a los perfumes.

La traducción elimina dos elementos culturales fundamentales, en primer lugar, la referencia cultural asociada a "weld Hlima" (ابن حليمة) y, en segundo lugar, la rima. Mi propuesta personal recoge ambas adaptaciones como "¡El hijo de Halima con la mejor mercancía encima!", preservando así la musicalidad y el referente cultural.

4.1.22. Ejemplo 22

Como en ejemplos anteriores, la celebración del Eid, ya sea el fin del ramadán o la fiesta del cordero, constituye un referente cultural y religioso de gran relevancia. Por lo que, en este ejemplo, el referente "l3id lkbir rah jay" (عيد الأضحى على الأبواب) cobra importancia por la mención a la celebración de la fiesta del cordero, coloquialmente denominada "el Eid grande".

Sin embargo, la traducción altera significativamente el sentido, ya que, como en otro caso, "l3id lkbir" (عيد الأضحى) no alude al final del Ramadán, sino a la fiesta del cordero. Esta decisión implica una pérdida importante en la identificación de las celebraciones religiosas y puede confundir al espectador.

Mi propuesta personal opta por incluir el préstamo naturalizado "Eid" con "Se acerca el Eid", sin necesidad de especificar cuál, para no dar pie a errores y por limitaciones espaciales y temporales.

4.1.23. Ejemplo 23

El elemento cultural identificado en este ejemplo es “Mebrouk l3waxer” (مبارك عليكم حلول هذه الأيام المباركة), una felicitación asociada a los días festivos religiosos. La expresión original posee una carga cultural muy significativa, ya que alude a los días sagrados del calendario religioso islámico.

En la versión subtitulada, la traducción aparece como “Feliz fin del Ramadán”, empleando la técnica de generalización: sustituye la expresión original por una más concreta, aunque no sea la adecuada.

Como se ha visto previamente, la celebración que se lleva a cabo en la película se trata de la fiesta del cordero, por lo que la traducción más adecuada sería “Felices fiestas”, adaptando la expresión a la cultura meta sin especificar en ningún momento de qué celebración se trata.

4.1.24. Ejemplo 24

En este ejemplo, el término cultural identificado es el “fe9as” (الفقاص), que designa un dulce tradicional marroquí, similar a una galleta horneada, habitualmente consumido durante celebraciones o reuniones familiares.

En los subtítulos, la expresión “¿Xhal 9olti liya? Joj kilo dyal fe9as” (شحال قلتي ليا؟ جوج كيلو ديال الفقاص) se traduce como “¿Cuánto? Dos kilos de feqqas”, empleando en la interrogación la técnica de la compresión lingüística, simplificando la pregunta y la técnica del préstamo puro en la referencia cultural, conservando el alimento gastronómico sin traducir.

El uso del préstamo puro resulta adecuado dado que su traducción al español implicaría una pérdida importante de especificidad cultural. Como en casos previos, el uso de préstamos puros que la audiencia meta no entendería va acompañado de un elemento visual que facilita su comprensión.

4.1.25. Ejemplo 25

El elemento cultural identificado en este caso es una bendición religiosa que un grupo de Issawa (عيساوة) rinde a Abla. Los Issawa son conocidos por sus procesiones musicales con tambores y otros instrumentos. Recorren las calles y zocos de Marruecos, especialmente en Marrakech y Fez.

En esta escena, la bendición que los ismawíes le rinden a Abla es: "Sir lah isehel 3lik. Amin. Lah ibe3ed 3lik wlad lhram. Amin. Lah ine9i tri9ek mn xok. Amin" (يسر الله أمرك. آمين، أبعد الله عنك أولاد الحرام. آمين، وطهر الله طريقك من الشوك. آمين), lo que se traduce literalmente como "Que Allah te lo haga fácil. Amén. Que Allah aleje de ti a la gente mala. Amén. Que Allah limpie tu camino de espinas. Amén." La solución que aporta la traducción de la película combina comprensión lingüística y, en ocasiones, elisión, ya que varias bendiciones quedan condensadas en una sola: "Dios te bendiga y te guarde. Amén. Que aparte las espinas de tu camino. Amén". Debido a limitaciones espaciales y temporales en los subtítulos, la comprensión lingüística es fundamental, pero la propuesta personal incluye mantener el equivalente religioso "Allah" cuando sea posible. Quedando la frase de esta manera: "Allah te ayude y te aleje de la gente mala. Amén. Que aparte las espinas de tu camino. Amén."

4.1.26. Ejemplo 26

En este último ejemplo, el elemento cultural identificado corresponde a una canción de cuna tradicional en *dariya*. Las nanas son elementos culturales de gran relevancia; funcionan como puente de transmisión afectiva, emocional, lingüística entre generaciones. En este caso es entre Samia, la madre, y su hijo recién nacido. La nana, traducida literalmente, cuenta la siguiente historia: "Mamá, mamá mía. Déjame volar. No, no, hijo mío. Eres pequeño. Duerme sobre mi nido. Cuando crezcas, podrás volar con los pájaros."

La traducción al español de la película combina técnicas como la traducción literal y la modulación para mejorar ciertas expresiones y la fluidez del español. La carga emocional de la canción se transmite adecuadamente, aunque sea complicado conservar rimas y algunos matices. Además, la imagen nos muestra un contraste entre una nana

cantada por una madre a su hijo y la madre intentando ahogarle. Este contraste se debe a la tensión entre la ternura tradicionalmente asociada a la maternidad y la desesperación extrema del momento.

4.2. Análisis de los elementos relacionados con el género.

Tras el análisis de los elementos culturales, este apartado se centrará en los elementos relacionados con el género en la película *Adam* (2019), con el objetivo de observar cómo se trasladan al español los roles y desigualdades de género representados en la película, así como evaluar si las técnicas de traducción empleadas reflejan adecuadamente el mensaje. Al igual que en el análisis de los elementos culturales, este se realizará en orden cronológico, siguiendo los códigos de tiempo proporcionados en los anexos.

A lo largo de la película, el género constituye un eje fundamental de la narrativa, especialmente a través de las experiencias de Samia y Abla, las protagonistas. La película expone diversos temas relacionados con la condición de la mujer en el contexto sociocultural marroquí, como la maternidad fuera del matrimonio, el estigma social, la viudez y las limitaciones impuestas por estructuras sociales que favorecen al hombre. Estos aspectos no solo se reflejan visualmente, sino también en el lenguaje y en las interacciones entre los personajes.

4.2.1. Ejemplo 1

Semánticamente, el término “khti” (أختي) se traduce literalmente como “hermana”, pero en *dariya* marroquí su uso cotidiano trasciende el vínculo familiar. Entre mujeres, “khti” (أختي) funciona como una expresión de cercanía y solidaridad, e incluso como saludo.

En el contexto de la película, este término es especialmente relevante desde una perspectiva de género, ya que refuerza la conexión entre las mujeres en un entorno marcado por la vulnerabilidad y la exclusión social.

La traducción al español de la película, en la mayoría de sus apariciones, omite el término mediante elisión. Aunque esta decisión puede justificarse en algunas ocasiones por las limitaciones espaciales del subtitulado, la omisión constante elimina un matiz importante: la carga emocional e interpersonal entre mujeres.

4.2.2. Ejemplo 2

Los espacios domésticos son de gran importancia en la película, ya que muchas de las escenas más relevantes se desarrollan en ellos. En esta escena, en la cocina, mientras amasan, Abla y Samia hablan de la calidad decreciente de la harina. Mientras hablan de los dueños de las fábricas, Samia dice: "It3elmo itfelaw 3lina" (يتعلمون التلاعب بنا), lo que se traduce literalmente como "Que aprendan a tomarnos el pelo". La expresión se dice en primera persona del plural, incluyendo a Samia en esta denuncia sobre la calidad de la harina y en la denuncia social que pretende llevar a cabo.

Sin embargo, en los subtítulos, la frase se traduce como "Que vean que no sois tontas", empleando la modulación para cambiar la perspectiva del mensaje. Mientras que en el original se pone el foco en las acciones de los dueños de las fábricas, la traducción traslada la atención a cómo estas son percibidas.

La propuesta personal opta por poner el foco en la denuncia implícita dirigida a los dueños y preserva mejor la dimensión colectiva, incluyendo a Samia: "Que vean que no nos engañan."

4.2.3. Ejemplo 3

En este ejemplo, Samia lleva unos dulces a un horno privado. En Marruecos es habitual recurrir a este tipo de negocios para pagar el uso de un horno de arcilla cuando no se dispone de uno en casa o de uno lo suficientemente grande. Este espacio aporta contexto al diálogo entre unas vecinas y Samia.

