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

Zhang, Jianing; Bartoll, Eduard, dir. El fansubbing en China: una comparación entre la versión de fans y la profesional de la serie El ministerio del tiempo. 2024. 125 pag. (Màster Universitari en Traducció i Estudis Interculturals)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/298708>

under the terms of the  license

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Traducción e Interpretación

Departamento de Traducción, Interpretación y Estudios de Asia oriental

Máster Universitario en Traducción y Estudios Interculturales

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER:

**El fansubbing en China: una comparación entre la versión de fans
y la profesional de la serie *El ministerio del tiempo***

Autora: Jianing Zhang

Tutor: Eduard Bartoll Teixidor

Barcelona, junio de 2024

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivos principales describir el fenómeno del *fansubbing* en China y realizar un análisis contrastado entre el *fansub* y la subtitulación profesional de una serie española, *El ministerio del tiempo*. El desarrollo del *fansubbing* en China se sustenta en dos razones principales: el avance técnico, representado por el crecimiento de Internet, y el factor ideológico, destacado por evitar la censura. Asimismo, se ha identificado que los *fansubs* traducidos del inglés al chino están caracterizados por la domesticación del contenido, mientras que aquellos traducidos desde otros idiomas, como el español, exhiben una tendencia a la extranjerización.

La segunda parte del trabajo consiste en un análisis comparativo entre la versión hecha por fans y la versión profesional de esta serie. En la versión oficial, se omiten casi todos los signos de puntuación, mientras que el *fansub* mantiene el uso de estos signos, aparte de las comas y los puntos. En cuanto a las cuestiones lingüísticas, la versión oficial tiende a omitir marcadores conversacionales, generalizar los referentes culturales y emplear más *chengyu*. Por el contrario, el *fansub* traduce más marcadores convencionales, prefiere la amplificación y muestra una característica extranjerizante en su traducción.

Palabras clave: subtitulación, *fansubbing*, China, signos de puntuación, *chengyu*, culturema.

Abstract

The primary objectives of this study are to elucidate the phenomenon of fansubbing in China and to conduct a comparative analysis between fansubbing and professional subtitling of the Spanish series *El ministerio del tiempo*. The evolution of fansubbing in China can be attributed to two principal factors: technological advancements, particularly the expansion of the Internet, and ideological motivations, highlighted by avoiding censorship. Moreover, fansubs translated from English to Chinese are typically characterized by domestication, whereas those translated from other languages, such as Spanish, exhibit a tendency towards foreignization.

The second part of this study involves a comparative analysis of the fan-produced and professionally-produced versions of the series. In the official version, the majority of punctuation marks are omitted, whereas the fansub version retains these marks, excluding commas and periods. From a linguistic perspective, the official version tends to omit conversational markers, generalize cultural references, and utilize more *chengyu*. On the contrary, the fansub version includes more conventional markers, favors amplification, and shows a foreignizing tendency.

Keywords: subtitle, fansubbing, China, punctuation marks, *chengyu*, cultural references.

Resum

El present treball té com a objectius principals descriure el fenomen del *fansubbing* a la Xina i realitzar una anàlisi contrastada entre el *fansub* i la subtitulació professional d'una sèrie espanyola, *El ministerio del tiempo*. El desenvolupament del *fansubbing* a la Xina se sustenta en dues raons principals: l'avanç tècnic, representat pel creixement d'Internet, i el factor ideològic, destacat per evitar la censura. De la mateixa manera, s'ha identificat que els *fansubs* traduïts de l'anglès al xinès estan caracteritzats per la domesticació del contingut, mentre que aquells traduïts des d'altres idiomes, com l'espanyol, exhibeixen una tendència a l'estrangerització.

La segona part del treball consisteix en una anàlisi comparativa entre la versió feta per fans i la versió professional d'aquesta sèrie. En la versió oficial, s'ometen gairebé tots els signes de puntuació, mentre que el *fansub* manté l'ús d'aquests signes, a part de les comes i els punts. Quant a les qüestions lingüístiques, la versió oficial tendeix a ometre marcadors conversacionals, generalitzar els referents culturals i emprar més *chengyu*. Per contra, el *fansub* tradueix més marcadors convencionals, prefereix l'amplificació i mostra una característica estrangeritzant en la seva traducció.