La expresión que llama la atención en este contexto es "Nemxiw nhemlo mn zen9a w njiw 3endek bax tsebe9na" (سنصبح حوامل في الشارع لنأتي اليك وتعاملنا جيدا), que se traduce literalmente como "Vamos a quedarnos embarazadas de la calle y venimos a que nos

atiendas antes". La expresión se construye a partir de la ironía y de la crítica directa a las mujeres, en este caso, Samia, que quedan embarazadas fuera del matrimonio. Este ejemplo es de gran importancia ya que vemos que las críticas sociales no provienen únicamente de los hombres, sino también de otras mujeres, quienes reproducen y perpetúan las normas patriarcales.

En la versión subtitulada, este mensaje se expresa así: "Qué fácil es quedarte embarazada en la calle y que la gente te trate bien…". La traducción combina transposición y modulación, ya que cambia tanto la estructura gramatical como el enfoque semántico, redirigiendo la atención desde el trato preferencial que el hombre del horno otorga hacia el comportamiento de la sociedad en general.

4.2.4. Ejemplo 4

En el contexto funerario, las tradiciones y ritos suelen excluir a las mujeres de los procesos de despedida y de entierro. Esta exclusión refleja dinámicas de género profundamente arraigadas, en las que ciertos espacios quedan reservados únicamente a los hombres, pues las mujeres son tachadas de sentimentales.

En este ejemplo, en el enunciado "Ma te3tanix hta lha9 bax nweslo l9bar" (لم تعطيني الحق في إيصاله للقبر), la palabra clave es "lha9" (الحق, derecho), un término con una fuerte carga emocional en esta escena. En la traducción al español de la película, la frase aparece como "Ni siquiera pude acompañarlo a la tumba", empleando modulación y reemplazando la idea explícita de no tener "derecho" por una reformulación centrada en la acción.

En el diálogo que Abla tiene con Samia sobre la muerte de su marido, no solo describe la imposibilidad de asistir al funeral, sino también una privación directamente vinculada a su condición de mujer. El uso de "ha9" (الحق) evidencia una denuncia de que las normas sociales limitan la participación femenina incluso en momentos de duelo.

Teniendo en cuenta las limitaciones temporales y espaciales de los subtítulos, mi propuesta personal sería "No tuve derecho ni a acompañarlo a la tumba". La referencia

explícita al "derecho" refuerza la dimensión de género de la escena y denuncia la exclusión estructural de las mujeres.

4.2.5. Ejemplo 5

El término "ha9" (حق), como se ha mencionado previamente, conlleva una fuerte carga emocional que pone de manifiesto los escasos derechos que las mujeres poseen, incluso en momentos como la muerte y el duelo. En la versión subtitulada, la frase "Hta lmut ma3endnax lha9 fiha" (حتى الموت ليس لنا فيه حق) se traduce como "La muerte no pertenece a las mujeres", lo que pasa de la idea de privación de derechos a la de pertenencia o exclusión.

Aunque ambas expresiones transmiten la marginación femenina, es cierto que el término "ha9" (حق) introduce explícitamente la desigualdad estructural en la sociedad marroquí entre hombres y mujeres. Sin embargo, la traducción, metafóricamente, transmite la misma denuncia social y la idea de la exclusión social sin recurrir al término.

4.2.6. Ejemplo 6

Asimismo, la noción de los derechos de las mujeres es un tema recurrente en la película. En esta ocasión, esta idea aparece en la expresión "9lal lhwayej li 3endna fihom l7a9" (قليلة هي الأشياء التي نملك حقا فيها), cuya traducción literal sería "Son pocas las cosas en las que tenemos derecho". Una vez más, se explicitan las limitaciones de los derechos de las mujeres en el contexto sociocultural marroquí.

La traducción de la película lo expresa como "Pocas cosas nos pertenecen". Mediante la técnica de la modulación, se sustituye la noción de "tener derecho" por la de "poseer". Este cambio modifica el enfoque sentimental que la palabra "ha9" (حق) transmite.

La carga emocional del original radica en que las mujeres son privadas de derechos que, en teoría, deberían corresponderles; en el caso de Abla, el poder ver y enterrar a su marido. A diferencia del caso anterior, el uso de "derecho" resulta aquí

fundamental, ya que convierte la frase en una denuncia explícita, mientras que al sustituirla por "pertenencia" se desplaza el mensaje hacia una crítica más suave.

4.2.7. Ejemplo 7

El embarazo fuera del matrimonio de Samia constituye la trama y el eje principal de crítica social de la película, pues evidencia el estigma y la presión social que recaen sobre las mujeres que se alejan de las normas establecidas, como en el caso de Samia. La expresión "¿Nkhelih itewled bla smiya?" (هل أتركه يولد بدون اسم؟), que en los subtítulos se traduce como "¿Dejar que sea un bastardo?". Aunque la frase se centre en el recién nacido, su dimensión de género radica en las implicaciones sociales asociadas a que la madre del niño lo haya tenido fuera del matrimonio. Esta implicación no solo afecta a la madre en situación de exclusión social, sino también al niño, quien cargará con las mismas consecuencias.

Los subtítulos en español transmiten de inmediato el estigma social e introducen un matiz insultante que no está presente en el original, al menos de forma explícita. La pregunta de Samia transmite angustia y miedo a que su hijo nazca "sin nombre", lo que implica una falta de reconocimiento social y puede derivar en la marginalización.

4.2.8. Ejemplo 8

En casos anteriores se ha analizado el término "weld nas" (ابن أصول), que hace referencia al origen o al estatus familiar, así como a cualidades morales, la educación, la buena reputación, el respeto y el honor de la persona. En este ejemplo, el término contrario "weld lhram" (ابن الحرام), marcado cultural y moralmente, se traduce literalmente como "hijo del pecado". Esta expresión suele utilizarse en *dariya* para referirse a un niño concebido fuera del matrimonio.

Una vez más, esta expresión resulta especialmente relevante, ya que, aunque el insulto se dirige al niño, socialmente la condena recae sobre la madre, quien ha cometido el pecado. En la propuesta, la expresión se traduce como "¿Un bastardo?", adaptando el insulto original a un equivalente que refleja su componente moral y religioso.

Además, este ejemplo evidencia una vez más la intrínseca conexión del islam con la sociedad, dado que el insulto "lhram" (الحرام) no solo alude a la ilegitimidad del niño, sino también al pecado desde una perspectiva religiosa.

4.2.9. Ejemplo 9

La sexualidad femenina se ve sometida a un escrutinio social mucho más severo que la masculina. La condena no recae únicamente en el niño, sino también en la madre, cuyo estado civil se convierte en un marcador de exclusión social.

En este ejemplo, Samia teme por el futuro de su hijo si decide quedárselo mediante "Lweld li kay dzad mn 'um 3aziba kayb9a hyato kamla menboud. Ma 3endo hta 9ima" (الولد الذي يولد من أم عازبة يظل طوال حياته منبوذا، ليست له قيمة). El elemento cultural "3aziba" (عازبة) se refiere a una mujer soltera, pero en este contexto el término está cargado de un fuerte juicio social por haber quedado embarazada fuera del matrimonio. Por otro lado, el término "menboud" (منبوذا) se refiere a alguien que ha sido rechazado, excluido o incluso repudiado por la sociedad, lo que intensifica el rechazo de Samia por quedarse con el niño.

La traducción lo expresa así: "Un hijo fuera del matrimonio será un paria toda la vida. Un marginado". La traducción recurre a la modulación, reformulando la estructura para enfatizar el estigma social y transmitir eficazmente la violencia simbólica que la sociedad ejerce sobre una mujer en las condiciones en que se encuentra Samia.

4.2.10. Ejemplo 10

En el décimo ejemplo, Samia expresa "Ana n9der nrja3 ldarna. Ndzewej. Ndir 3ahila w nsa" (بإمكاني العودة إلى بيتي، وأن أتزوج، وأؤسس عائلة، وأنسى), lo que se traduce literalmente como "Yo podré volver a mi casa. Casarme. Formar una familia y olvidar". Ella busca reconstruir su vida y recuperar una posición social aceptada dejando atrás la marginalización.

Samia refleja claramente las expectativas de género impuestas a las mujeres. El matrimonio se presenta como una vía de reintegración social. Formar una familia no es

únicamente un deseo personal de Samia, sino también una manera de restaurar su honor y su estabilidad.

Asimismo, este enunciado describe cómo Samia ha tenido que irse de su casa debido a un "pecado" que ha cometido y que, hasta que no lo solucione, no podrá volver. Esto lo podemos ver en la película en las diversas escenas donde Samia intenta llamar a casa, pero sus padres no quieren hablar con ella. Por ello, la solución que ella quiere es eliminar el problema, en este caso, al niño, y así recuperar su vida.