Paraules clau: subtitulació, *fansubbing*, Xina, signes de puntuació, *chengyu*, *culturema*.

Índice

Resumen.....	I
1. Introducción y justificación	1
1.1 Motivación personal.....	1
1.2 Objetivo.....	3
1.3 Metodología	3
1.4 Estructura	6
2. Traducción audiovisual y la subtitulación	8
2.1 La traducción audiovisual	8
2.2 La traducción audiovisual en China	8
2.3 Subtítulos.....	9
2.4 Características de los subtítulos	10
2.4.1 Características formales	11
2.4.2 Características lingüísticas	12
2.5 Condensación con el uso de <i>chengyu</i>	16
2.5.1 Las características de <i>chengyu</i>	17
2.5.2 El uso de <i>chengyu</i> para la condensación	18
3. El fenómeno del <i>fansubbing</i> en China.....	20
3.1 La aparición y el desarrollo	20
3.1.1 El nivel técnico.....	20
3.1.2 El nivel ideológico	21
3.2 Características de <i>fansubbing</i>	23
3.2.1 Sin compensación económica	24
3.2.2 Distribución rápida por Internet	24
3.2.3 Su propio formato y la carencia de formación	26
3.2.4 Estructura de comunidad jerárquica y requisitos para entrar	26
3.2.5 La visibilidad.....	27
3.2.6 ¿Extranjerización o domesticación?.....	28
3.2.7 Cuestiones legales	31
3.3 La desaparición de algunos grupos de fans en China.....	32
4. La diferencia entre los subtítulos oficiales de España y China	36
4.1 Convenciones de formato de la subtitulación española	36
4.2 Convenciones de formato de la subtitulación en China	37
4.3 Convenciones ortotipográficas en España.....	39
4.4 Convenciones ortotipográficas en China.....	42
4.5 La falta de los signos de puntuación en la subtitulación china	46
5. Presentación del corpus	49
5.1 Presentación de la serie	49
5.2 Versión de Shenying.....	49
5.3 Versión oficial	50

5.4	Versión de YYeTs	52
6.	Análisis	54
6.1	Aspectos formales	54
6.1.1	Longitud y cantidad de líneas	54
6.1.2	Las convenciones ortotipográficas	56
6.1.3	Los insertos	65
6.1.4	Conclusión de aspectos formales	70
6.2	Aspectos lingüísticos	74
6.2.1	<i>Chengyu</i>	74
6.2.2	Referentes culturales	77
6.2.3	Marcadores convencionales	85
6.2.4	Error	93
6.2.5	Conclusión de los aspectos lingüísticos	96
6.3	Censura	100
7.	Conclusión	103
	Bibliografía	107

1. Introducción y justificación

En China, cuando se quiere emitir una película o serie extranjera, debería pasar por una serie de revisiones. Es la administración estatal de prensa, publicaciones, radio, cine y televisión de China, SAPPRT, según las iniciales inglesas, sobre todo, la que supervisa todos los asuntos relacionados con la producción cultural y de medios y el que otorga acceso a contenidos culturales y de medios extranjeros en nombre del gobierno central (Bai, 2012). Sin embargo, debido al sistema de censura, muchas series y películas encuentran dificultades para acceder al mercado de esta manera convencional. Por lo tanto, individuos con el manejo de varios idiomas y el acceso al *software* han comenzado a generar subtítulos y compartirlos de forma gratuita. Con el avance de Internet y la proliferación de *software* gratuito para la subtitulación, la tarea de crear subtítulos ya no se limita al canal oficial. *El ministerio del tiempo*, producida por Javier Olivares en 2015, es un ejemplo que inicialmente no pudo acceder al mercado chino y fue introducida por los *fansubbers*. Actualmente, en el ámbito académico, se han llevado a cabo investigaciones y comparaciones entre varias versiones realizadas por fans de esta serie. Sin embargo, en 2019, se lanzó oficialmente una versión autorizada y realizada por profesionales de la subtitulación, lo que plantea la interesante pregunta sobre las diferencias entre la versión oficial actual y la primera versión de los fans.

1.1 Motivación personal

El fenómeno del *fansubbing* se ha vuelto cada vez más famoso y popular a nivel mundial, incluso en el mercado chino. La actividad de la traducción hecha por fans se remonta a la década de 1980, cuando los aficionados norteamericanos querían traducir los productos animados de Japón (O'Hagan, 2009). Hoy en día, cada vez hay más personas que utilizan el ordenador, el portátil para ver las películas y series en línea en vez de ir en persona al cine o mirar la televisión. Por lo tanto, los contenidos en línea han adquirido una importancia significativa en la vida cotidiana, y entre ellos, la subtitulación realizada por aficionados ocupa un lugar destacado. Según Tian (2011, p. 29), el *fansubbing* es un *0 day show*, significa que se tarda menos de 24 horas en traducir, mientras que los procesos de revisión y censura pueden

llevar tiempo y existe la posibilidad de que se niegue el acceso, por lo tanto, las audiencias han desarrollado una predisposición a consumir productos con subtítulos realizados por aficionados.

El fenómeno de la traducción realizada por fans ha experimentado un notable progreso a lo largo del tiempo, tanto en el ámbito del mercado como en el académico. Se han realizado análisis comparativos entre los *fansubs* y las versiones oficiales. Por ejemplo, Cui (2019) examina el panorama del *fansubbing* en China y compara dos versiones de subtítulos chinos para la serie *El tiempo entre costuras*. Además, He (2022) examina las diferencias en el tratamiento de palabras vulgares y coloquiales entre dos versiones de subtítulos creados por aficionados para la serie *El ministerio del tiempo*, mientras que Gao (2022) estudia la transferencia de referentes culturales en el *fansubbing* de esta misma serie. Pero, es importante destacar que la versión oficial de esta serie fue lanzada en el año 2019, por lo que aún no existen comparaciones entre los subtítulos realizados por aficionados y los traductores oficiales para esta serie que goza de gran popularidad en el mercado chino.

Además, las actividades de los grupos de *fansubbers* están en un área gris y existe la cuestión constante sobre si el *fansubbing* desafía las leyes y regulaciones integrales para el ejercicio y la gestión de los derechos de autor. Aunque las empresas y los creadores japoneses inicialmente toleraron la ilegalidad del *fansubbing*, otorgándole así cierto grado de legitimidad, su ilegalidad y su carácter de no generar ninguna compensación financiera produce un contraste. Por ello, me parece interesante investigar acerca de la ilegalidad y los valores morales de *fansubbing* en China, además me di cuenta de que en las investigaciones existentes falta desarrollar el diferente uso de signos de puntuación y la condensación.

Por último, la idea de investigar sobre el *fansubbing* del español al chino surge de la experiencia de yo como una *fansubber* en un grupo ya desaparecido sobre dibujos animados estadounidenses, a pesar de que solo participé en producir una parte de la traducción de inglés a chino. Gracias a esta experiencia, conozco el funcionamiento de algún *fansub*, y esta experiencia me despierta el interés por seguir investigando en este ámbito.

1.2 Objetivo

El objetivo principal de este trabajo es realizar un estudio descriptivo de la situación actual del *fansub* en China, abordando su desarrollo y perfil situándolo en los estudios previos. Además, se analiza la cuestión de la legalidad y el fenómeno de la desaparición de ciertos grupos de *fansub*.

El segundo objetivo está destinado a realizar una breve comparación entre los subtítulos profesionales y subtítulos hechos por fans sobre *El ministerio del tiempo*, producida por Javier Olivares en 2015. El grupo Shenying publicó el primer *fansub* de la serie en línea el 25 de septiembre de 2015. Con respecto a la distribución oficial, las primeras dos temporadas se emitieron en CCTV, televisión central de China, en febrero de 2018; sin embargo, esta versión ya no es accesible por línea. Un año después, la plataforma Bilibili compró la serie el 31 de marzo de 2019, desde este tiempo, la versión oficial está disponible en esta plataforma. Con un análisis descriptivo y comparativo, se analiza las diferencias entre estas dos versiones, una hecha por fans y una oficial para profundizar el estudio sobre la comparación de los subtítulos oficiales y amateurs.