4.2.11. Ejemplo 11

El elemento relacionado con el género en este caso es una intervención entre Abla y Samia en la que se menciona la diferencia de edad entre Abla y Slimani, un repartidor interesado en ella. La preocupación de Abla no radica en la diferencia de edad, sino en el juicio social hacia una mujer que mantenga una relación con un hombre más joven. Esto nos muestra la doble moral de género de la sociedad marroquí, ya que las relaciones en las que el hombre es mucho mayor suelen normalizarse; la situación inversa puede generar burla o rechazo social.

En los subtítulos, la frase se expresa como "Y es muy joven para mí. Sería el hazmerreír", empleando la compresión lingüística y reduciendo el contenido del original. Esta reducción no implica la pérdida de significado, sino que se debe a las limitaciones espaciales y temporales del subtitulado.

4.2.12. Ejemplo 12

El discurso de un vendedor ambulante refleja los roles de género y las expectativas sociales sobre la feminidad. El mensaje es "L3yalat, ha homa rwayeh mezyanin bax tbaogso. T7elaw flhala. Hak a lala zow9i bax tsow9i." (إليكم هذه العطور تهلاو فحالها. هاك آ للا زوقي باش الفاخرة لتتأنقوا، اهتموا بمظهركم، خذي يا سيدتي، تزيني لتجذبي الأنظار تسوقي), cuya traducción literal sería: "Chicas, aquí tenéis los buenos perfumes para haceros guapas. Cuidar vuestro aspecto. Tome, señora, arréglese para salir al mercado"

El componente de género es explícito, ya que el discurso refuerza las expectativas sociales tradicionales como la belleza, el cuidado personal y la apariencia física. Estas expectativas se presentan como atributos esenciales de la mujer.

Dadas las limitaciones del subtitulado, se ha empleado la compresión lingüística y la transposición para reducir significativamente el contenido original. La frase aparece como "¡Perfumes para las Srtas. guapas! Por unas monedas, olerán a maravilla", lo que limita la mercancía del vendedor a los perfumes. Por lo tanto, la propuesta personal opta por mantener algo de rima, dado que el discurso en *dariya* presenta musicalidad y, además, por priorizar el lenguaje de cercanía que emplea el vendedor para atraer clientas.

4.2.13. Ejemplo 13

Tras dar a luz en casa, Abla cuida de Samia durante su recuperación posparto. El elemento identificado es la expresión "Koni hanya kolxi ghayrja3 lblasto. Lwalida kanet jem3et liya l3dam meli dzadet Warda" (لا تقلقي، كل شيء سيعود إلى مكانه. أمي كانت قد جمعت لي العظام عندما ولدت وردة), que se traduce literalmente como "No te preocupes, todo volverá a su sitio. Mi madre me recogió los huesos cuando nació Warda." Este fragmento hace referencia a una práctica tradicional, transmitida de generación en generación entre mujeres, en la que a la mujer que acaba de dar a luz se le enrolla una especie de bufanda o sábana ajustada alrededor del torso para favorecer su recuperación física tras el parto. Desde una perspectiva de género, el cuerpo de la mujer tras el parto refleja experiencias y conocimientos transmitidos entre mujeres, especialmente entre madres e hijas.

En los subtítulos, la frase se traduce como "No te preocupes. Todo volverá a su sitio. Mi madre me cerró la cadera cuando nació Warda." La traducción opta por una traducción literal en su mayoría, salvo en la expresión final donde emplea la modulación para mejorar la comprensión del público meta. Por lo tanto, la traducción al español de la película se consideraría adecuada para transmitir la idea de la recuperación posparto, manteniendo el foco en el cuerpo de la mujer.

4.2.14. Ejemplo 14

Asimismo, siguiendo con las metáforas que hacen referencia al cuerpo de la mujer tras el parto y, en concreto, al proceso que este conlleva, Abla le dice a Samia: "Khaso itxad dakexi li t7al bax ihet l7ayat" (يجب إغلاق ما فتح لكي تبدأ الحياة), lo que se traduce literalmente como "Necesita cerrarse lo que se ha abierto para dar vida".

La formulación original refleja una concepción cultural del parto y del cuerpo de la mujer en la que el cuerpo se entiende como algo que se abre para dar vida y que, una vez cumplida su función vital, debe cerrarse y volver a su sitio. En la versión subtitulada, la expresión se ve ligeramente modulada, pasando de una construcción pasiva en la que el cuerpo "necesita cerrarse" a una activa en la que "tenemos que cerrar el cuerpo". Esto introduce una dimensión colectiva entre las mujeres durante el posparto, potenciando la noción del cuidado compartido.

4.2.15. Ejemplo 15

El elemento consiguiente, "Ila b9a m3aya hyato ghaddi3" (إن بقي معي ستضيع حياته), presenta una fuerte carga emocional y muestra directamente el estigma social asociado al embarazo y la maternidad fuera del matrimonio. La expresión, cuya traducción literal es "Si se queda conmigo, su vida está acabada", evidencia cómo las consecuencias sociales recaen principalmente sobre la mujer, pero también sobre el niño. Samia asume que su situación de madre soltera condenará al niño de por vida.

En los subtítulos, la frase se traduce como "Conmigo, está condenado" combinando compresión lingüística y modulación, reduciendo el mensaje original y reformulando el significado hacia una idea de condena asegurada. Aun así, se considera que el mensaje central se ha mantenido adecuadamente al presentar a Samia, una madre soltera, como un efecto negativo determinante en la vida de su hijo.

4.3.Análisis de escenas seleccionadas con lenguaje no verbal

Tras el análisis de los elementos culturales y de los relacionados con el género, este apartado se centrará en el estudio de las escenas seleccionadas de la película, con el objetivo de examinar determinadas secuencias en las que la dificultad para el traductor radica en las interacciones entre los personajes y los elementos visuales. Al igual que en

los apartados anteriores, este análisis se realizará en orden cronológico, siguiendo los códigos de tiempo proporcionados en los anexos.

A lo largo de la película, numerosas escenas resultan especialmente significativas por la simbología, la carga emocional y narrativa que contienen. Al analizar la traducción de los subtítulos, podemos ver que muchos elementos o ideas no se transmiten únicamente mediante el lenguaje verbal, sino también a través de lo visual. Esto presenta grandes dificultades para el traductor, dado que no hay texto que traducir, pero eso no quita que la imagen transmita información altamente cargada de cultura que hay que comunicar a la audiencia receptora.

4.3.1. Escena 1

En esta primera escena, Samia aparece sentada junto a una mujer mayor con tatuajes en la cara de simbolismo amazigh (أمازيغ), quien además fuma. La relevancia de esta escena radica en la representación de la identidad femenina a través de dos generaciones de mujeres que, aunque seguramente pertenezcan a contextos distintos, comparten una relación compleja con las normas sociales que las rodean debido a sus decisiones de vida.

El cuerpo femenino se presenta como portador de identidad y de memoria cultural. Por un lado, en el caso de la mujer mayor, esta identidad se materializa en su cuerpo envejecido y en los tatuajes amazigh (أمازيغ) que porta, que tradicionalmente simbolizan la herencia y la resistencia cultural. Por otro lado, Samia representa una identidad femenina más joven que aún no se ha forjado del todo. Su cuerpo también está socialmente marcado por un embarazo fuera del matrimonio, lo que la convierte en un estigma social. Ambas encarnan, de distintas formas, la rebeldía frente a las convenciones sociales a través de la apariencia y de los hábitos. Cabe también destacar la falta de preocupación de ambas; la mujer de avanzada edad fuma sin ninguna preocupación mientras Samia, visiblemente embarazada, se sienta a su lado.

La escena, además, nos muestra a dos generaciones de mujeres unidas por experiencias de resistencia intentando reivindicar o forjar su identidad.

4.3.2. Escena 2

En la segunda escena, Samia enseña a Warda a preparar "rziza" (الرزيزة), un alimento tradicional marroquí hecho con hilos finos de masa enrollados y cocinados en sartén, una receta tradicional que aprendió de su abuela. Esta acción representa la transmisión intergeneracional entre mujeres.

La cocina, un espacio doméstico que puede ser un símbolo de opresión, adquiere aquí un significado distinto. Se convierte en un lugar de aprendizaje, de memoria y de continuidad cultural. La preparación de la "rziza" (الرزيزة) no es únicamente una actividad cotidiana, sino también la transmisión de conocimientos heredados, en este caso, de la abuela de Samia a Warda. Samaia reproduce un conocimiento que adquirió de su abuela y ahora lo transmite a Warda, reforzando y perpetuando una cadena de aprendizaje entre generaciones y familias.

Además, esta escena refleja la evolución emocional de Samia y el vínculo creciente entre ellas. Samia comienza a crear nuevos vínculos con personas que no la juzgan como lo ha hecho su familia y que no basan su percepción de ella en las decisiones que ha tomado en su vida sino en cómo es ella.