La comparación se divide en dos partes distintas. En primer lugar, se examinan las cuestiones formales, que incluyen la puntuación y los insertos. En segundo lugar, se analizan las cuestiones lingüísticas, como el uso de *chengyu*, los marcadores, los culturemas y los errores.

1.3 Metodología

1.3.1 Análisis cualitativo

La investigación se centra en el estudio de traducción audiovisual, y más concreto, en el estudio de la subtitulación. Para cumplir los objetivos, a continuación, presento las metodologías utilizadas en este trabajo. Ante todo, en el presente trabajo se opta por la metodología cualitativa.

Primero, se utiliza el análisis descriptivo, revisando los estudios sobre la traducción audiovisual y el fenómeno de *fansub*. Por otro lado, se repasan las investigaciones del perfil y funcionamiento de los grupos de fans en China y las investigaciones relacionadas con la legalidad del *fansubbing* y la desaparición de algunos grupos de fans.

Segundo, realizo un análisis cualitativo utilizando una comparación entre los subtítulos profesionales y los de *fansubbers* de algunos fragmentos de la serie *El ministerio del tiempo*, que consiste en 4 temporadas y un total de 42 episodios. He elegido esta serie porque ha tenido mucha influencia tanto en el mercado audiovisual chino, como también en los estudios académicos. Tanto la investigación de He (2022) como la de Gao (2022) utilizan las versiones hechas por dos grupos de *fansubbers* que se llaman YYeTs y Shenying. Estos son unos de los grupos más grandes en China; sin embargo, en septiembre de 2023, la Fiscalía Suprema Popular de China emitió un comunicado público, declarando que varios miembros clave del grupo de YYeTs fueron condenados a penas de prisión y multas sustanciales por la distribución ilegal de recursos audiovisuales en el año 2021. Se retiraron masivamente los vídeos con subtítulos de YYeTs (Chen y Wei, 2021, p.114). Por lo tanto, en este trabajo se ha seleccionado los subtítulos de Shenying como foco principal, pero también se tiene en cuenta el análisis de las capturas de pantalla presentadas en trabajos previos sobre la versión de YYeTs para garantizar un análisis más completo y exhaustivo. En cuanto a la versión oficial, la plataforma Bilibili adquirió los derechos de la serie el 31 de marzo de 2019, momento a partir del cual la versión oficial está disponible en esta plataforma. Una vez obtenidas estas dos versiones de subtitulación, se empieza el análisis comparativo de las dos versiones de subtítulos basándose en las variables de dos aspectos: aspectos formales y aspectos lingüísticos.

1.3.2 Diseño del análisis lingüístico

La verdad es que tanto el *fansub* como la versión oficial utilizan subtítulos abiertos, esto significa que el producto va acompañado de modo inseparable de su traducción (Díaz-Chintas, 2001, p. 27). Los subtítulos de *fansub* están disponibles en línea, mientras que la versión oficial está protegida por derechos de autor y se prohíbe su descarga.

En cuanto al análisis de los aspectos lingüísticos, se presenta en forma de tabla comparativa que incluye una captura de pantalla, el texto original, la traducción en el subtítulo chino, la traducción inversa en español y las posibles técnicas usadas, especialmente cuando se trata de la traducción de un referente cultural. Después de presentar la tabla, se empieza la observación y el análisis.

Versión	Shenying	Oficial
Texto original		
Captura de pantalla		
Traducción		
Traducción inversa		
Técnica usada (si hay)		

Tabla 1. Tabla de análisis de los aspectos lingüísticos.

Cuando hay discrepancia entre la versión de YYeTs y la versión de Shenying, el grupo de *fansub* que este trabajo desea analizar, se presenta una tabla que contiene estas tres versiones para facilitar la comparación.

Versión	Shenying	YYeTs	Oficial
Texto original			
Captura de pantalla		Se ha extraído de los trabajos existentes.	
Traducción			
Traducción inversa			
Técnica usada (si hay)			

Tabla 2. Tabla de análisis de los aspectos lingüísticos con tres versiones.

1.3.3 Las técnicas y clasificaciones de traducción utilizadas para el análisis

En esta parte, se presentan las propuestas utilizadas para analizar las diferencias que encuentro entre las versiones de subtítulos.

Dentro de la parte de las cuestiones lingüísticas, me he basado en las propuestas de Molina y Hurtado (2002) con total de 18 técnicas de traducción. Estas 18 técnicas consisten en 1) Adaptación; 2) Ampliación lingüística; 3) Amplificación; 4) Calco; 5) Compensación; 6) Comprensión lingüística; 7) Creación discursiva; 8) Descripción; 9) Equivalente acuñado; 10) Generalización; 11) Modulación; 12) Particularización; 13) Préstamo; 14) Reducción; 15) Sustitución; 16) Traducción literal; 17) Transposición; 18) Variación.

A parte de las referencias culturales, cuando analizo los marcadores presto atención a la clasificación de los marcadores discursivos. Wang (2013) define los diferentes tipos de marcadores discursivos basándose en la teoría de Martín y Portolés (1999): 1) Estructuradores de la información; 2) Conectores; 3) Reformuladores; 4) Operadores argumentativos; 5) Marcadores conversacionales. En este trabajo se centra principalmente en los marcadores conversacionales que aparecen con más frecuencia en la conversación y cumplen las funciones informativa e interactiva (Wang, 2013 p.104).

1.4 Estructura

De acuerdo con los objetivos, además de las referencias bibliográficas, este trabajo fin de máster se estructura en siete capítulos principalmente. El capítulo uno trata de la introducción y justificación.

En el segundo y tercer capítulo, se comienza definiendo la traducción audiovisual y luego se centra en la subtitulación como una de las modalidades más comunes, describiendo sus clasificaciones y características. Dentro del ámbito de la subtitulación, se investiga el fenómeno del *fansub* y se realiza una revisión del desarrollo del *fansubbing* en China, después, sus características, cuestiones legales y la desaparición de ciertos grupos.

En el cuarto capítulo, se centra en las diferentes convenciones de subtítulos que existen en español y chino. Por ejemplo, el límite de caracteres y los signos de puntuación que se usan en cada lengua, así como sus usos diferenciales para que los lectores que no estén familiarizados con el chino también lo puedan entender mejor.

El capítulo cinco se basa en la presentación del corpus, centrándose en la serie *El ministerio del tiempo*, producida por Javier Olivares en 2015. Se proporciona una descripción general de la trama de la serie y se explica las diferentes versiones que se analizarán a continuación. Además, en esta sección se brinda información sobre el grupo de *fansubbers* Shenying, que produjo la versión subtitulada utilizada en el trabajo. También se aborda la situación del otro grupo, YYeTs, explicando su estado actual después de haber sido penalizado por el gobierno.

A continuación, en el capítulo seis se presta atención al análisis comparativo de los subtítulos producidos por el grupo de fans y los traductores oficiales. Dividiendo entre los aspectos formales y aspectos lingüísticos, se abarca los signos de puntuación y el uso de *chengyu* que las investigaciones previas no han desarrollado con detalle.

En la conclusión, se presenta lo que he hecho en el trabajo y los resultados que he obtenido. Después, señalo las posibles líneas de investigación en el futuro que este estudio me inspira.

2. Traducción audiovisual y la subtitulación

2.1 La traducción audiovisual

La traducción es un proceso interpretativo y comunicativo que consiste en la reformulación de un texto de otra lengua (Hurtado, 2011, p. 41), dentro de las modalidades como escrita y oral, la traducción audiovisual no ha recibido mucha atención hasta el año 2004. Incluso existen consideraciones que desprecian la traducción audiovisual, diciendo que es una forma de adaptación en lugar de traducción propia. (Díaz-Cintas, 2001, p.23, Bartoll, 2015, p.46) Sin embargo, uno de los aspectos que más destaca sobre la traducción audiovisual es el elevado volumen que presenta comparada con otros tipos de traducción (Bartoll, 2015, p. 43), desde la época del cine mudo los subtítulos han sido una presencia constante, conocidos como intertítulos. En la actualidad, los textos audiovisuales no solo se utilizan con fines de entretenimiento, sino también como herramientas para adquirir nuevos conocimientos, como los cursos en línea compartidos por personas de todo el mundo. En este mundo cada vez más globalizado y digitalizado, la traducción audiovisual desempeña un papel crucial y en constante crecimiento.