4.3.3. Escena 3

En la tercera escena, Samia pone una canción de Warda Al-Jazairia en un reproductor de casetes. Esto recuerda que anteriormente Abla le dijo que el nombre de su hija es en honor a la cantante, por lo que se piensa que le va a gustar ponerle sus canciones. Sin embargo, Warda le revela la carga emocional que dicha canción y su intérprete ejercen sobre Abla.

Esta escena muestra cómo una canción puede actuar como un detonante emocional que conecta a Abla con la pérdida de su marido, quien escuchaba las canciones de la cantante. La música deja de ser un elemento de entretenimiento para convertirse en un símbolo del pasado y del trauma no resuelto.

4.3.4. Escena 4

La escena anterior sirve de contexto para una parte del clímax que se desarrolla en esta. Samia vuelve a poner la canción, esta vez delante de Abla. Obligándola a enfrentarse directamente a un dolor que ha evitado durante mucho tiempo. El conflicto inicial surge cuando Abla intenta apagar la canción, lo cual evidencia su resistencia a afrontar el duelo. Sin embargo, Samia evita que lo haga al romper esa barrera emocional. La música deja de representar únicamente dolor y comienza a recuperar el significado que antes tenía.

El desenlace, cuando Abla cede a la música y finalmente baila junto a Samia, simboliza una transformación interna. El baile representa la liberación corporal y emocional, permitiéndole reconectar con una parte de sí misma que se había paralizado desde la muerte de su marido.

Esta escena es tan significativa porque, a partir de este momento, empezamos a observar el desarrollo del personaje de Abla. Su rigidez emocional y su aislamiento comienzan a ceder. El hecho de bailar con Samia una canción que antes ni siquiera podía escuchar refleja una reconciliación con su propio dolor y la aceptación del apoyo emocional que Samia le brinda. Esta escena es un punto de inflexión, pues marca el inicio del proceso de sanación de Abla y la consolidación del vínculo emocional entre ambas mujeres.

4.3.5. Escena 5

En la quinta escena, Abla se observa en el espejo, en ropa interior, en un momento de gran intimidad, dado que ocurre de noche, a solas, en su habitación. La relevancia de esta escena radica en la representación de la vulnerabilidad femenina a través de la relación de Abla con su propio cuerpo. El espejo funciona como un recurso visual que permite materializar el conflicto interno del personaje.

Tras la muerte de su marido, Abla ha quedado emocionalmente paralizada, lo que también ha afectado su relación con su cuerpo y su identidad en general. El hecho de que lleve tanto tiempo sin mirarse a sí misma en el espejo refleja una desconexión consigo

misma y una pérdida de su identidad. Su cuerpo y su identidad quedan en segundo plano ante su nuevo rol de viuda y madre soltera.

Al mirarse al espejo, Abla recorre su cuerpo con las manos, como si volviera a reconocerlo, iniciando un proceso de reconciliación con su propia imagen. Esta escena es un momento clave en su evolución emocional. Mirarse al espejo no es únicamente un acto físico, sino también simbólico, en el que Abla da el primer paso hacia la recuperación de su identidad.

4.3.6. Escena 6

La siguiente escena se desarrolla, una vez más, en la cocina, con Samia posando sus manos sobre las de Abla mientras ambas amasan. La escena resulta especialmente relevante porque refleja la creciente confianza y cercanía entre dos mujeres cuyas vivencias son distintas, pero que, a su vez, comparten distintas formas de duelo.

El contacto físico funciona aquí como un elemento narrativo fundamental. A lo largo de la película, la relación entre Samia y Abla evoluciona desde la distancia y la desconfianza hasta una conexión profundamente íntima, basada en el apoyo mutuo.

El hecho de que esta interacción tenga lugar en la cocina refuerza aún más el simbolismo de la escena. A lo largo de *Adam*, la cocina deja de ser únicamente un espacio doméstico asociado al trabajo femenino y pasa a ser un lugar de transformación emocional.

La superposición de las manos también puede interpretarse como una metáfora visual de acompañamiento. Samia se convierte en una fuente de apoyo para Abla, y esta, a su vez, consolida el vínculo entre ellas. Además, puede interpretarse como una muestra de amor y cariño entre ambas mujeres, que trasciende su relación platónica.

4.3.7. Escena 7

El desarrollo emocional de Abla ocurre, en parte, en esta séptima escena. Abla se maquilla y se arregla frente al espejo, lo cual marca un momento de gran importancia en

su desarrollo personal. Esta simboliza una reconexión con una parte de sí misma que había reprimido desde la muerte de su marido.

A lo largo de la película, la identidad de Abla se ve profundamente condicionada por el duelo. Su papel como madre y viuda ha pasado a ocupar casi por completo su identidad, dejando poco espacio para su individualidad, su deseo o su experiencia de la feminidad, fuera de esos roles socialmente asignados. Por ello, el acto de arreglarse adquiere una dimensión simbólica que trasciende lo estético. El maquillaje funciona como una herramienta para reconstruir la identidad. No se trata simplemente de arreglarse, sino de volver a mirarse y reconocerse como mujer desde una perspectiva distinta de la del sufrimiento y de la pérdida de su marido.

Además, el hecho de que esta acción tenga lugar en soledad, frente al espejo, refuerza la importancia de esta escena en la reconstrucción de la identidad. La escena representa, por tanto, una recuperación progresiva de la agencia. Abla comienza a tomar el control de su imagen y, con ello, de su propia identidad.

4.3.8. Escena 8

En la octava escena, Samia da a luz en casa, lo que la convierte en una de las más intensas y emocionalmente significativas de la película. La relevancia de la escena radica en el simbolismo del parto como una experiencia profundamente íntima y de gran vulnerabilidad.

La secuencia marca un punto decisivo en el desarrollo de Samia. Hasta el momento, a lo largo de la película, su embarazo se ha asociado con el miedo, el rechazo social y la incertidumbre sobre el futuro. Sin embargo, el parto convierte ese conflicto en una realidad inmediata, en la que el nacimiento del bebé obliga a Samia a decidir qué hacer con él.

Tras el parto, Samia se muestra distante y disociada de la realidad. Su actitud refleja un profundo conflicto interno que está experimentando. Por un lado, el vínculo con su hijo, que ella intenta no desarrollar plenamente para evitar sufrimiento cuando

tenga que separarse de él; por otro, la dificultad para aceptar plenamente su nueva realidad.

4.3.9. Escena 9

La celebración de Eid-Al-Adha (عِيد الْأَضْحَى), la fiesta del cordero, en el contexto sociocultural marroquí, presenta una fuerte dimensión religiosa familiar y comunitaria, por lo que su ausencia resulta especialmente significativa.

La ausencia de la celebración evidencia la precariedad económica y emocional de Samia y Abla. La fiesta del cordero suele asociarse con reuniones familiares y con la pertenencia social. Por ello, quedar al margen de esta celebración evidencia la desconexión de ambas respecto del entorno comunitario. Si bien ambas participan económicamente en la preparación y venta de dulces destinados a la celebración del resto de los vecinos, continúan excluidas de dichas celebraciones. En el caso de Samia, esta exclusión se relaciona con el estigma que rodea su embarazo fuera del matrimonio. En cuanto a Abla, su aislamiento emocional tras la muerte de su marido la mantiene alejada de la comunidad.

Por otro lado, cabe destacar la ausencia de presencia masculina en la casa. Esta celebración está tradicionalmente asociada a la figura masculina, especialmente por el papel que desempeña el hombre en el sacrificio del cordero. La ausencia de una figura masculina subrayaba aún más esa estructura familiar atípica, siendo este un hogar sostenido por mujeres.

4.3.10. Escena 10

En la décima escena, el acto de amamantar al bebé adquiere una gran carga simbólica en la evolución emocional de Samia. Aunque la lactancia responde en primer lugar a una necesidad biológica, en la película también funciona como un vehículo emocional entre madre e hijo.

Inicialmente, Samia rechaza la idea de amamantar a su hijo, ya que teme que ello fortalezca el vínculo emocional y dificulte la decisión de darle en adopción. Esta

resistencia refleja su conflicto interno. Por un lado, desea que el bebé esté protegido del estigma social que conlleva ser el hijo de una madre soltera, pero, por otro, la conexión materna se vuelve cada vez más difícil de negar. Amamantar deja de ser un acto puramente fisiológico y pasa a ser una aceptación, una conexión y un afecto.