En cuanto a la definición, Chaume (2004, p. 15) afirma que la traducción audiovisual es una modalidad de traducción que incluye los procesos de transferencia interlingüística e intercultural de aquellos textos que transmiten, como mínimo, información acústica e información visual simultáneamente. Situado en la definición de Chaume, Martínez Sierra (2012, p. 30) también menciona la combinación de dos canales simultáneos y complementarios, el acústico y el visual. Bartoll (2015, p. 41) lo define como la traslación de textos audiovisuales, aquellos que transmiten la información de manera dinámica y temporal mediante el canal acústico, el canal visual o ambos a vez.

2.2 La traducción audiovisual en China

Las investigaciones sobre traducción audiovisual comenzaron aproximadamente a finales del siglo XX en China. Al igual que en España, la traducción audiovisual ha recibido menos atención en comparación con la traducción literaria. En el mundo académico chino, la mayoría

de los trabajos relacionados con la traducción audiovisual son artículos cortos o trabajos fin de grado. Según Gao (2022), incluso el término más comúnmente utilizado para referirse a esta disciplina no es la traducción audiovisual:

La verdad es que este campo académico ha estado en la sombra de la traducción literaria durante un período largo hasta las últimas dos décadas. Una prueba evidente consiste en el hecho de que en la comunidad científica china todavía se utiliza con más frecuencia el término 影视翻译 (yingshi fanyi, traducción de cine y televisión) que 视听翻译 (shiting fanyi, traducción audiovisual), término más aceptado por los estudiosos de otros países (Gao, 2022, p. 20).

2.3 Subtítulos

Dentro de la traducción audiovisual, existen muchas modalidades, aunque algunas no consisten en traducir de una lengua a la otra. Todavía no existe un acuerdo sobre la clasificación universal de categorización de las modalidades, por ejemplo, Martínez Sierra (2012, p. 66) los clasifica como:

1. Doblaje
2. Subtitulación
3. Sobretitulado
4. Subtitulación para sordos
5. Audiodescripción
6. Rehablado
7. Interpretación simultánea
8. Traducción a la vista
9. Localización de videojuegos
10. Doblaje parcial
11. Narración
12. Comentario libre

Después, Bartoll las clasifica (2015, p. 63) como:

1. Audiodescripción
2. Doblaje
3. Interpretación consecutiva
4. interpretación simultanea
5. Intertitulación
6. Remake
7. Resumen escrito
8. Subtitulación
9. Voces superpuestas

Se observa que el doblaje, la subtitulación y la audiodescripción son modalidades que los autores coinciden en destacar por su importancia. Además del doblaje, que consiste en sustituir la banda de los diálogos originales de un texto audiovisual por otra banda en la que estos diálogos se graban traducidos en la lengua de destino y en sincronía con la imagen (Bartoll 2015, p. 92), la subtitulación es otra modalidad importante de la traducción audiovisual. Un subtítulo es un escrito que recoge de manera sincronizada los elementos verbales de un texto audiovisual, tanto orales como visuales y también a veces los acústicos no verbales (Bartoll 2015, p. 111), también puede definirse como una práctica de traducción que consiste en plasmar por escrito, generalmente en la parte inferior de la pantalla, la traducción al idioma de destino de los diálogos originales pronunciados por diferentes hablantes, así como cualquier otra información verbal que aparezca escrita en pantalla o que se transmita auditivamente en la banda sonora (Díaz-Cintas, 2020, p. 150).

2.4 Características de los subtítulos

Los subtítulos están determinados por las restricciones de espacio y de tiempo, basándose en el estudio de Díaz-Cintas (2001), Chaume (2004), Díaz-Cintas y Remael (2007), Pedersen (2011) y Bartoll (2015), se divide en dos aspectos generales.

2.4.1 Características formales

2.4.1.1 Características espaciales

En una película o serie de televisión, el elemento que debe ocupar más espacio es la imagen y es impensable que los subtítulos se sitúen en el centro de la imagen bloqueando la cara de los protagonistas, excepto en productos con características experimentales o decorativas. Por lo tanto, los subtítulos deben ajustarse dentro de un área segura de la pantalla, generalmente en la parte inferior y central, y no ocupar más de dos doceavas partes de la imagen de la pantalla (Díaz-Cintas, 2020, p. 152). Además, al principio, las líneas no deberían exceder las dos, para no llamar demasiado la atención (Díaz-Cintas, 2020, p. 154). Sin embargo, la situación está cambiando y esta regla se rompe a diario con la aparición de líneas de tres, cuatro e incluso cinco líneas, especialmente en Internet.

2.4.1.2 Características temporales

Para asegurar que el tiempo de aparición y desaparición de los subtítulos sea adecuado, es crucial considerar las características temporales. Si la duración es demasiado corta, los espectadores no tienen suficiente tiempo para leer los diálogos por completo, lo que puede resultar en una pausa o incluso en la repetición del vídeo, por otro lado, un subtítulo no debe permanecer en pantalla más tiempo del necesario para que el espectador lo lea, ya que existe el riesgo de que comience a releer el texto. Para evitar estas dos consecuencias, se ha aplicado la regla de los seis segundos, según la cual la mayoría de los espectadores pueden leer dos líneas completas de alrededor de 35 caracteres cada una en seis segundos (Díaz-Cintas y Remael, 2007, p. 96–98).

2.4.1.3 La vulnerabilidad de subtítulos

En el contexto de la subtitulación, el texto se presenta junto con los diálogos originales, lo que constituye una de las razones por las que algunos espectadores tienen una percepción negativa sobre los subtítulos (Díaz-Cintas y Remael, 2007, p. 55). Dado que tanto la información original como la traducción están presentes simultáneamente en la pantalla, las personas que

dominan dos o más idiomas pueden identificar fácilmente los errores y modificaciones. Además, es imposible transmitir todos los mensajes durante la traducción, especialmente cuando se trata de culturas muy diferentes en cuanto a conocimientos y normas de los espectadores. Por lo tanto, los traductores de subtítulos se enfrentan al desafío de decidir hasta qué punto pueden omitir o modificar los diálogos originales, aunque algunos espectadores bilingües y biculturales pueden criticar esta práctica por considerar que no se respeta fielmente el texto original. En este trabajo, se sostiene que la vulnerabilidad de los subtítulos se deriva de su naturaleza formal, ya que la presencia simultánea del original y su traducción los coloca en esta situación.

2.4.2 Características lingüísticas

2.4.2.1 De oral a escrito y la oralidad fingida

El hecho de sustituir el discurso oral por discurso escrito es una de las características principales de la subtitulación (Bartoll, 2015, p. 113). En una película u otros tipos de productos audiovisuales, la elección de idiomas forma parte integral de la producción; la forma de hablar y las palabras de un protagonista determinan la imagen que el director desea que los espectadores perciban. Por lo tanto, en el proceso de subtulado, es necesario transformar los diálogos orales en texto escrito, cambiando así el canal original de oralidad. Así, la subtitulación interlingüística se transfiere desde un idioma natural hacia el otro, y abarca el cambio desde una moda, el oral hacia la escrita, presentando una transferencia diagonal (Pedersen, 2011, p. 11). Aunque los subtítulos solo pueden representar los elementos sintácticos y léxicos del discurso oral, así como los signos de puntuación que son reflejos del habla (Díaz-Cintas, 2001, p. 128), la existencia de las voces originales compensa hasta cierto punto los mensajes perdidos al transformar el discurso oral en escrito, como las exclamaciones y las dudas que se expresan mediante el volumen de las voces o la entonación.

Durante el acto de hablar, es común repetir lo dicho, cambiar la expresión, utilizar frases mal formuladas e incluso omitir partes, de hecho, la improvisación y la espontaneidad son esenciales en el habla (Haßler, 2008, p. 121). Por otro lado, la estructura se puede corregir si

es necesario; uno tiene la posibilidad de reorganizar numerosas veces lo que desea. Por lo tanto, la oralidad que existe en los productos audiovisuales no son comunicaciones simultáneas, sino el recitado de un discurso escrito anterior, eso se llama una oralidad prefabricada (Chaume, 2001, p. 79) u oralidad fingida (Bartoll, 2015, p.113). Esta oralidad fingida se construye mediante la utilización de elementos lingüísticos propios de la oralidad y la cotidianidad, adaptados al medio escrito (Haßler, 2008, p. 122).