Asimismo, esta secuencia refuerza uno de los temas centrales de *Adam*: qué es la maternidad con una experiencia compleja y ambivalente. El momento en que Samia amamanta a su bebé refleja una dualidad. La primera vez que le da el pecho, el acto funciona como un punto de inflexión en su relación con su hijo, ya que comienza a desarrollar un vínculo afectivo con él. Sin embargo, en otro momento, cuando le está dando de pecho, acompañada por la nana que le canta, la escena adquiere un tono mucho más oscuro y perturbador. El conflicto interno de Samia sugiere un impulso destructivo momentáneo, mostrando hasta qué punto la maternidad puede ser afectada por el miedo y la desesperación.

4.3.11. Escena 11

Por último, en la escena final de la película aparece la dedicatoria "لى أمي" (li umi) traducida al español como "A mi madre". Esta dedicatoria contiene una carga simbólica dentro de la película muy significativa, reforzando ejes narrativos.

La directora, Maryam Touzani, establece esta dedicatoria como un homenaje a su madre, pero también, de manera más amplia, a las mujeres. Esa referencia final conecta directamente con la temática central de la maternidad en la película. A lo largo de Adma (2019), la maternidad se presenta como una práctica de sacrificio, cuidado y transmisión emocional y cultural entre mujeres. Asimismo, la dedicatoria refuerza la importancia de la transmisión intergeneracional femenina, de la herencia entre mujeres y de las madres como recipientes de saberes, valores y tradiciones.

Además, esta escena final honra el recorrido de Abla y Samia, ambas protagonistas de una historia marcada por el dolor, la exclusión social y la vulnerabilidad, pero también por la sororidad y la reconstrucción de la identidad femenina personal.

Por tanto, la dedicatoria "A mi madre" no solo es personal de la directora, sino también una afirmación del papel central de las mujeres en la construcción cultural, emocional y narrativa de la película.

4.4. Resultados del análisis

En este apartado se presentan los resultados obtenidos tras el análisis del corpus, elaborado a partir de los subtítulos en español de la película *Adam* (2019) de Maryam Touzani. Con el fin de sistematizar y recopilar los resultados, se han estructurado en dos grandes bloques. El primero se centra en el análisis de los elementos culturales y el segundo aborda los elementos relacionados con el género y el análisis de las escenas seleccionadas.

En ambos apartados se combinará un análisis cuantitativo que permite identificar las tendencias generales presentes en el corpus a partir del análisis cualitativo de los diferentes fragmentos seleccionados. De este modo, se ofrece una visión global de las estrategias traductológicas empleadas y de su adecuación en la transmisión de los elementos culturales y de género de la película.

4.4.1. Elementos culturales

Siguiendo la concepción del *culturema* de Molina (2001), quien lo entiende como "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" (p.79), se han contabilizado aquellos elementos que, en el proceso de transferencia entre la cultura marroquí y la española, generan un problema de traducción por su carga cultural. Asimismo, se han clasificado según su ámbito cultural y las técnicas de traducción empleadas, con el objetivo de identificar patrones predominantes en la traducción audiovisual del *dariya* marroquí al español.

En total se han identificado 26 *culturemas,* pertenecientes principalmente a los ámbitos del patrimonio cultural (9 casos), la cultura social (11 casos) y la cultura lingüística (6 casos).

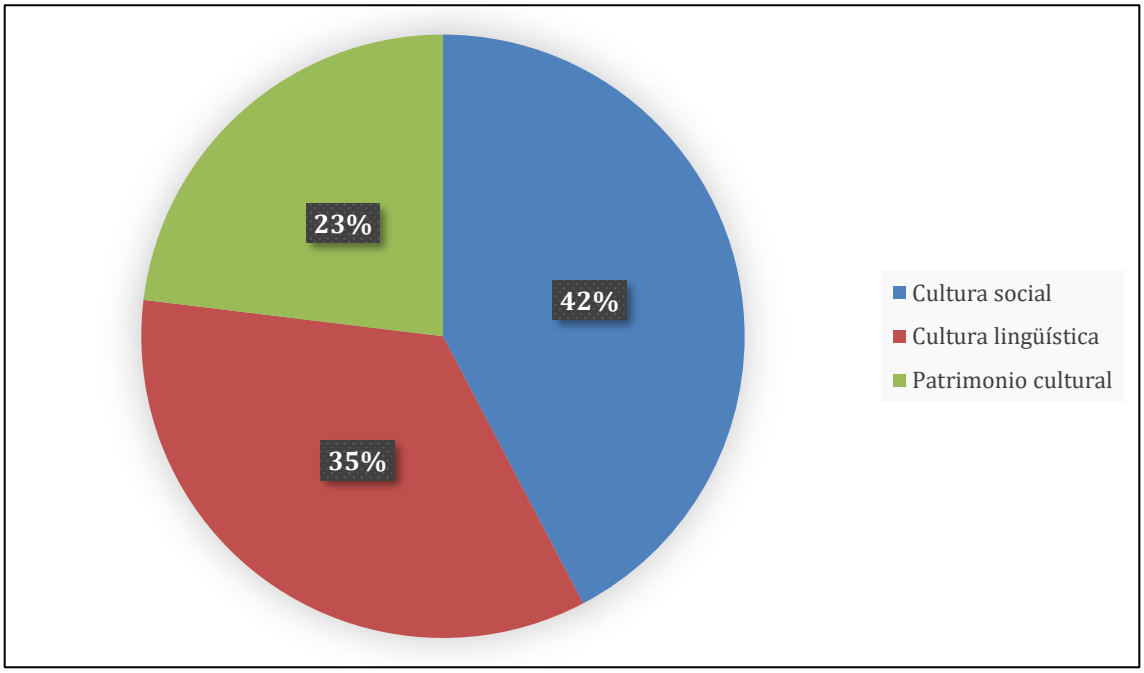

Figura 3. Clasificación de los *culturemas*. Fuente: Elaboración propia.

En primer lugar, en el ámbito de la cultura social, se incluyen fragmentos de cortesía, bendiciones religiosas, relaciones de parentesco o familiares, prácticas funerarias y expresiones propias de la interacción cotidiana. Estos fragmentos ponen de manifiesto que la identidad cultural de la película se expresa a través del lenguaje y de las relaciones interpersonales.

En segundo lugar, en el ámbito del patrimonio cultural, se incluyen referentes gastronómicos, festividades religiosas como el Eid Al-Adha (عِيد الْأَضْحَى) y manifestaciones musicales de índole religiosa.

Por último, en el ámbito de la cultura lingüística se reúnen aquellos *culturemas* cuyo principal problema de traducción reside en el significado pragmático de determinadas expresiones.

4.4.2. Elementos relacionados con el género y las escenas

Tras el análisis de los elementos culturales, este apartado se centra en el estudio de los elementos relacionados con el género y de las escenas más representativas de la

película. Por ello, se examinará cómo la traducción de los subtítulos traslada al español las experiencias femeninas y las relaciones de género representadas en *Adam*, teniendo en cuenta tanto los aspectos lingüísticos recogidos en los fragmentos como los elementos visuales recogidos en las escenas.

Desde la perspectiva de la traducción feminista, presente en los planteamientos de Castro y Ergun (2018), la traducción constituye una práctica de mediación cultural que trasciende la transferencia lingüística. En este sentido, las decisiones de traducción pueden contribuir a preservar, cambiar o atenuar la representación de las mujeres y de las estructuras sociales que las condicionan. Dado que no existe una metodología específica de análisis de elementos relacionados con el género en la subtitulación de películas, en este estudio se ha optado por agrupar los ejemplos en tres ejes temáticos presentes en la película: la construcción de la identidad femenina, la maternidad y la transmisión femenina, y la exclusión social y las estructuras patriarcales, con el fin de facilitar la interpretación de los resultados.

En total se han identificado 26 unidades de análisis, que corresponden a 15 ejemplos lingüísticos y 11 escenas pertenecientes a temáticas de construcción de la identidad femenina (7 casos), de maternidad y transmisión femenina (10 casos) y de exclusión social y estructuras patriarcales (9 casos).

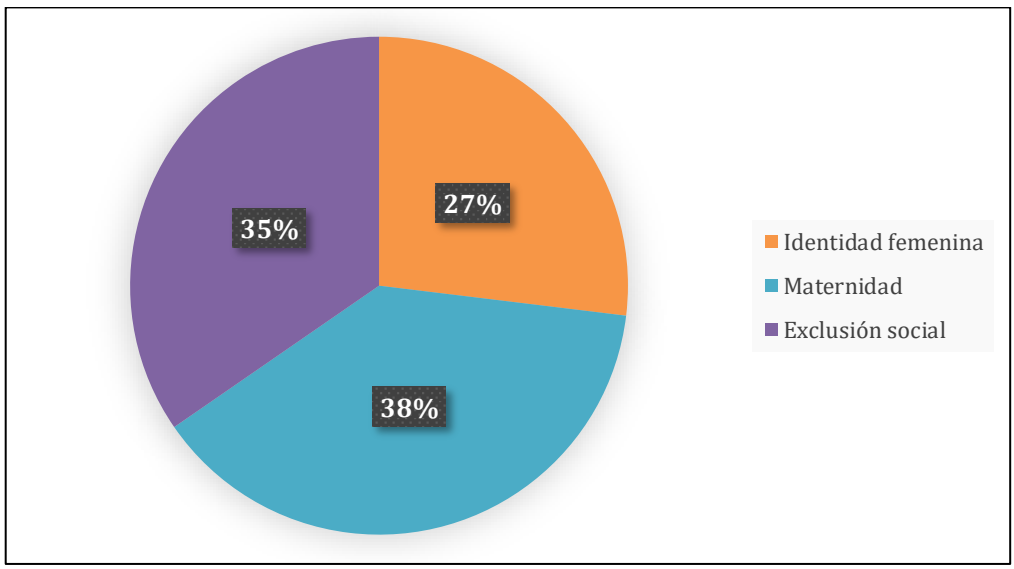

Figura 4. Clasificación de los elementos relacionados con el género. Fuente: Elaboración propia.

En primer lugar, el eje temático predominante es el de la maternidad y la transmisión femenina, en el que se incluyen aspectos como el embarazo fuera del matrimonio, el parto, la lactancia, la recuperación posparto y la transmisión de conocimientos y cuidados generacionales entre mujeres. Esto nos pone de manifiesto que la maternidad constituye uno de los temas principales de la película y que la traducción desempeña un papel fundamental en su transmisión a la cultura meta.

En segundo lugar, la temática de la exclusión social y las estructuras patriarcales evidencia las desigualdades de género presentes en el contexto sociocultural marroquí, especialmente en cuestiones relacionadas con el honor e imagen de la mujer, el estigma asociado al embarazo fuera del matrimonio, la presión social y la reproducción de normas patriarcales que excluyen a las mujeres.

Por último, la construcción de la identidad femenina presenta aspectos relacionados con la reconstrucción de la identidad de Abla y la representación del cuerpo femenino como espacio de memoria, resistencia y continuo cambio.

4.5. Resultado del análisis de las técnicas empleadas en la traducción al español de la película.

El análisis cuantitativo de las técnicas de traducción revela diferencias significativas entre la traducción de los elementos culturales y los elementos relacionados con el género. En el caso de los elementos culturales, predominan la adaptación (6 casos), la compresión lingüística (5 casos) y la modulación (4 casos), lo que evidencia la tendencia del traductor a aproximar los referentes culturales marroquíes al público meta o a sintetizar aquellos contenidos cuya traducción literal podría dificultar la lectura de los subtítulos.

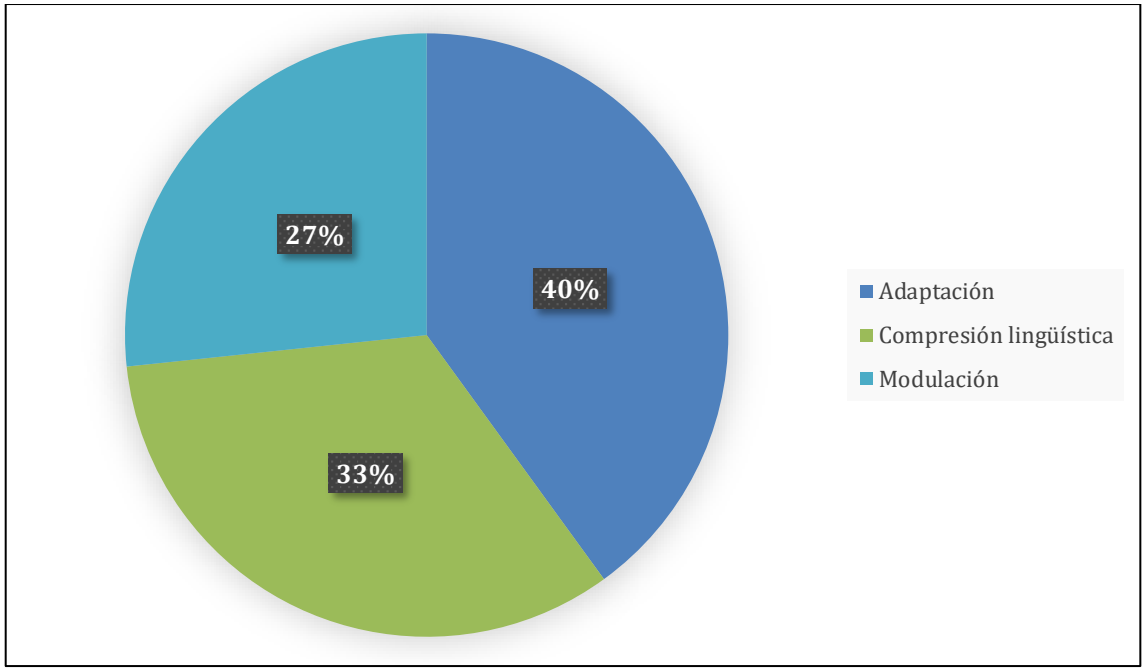

Figura 5. Técnicas empleadas en los elementos culturales. Fuente: Elaboración propia.

En cambio, en los elementos relacionados con el género la técnica predominante es la modulación (6 casos), seguida de la compresión lingüística (3 casos), mientras que la adaptación o la traducción literal se presentan en menor frecuencia. Estos resultados indican que la traducción de los elementos de género exige una mayor reinterpretación del mensaje original, ya que muchas expresiones analizadas contienen implicaciones sociales e ideológicas vinculadas a la cultura fuente que dificultan su traslado a la cultura meta.

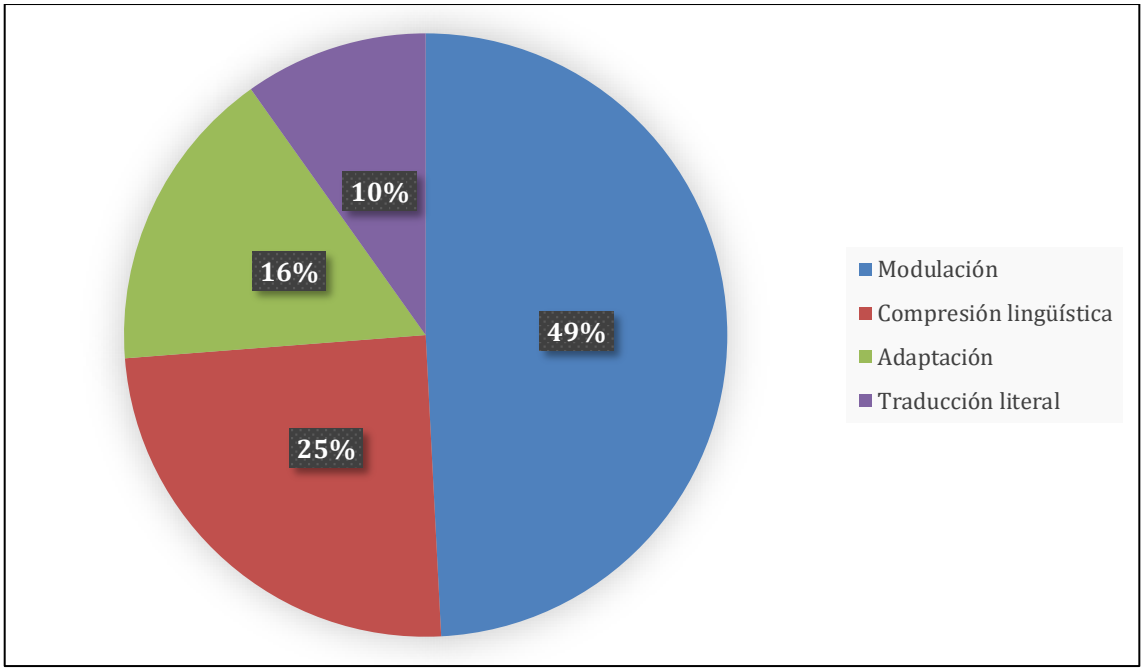

Figura 6. Técnicas empleadas en los elementos relacionados con el género. Fuente: Elaboración propia.

5. DISCUSIÓN, CONCLUSIONES Y NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

A continuación, con el fin de contextualizar los resultados obtenidos del análisis, estos se comparan con los de tres investigaciones previas que analizan la aplicación de técnicas de traducción en distintos corpus audiovisuales. Aunque difieran los objetos de estudio, los cuatro trabajos comparten un mismo marco metodológico para la clasificación de las técnicas de traducción, basado en la propuesta de Molina y Hurtado Albir (2002).

Los resultados obtenidos en este estudio, como se ha mencionado previamente, muestran que las técnicas de traducción predominantes o más empleadas varían según la naturaleza de los elementos analizados. En los elementos culturales, vistos en la Figura 5, destacan la adaptación, la compresión lingüística y la modulación, mientras que, en los elementos relacionados con el género, vistos en la Figura 6, predomina la modulación, seguida de la compresión lingüística. Estos resultados pueden contrastarse con los obtenidos por Belen Requena (2025), quien analiza la traducción de dos webinarios médicos subtitulados al español. Aunque su investigación se desarrolla en el ámbito de la

especialidad, concluye que la técnica de traducción predominante es la modulación, presente en cuatro de los diez ejemplos analizados, seguida de la ampliación lingüística, la descripción y el equivalente acuñado. Asimismo, la autora observa que la frecuencia de las técnicas varía según las características de cada webinario.

Por su parte, Wu (2013) analiza la traducción de los referentes culturales en la subtitulación del chino al español a partir de un corpus de seis películas taiwanesas. Sus resultados muestran un predominio del equivalente acuñado (29,1%), seguido de la traducción literal (15,6%) y la modulación (11,5%). A diferencia de esta investigación, en *Adam* la adaptación constituye la técnica más empleada para traducir elementos culturales, aunque ambos estudios coinciden en la importancia de la modulación en la transferencia cultural.

Finalmente, Gálvez Zúñiga (2021) estudia las técnicas de traducción utilizadas en la subtitulación al español de la serie de animación *BoJack Horseman*. En su investigación, la modulación es la técnica predominante, seguida de la elisión o la reducción y la adaptación. Estos resultados guardan una mayor semejanza con los obtenidos en el presente estudio, donde la modulación también es la técnica predominante en los elementos relacionados con el género.

En conjunto, la comparación con las investigaciones anteriores pone de manifiesto que, aunque la frecuencia de las técnicas de traducción varía en función del corpus, existe una coincidencia general en el empleo de estrategias como la modulación, la adaptación o la compresión lingüística en la traducción.

Por consiguiente, el objetivo general de esta investigación consistía en analizar la traducción de los elementos culturales y de género del *dariya* marroquí al español presentes en la película *Adam* (2019), dirigida por Maryam Touzani. El análisis ha permitido identificar y clasificar los principales elementos culturales o *culturemas* presentes en el corpus, estudiar las técnicas empleadas para su traducción y valorar el modo en que estas influyen en la transmisión de los referentes culturales y de género marroquíes al público español. De igual manera, se ha comprobado que la traducción audiovisual no implica únicamente una transferencia lingüística, sino también un proceso de mediación entre culturas por sus diferencias y por las limitaciones de la subtitulación.

En relación con los objetivos específicos, el análisis de los elementos culturales ha permitido constatar que los *culturemas* se han traducido principalmente mediante técnicas como la adaptación, la compresión lingüística y la modulación, lo que pone de manifiesto la necesidad de buscar un equilibrio entre la fidelidad al texto original y la comprensión por parte del público meta. No obstante, también se han identificado casos en los que determinadas decisiones de la traducción recogen parte de la especificidad cultural, especialmente en expresiones religiosas. Además, cabe destacar que en ocasiones la falta de conocimientos por parte de la traducción de los subtítulos conlleva errores graves de identificación y su consiguiente traducción errónea.

Por otro lado, en el segundo objetivo específico, orientado a analizar cómo se construye la condición y la identidad de la mujer tanto en los fragmentos de diálogo como en las escenas, los resultados muestran que la película construye su discurso en torno a la maternidad, la identidad femenina y la exclusión social derivada de las estructuras patriarcales. En general, los subtítulos consiguen preservar estos ejes temáticos, aunque algunas modulaciones modifican parcialmente o, en casos, en su totalidad, la carga ideológica de determinadas expresiones relacionadas con los derechos de las mujeres, el honor o el estigma social en la cultura marroquí.

Por último, en cuanto al tercer objetivo específico, dedicado al estudio de las técnicas de traducción empleadas en la película, el análisis cuantitativo y cualitativo ha permitido comprobar y sistematizar las técnicas predominantes. Mientras que en los elementos culturales destacan la adaptación y la compresión lingüística, en los elementos relacionados con el género predomina la modulación, lo que evidencia, la necesidad de reinterpretar aquellos contenidos con una elevada carga sociocultural e ideológica. En conjunto, estos resultados demuestran que las decisiones de la traducción responden tanto a las limitaciones propias de la subtitulación como a la complejidad de trasladar al español conceptos estrechamente vinculados a la realidad de otra cultura muy distinta, como la marroquí.

Pese a los resultados obtenidos, conviene señalar algunas limitaciones que han condicionado el desarrollo de la investigación. En primer lugar, el corpus se restringe a una única película, por lo que los resultados no pueden extrapolarse al conjunto del cine

marroquí ni a la traducción audiovisual del *dariya* en otros contextos. Por otro lado, cabe señalar la limitada disponibilidad de producciones marroquíes subtituladas al español, lo que dificulta la ampliación del corpus y la realización de estudios comparativos.

Precisamente, estas limitaciones abren nuevas líneas de investigación que podrían desarrollarse en futuros trabajos. Sería especialmente interesante ampliar el corpus mediante el análisis de otras películas marroquíes, particularmente aquellas dirigidas por mujeres o centradas en cuestiones de género, con el fin de comprobar si las tendencias observadas en *Adam* se mantienen en otras reproducciones. De igual manera, resultaría de interés profundizar en el estudio de la traducción, la subtitulación o el doblaje del cine marroquí al español, un ámbito todavía poco explorado, así como analizar cómo la traducción de elementos culturales y de género influye en la difusión y recepción internacional de las producciones.

6. Declaración de uso de Inteligencia Artificial

[ES]

Declaración de uso de Inteligencia Artificial

"Durante la elaboración de este trabajo se han utilizado herramientas de inteligencia artificial generativa (Grammarly) para tareas de revisión lingüística. La autora ha revisado críticamente todas las aportaciones generadas por estas herramientas y asume la responsabilidad íntegra del contenido final del trabajo."

[CAT]

Declaració d'ús d'Intel·ligència Artificial

"Durant l'elaboració d'aquest treball s'han utilitzat eines d'intel·ligència artificial generativa (Grammarly) per a tasques de revisió lingüística. L'autor/a ha revisat críticament totes les aportacions generades per aquestes eines i assumeix la responsabilitat íntegra del contingut final del treball."

7. BIBLIOGRAFÍA

Benítez, M. (2003). Transcripción al árabe marroquí de mensajes de teléfono móvil. *Estudios de Dialectología Norteafricanos y Andalusí, 7*, 153-163.

Cabrera Altazurra, L. (2021) *El empoderamiento de la dariya* [Trabajo de fin de grado, Universidad del País Vasco]. Repositorio Institucional ADDI. http://hdl.handle.net/10810/55739

Carbonell, O. (2003). Semiotic alteration in translation: Othering, stereotyping and hybridization in contemporary translations from Arabic into Spanish and Catalan. *Linguistica Antverpiensia New Series, 2*, 145-159.

Castro, O. (2009). (Re)examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola*? MonTI: Monografías de traducción e interpretación, 1*, 59-86.

Castro, O., & Ergun, E. (2017). *Feminist translation studies: local and transnational perspectives* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315679624

Castro, O. (2008). Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista. *Lectora: revista de dones i textualitat, 14*, 285-301.

Díaz Cintas, J. (2012). Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation. *Meta, 57*(2), 279–293. https://doi.org/10.7202/1013945ar

Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2021). *Audiovisual translation. Subtitling: concepts and practices* (2nd ed.). Routledge.

Gálvez Zúñiga, A. (2021) *Técnicas de traducción utilizadas en el subtitulado al español de la serie BoJack Horseman* [Tesis de grado, Universidad Ricardo Palma]

Repositorio Institucional de la Universidad Ricardo Palma. https://hdl.handle.net/20.500.14138/4251

Gil Bardají, A. (2007). Orientalismo y traducción. *Afkar/Ideas: Revista del Instituto Europeo del Mediterráneo*, (16), 94–106.

Gil Bardají, A. (2008). Orientalismo, treinta años después. *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 61-68

Gil Bardají, A. (2009). Procedimientos, técnicas, estrategias: Operadores del proceso traductor. [Trabajo de fin de máster, Universidad Autónoma de Barcelona]. Depósito digital de documentos de la UAB. https://ddd.uab.cat/record/45586

Gil-Bardají, A. (2019). Looking-glass game or the semiotics of otherness in Andalucía contra Berbería by Emilio García Gómez. *Babel*, *65*(3), 374 -398. https://doi.org/10.1075/babel.00096.gil

Gil Bardají, A. (2020). Strategies. En F. Fernández & J. Evans (Eds.), *The Routledge handbook of translation and interpreting*, 540-545.

Gottlieb, H. (1992). *Subtitling: A new university discipline*. En C. Dollerup & A. Loddegaard (Eds.), *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*, 161–170. John Benjamins.

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Ediciones Cátedra.

Molina, L. (2004). Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español. [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Depósito digital de documentos de la UAB. https://ddd.uab.cat/record/38518

Molina Martínez, L. (2006). *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Universitat Jaume I.

Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach. *Meta, 47*, 498-512. https://doi.org/10.7202/008033ar

Myskja, K. (2013). Foreignisation and resistance: Lawrence Venuti and his critics. *Nordic Journal of English Studies, 12*(2), 1–23.

Pérez-González, L. (2019). *The Routledge handbook of audiovisual translation*. Routledge Taylor and Francis Group. https://www.taylorfrancis.com/books/9781315717166

Ranzato, I., & Zanotti, S. (Eds.) (2018). *Linguistic and cultural representation in audiovisual translation*. Routledge.

Renquena, J.B. (2025) La subtitulación de webinarios médicos: Un análisis comparativo de problemas y técnicas de traducción [Trabajo de fin de máster, Universitat Pompeu Fabra]. Repositorio digital de la UPF. http://hdl.handle.net/10230/71431

Roales Ruiz, A. (2017). *Técnicas para la traducción audiovisual: subtitulación*. Escolar y Mayo.

Spoturno, M.L. (2024). Traducción y conciencia de género. Experiencias en la clase de traducción literaria en una universidad pública Argentina. *Cuadernos. Revista De Traducción, 31*, 163–178. https://doi.org/10.5565/rev/quaderns.148

Wu, S.-H. (2013) Traducción y recepción de la subtitulación chino-español. Análisis de la cultura lingüística como referente cultural [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Depósito digital de documentos de la UAB. https://hdl.handle.net/10803/120546

8. ANEXOS

8.1. Anexo I

Debido a la extensión y al formato de la tabla de análisis del anexo I, no ha sido posible incorporarla íntegramente en el cuerpo del presente trabajo. Por este motivo, se ha adjuntado un enlace al documento que se encuentra alojado en una carpeta de acceso libre y público, por lo que cualquier persona interesada podrá consultarlo íntegramente.

https://docs.google.com/document/d/1VZKslh9QQ3R_Tf1cWqKzdRBKhqCFsdT_/edit?usp=sharing&ouid=106803012803801083352&rtpof=true&sd=true

8.2. Anexo II

Escena	Comentario	Código de tiempo
Primera escena: Samia sentada al lado de una mujer mayor con tatuajes de simbología amazigh.	La relevancia de esta escena es la transmisión de la identidad femenina en dos generaciones de mujeres. El cuerpo femenino se muestra como portador de la identidad que, en el caso de la mujer mayor, se muestra en su avanzada edad y en los tatuajes de simbología amazigh que porta. Mientras que, en Samia, aun en la juventud, su cuerpo aún está construyendo esa identidad cultural. La escena nos establece un vínculo también entre dos mujeres, de diferentes generaciones, que desafían la tradición y la cultura en la que han nacido. La mujer mayor muestra su rechazo mediante los tatuajes y por el hecho de fumar. Mientras que Samia lo desafía con un embarazo fuera del matrimonio. Las dos desafían una cultura que las ha	17:26

	rechazado completamente sin esconderse.	
Segunda escena: Samia le enseña a Warda a hacer rziza.	En esta segunda escena, es relevante la transmisión de recetas intergeneracionales entre mujeres. Samia le enseña a Warda a preparar rziza, una receta que le enseñó su abuela cuando era pequeña. Podemos ver cómo esta práctica cultural convierte la cocina y las recetas en una herencia compartida entre mujeres. Al igual que en la primera escena, su identidad se ha construido a raíz de otras mujeres y de las herencias que van transmitiendo de generación en generación. Samia hereda parte de la identidad de su abuela mediante las recetas, y esta se lo transmite a Warda. ➔ "Jedda li 3elmatni nsaweb rziza" Traducción al español de la película: Mi abuela me enseñó a hacer *rziza*. (Traducción literal) La frase será usada sólo de ejemplo; lo que importa es la escena en su conjunto.	24:15 & 24:34
Tercera escena: Samia pone la canción *"Batwanes Beek"* de Warda Al-Jazairiay Warda le dice que lo apague.	En esta escena, hay una clara relación entre la música y el duelo. Samia, por desconocimiento, pone la canción que cree que es la favorita de Abla, pero recibe una reacción negativa de Warda, quien le explica que desde que murió su padre, Abla no escucha esa canción. Esto nos muestra cómo una canción o una cantante puede adquirir tanta carga emocional y reabrir heridas emocionales en la asociación que Abla tiene con su difunto marido.	47:38
Cuarta escena:	Esta cuarta escena es	53:11

Samia pone la canción de la escena anterior delante de Abla, la madre.	relevante porque se observa el conflicto que Abla tiene entre el doloroso duelo y su respuesta emocional ante la canción. Samia insiste en que Abla afronte sus miedos por mucho que ella intente apagar la canción a la fuerza. La escena nos muestra la gestión del duelo en un espacio protagonizado por mujeres. Tanto el conflicto como el desenlace nos muestran cómo el hecho de ser madre soltera ha obligado a Abla a reducir su dolor y su identidad para seguir adelante. Por otro lado, el desenlace del conflicto ocurre cuando Abla cede ante la música y empieza a bailar con Samia. Este momento también es significativo porque desencadena posteriormente la conversación entre Samia y Abla sobre la muerte del marido de esta última.	
Quinta escena: Abla se mira al espejo en ropa interior.	La relevancia de la quinta escena radica en la representación de la vulnerabilidad femenina a través de la relación de Abla con su propio cuerpo y de su incapacidad para mirarse en el espejo. Por ello, el momento en el que ella consigue mirarse se ve enormemente marcado por el duelo, la vulnerabilidad y los cambios físicos del paso del tiempo. Además, el espejo funciona como representación de la identidad de Abla. Debido al duelo, lleva mucho tiempo sin mirarse, lo que se refleja en la escena: recorre con sus manos todo su cuerpo como si llevara mucho tiempo sin verlo.	01:03:39

Sexta escena: Samia pone sus manos por encima de las de Abla mientras amasa.	En esta sexta escena, el contacto físico entre Samia y Abla refleja la confianza y la cercanía cada vez mayores y consolidadas entre ambas. Además, lo que sucede en la cocina refuerza una vez más la importancia del espacio doméstico como lugar no solo de aislamiento, sino también de construcción de vínculos emocionales.	01:05:51
Séptima escena: Abla se maquilla y se arregla.	La identidad de Abla se ve paralizada tras la muerte de su marido. Su papel de madre y viuda pasa a ser la marca esencial de su identidad. Por lo tanto, el hecho de que se maquille y se arregle puede simbolizar una reconciliación consigo misma. Además, esta acción se realiza frente al espejo, en soledad, como una forma de recuperar la agencia y reconstruir su identidad.	01:11:00
Octava escena: Samia da a luz en casa.	Esta escena constituye uno de los momentos más intensos de la película al enfatizar la dimensión íntima del parto en casa, así como la red de apoyo que se forma entre Abla y Samia. Además, este momento es decisivo para Samia y para el desarrollo de su personaje, ya que tiene que decidir qué hacer con el bebé una vez que nazca, lo que convierte la escena en una de vulnerabilidad y, a su vez, de resistencia.	01:13:00
Novena escena: No celebran la fiesta del cordero.	Que Samia y Abla no celebren la Fiesta del cordero resulta significativo, pues evidencia la precariedad económica y emocional de las protagonistas. En un contexto cultural de fuerte dimensión religiosa y familiar, no participar evidencia una	

	desconexión respecto del entorno social.	
Décima escena: Amamantar al bebé.	El acto de amamantar no solo responde a una necesidad biológica, sino que también simboliza un vínculo afectivo entre madre e hijo. Samia muestra rechazo ante la idea de amamantar a su hijo, por mucho que este llore, para no formar un vínculo con él y así darlo en adopción.	01:21:33 & 01:33:00
Undécima escena: إلى أمي Traducción al español de la película: "A mi madre".	La directora Maryam Touzani rinde homenaje a su madre. Esta dedicatoria establece un vínculo entre la historia y la experiencia de las mujeres que transmiten valores e identidad de generación en generación. Además, esta dedicatoria refuerza, una vez más, temas fundamentales de la película, como la maternidad, la transmisión de saberes generacionales y la feminidad. Por último, esto sitúa a las mujeres no solo como protagonistas de la película, sino también como fuente de inspiración.	1:36:16