2.4.2.2 La relación entre texto e imágenes

Un producto subtitulado contiene tres partes: la información acústica, la imagen y los subtítulos (Díaz-Cintas y Remael, 2007, p. 9). La imagen es una parte imprescindible de la subtitulación por la simple razón de que una imagen vale más que mil palabras, por lo tanto, los traductores de subtítulos deben prestar atención a la sincronización entre la información visual y la verbal (Chaume, 2004, p. 105). La aparición simultánea de los textos y la imagen en pantalla es un beneficio y un desafío para la práctica, por un lado, la función narrativa de la imagen puede ayudar a reducir el texto, sin embargo, esto también significa que no se puede escribir algo que contradiga lo que se ve en las imágenes, existe un ejemplo muy universal sobre esta situación: cuando un personaje mueve la cabeza indicando «no», en los subtítulos no se puede escribir «sí», ya que esto confundiría a los espectadores. Por lo tanto, la subtitulación debe estar correctamente cohesionada con la narrativa visual (Chaume, 2004, p. 105).

Sin embargo, esta característica también puede considerarse una bendición disfrazada según Díaz-Cintas y Remael (2007, p. 54). La existencia de la imagen ayuda al entendimiento de la escena y también a la concisión de la subtitulación. Por ejemplo, si los personajes están comiendo una manzana, a veces no es necesario mencionar esta fruta en los subtítulos, ya que es evidente para el espectador al verlo en la pantalla.

2.4.2.3 Reducción

Los subtítulos no son ni pueden ser una traducción integral de los diálogos de la versión original (Díaz-Cintas, 2001, p.123). La existencia de características temporales y espaciales hace que

la traducción de los diálogos también tenga que tener en cuenta estos elementos externos. La velocidad de lectura de cada espectador influye en la necesidad de que los subtítulos sean más condensados e incluso omitan ciertas partes. Por ejemplo, en los programas dirigidos a niños, los subtítulos tienden a permanecer más tiempo en pantalla para permitir que ellos completen la lectura. Además, la característica polisemiótica también afecta la velocidad de lectura; si hay mucha información en el canal no verbal visual, la velocidad se reduce porque la atención de los espectadores está centrada en la imagen. (Pedersen, 2011, p. 20). Además, según Díaz-Cintas y Remael (2007, p. 145), una traducción completa no es tan necesaria en la subtitulación gracias a la existencia del canal visual y acústico, por lo tanto, de aquí surge la necesidad de condensar y reducir la traducción. Hay dos tipos de reducción según estos autores (Díaz-Cintas y Remael, 2007, p. 146):

- a) Parcial, se conoce como condensación o concisión (Díaz-Cintas, 2001, p.124);
- b) Total, se identifica con la eliminación o supresión de material.

La condensación consiste en reformular las palabras y las partes periféricas a la hora de la comprensión, mientras que la reducción total, es decir, la eliminación, implica omitir las partes que no son necesarias en los subtítulos. Los traductores deben asegurarse de que ninguna información imprescindible sea suprimida, especialmente las partes que tienen relevancia en tramas posteriores. Dado que los espectadores tienen acceso a la voz original, una eliminación mal hecha puede provocar quejas de la audiencia.

Dentro del campo de traducción audiovisual en China, también existen varios estudios relacionados con la reducción de subtítulos, sin embargo, estas investigaciones pueden presentar divergencias.

He (2022, p. 64) señala que, en el caso de los subtítulos chinos, no es necesario reducir ni condensar debido a dos razones principales. En primer lugar, se refiere a la forma lingüística del chino, según Liu (2018, p. 115), las frases en chino tienden a ser más cortas y a contener más información. Además, en chino existen muchas frases hechas y He (2022, p. 65) destaca

que el chino posee una gramática muy flexible, lo que permite reformular la información sin causar confusión para ocupar menos espacio.

Desde un punto de vista técnico, He (2022, p. 65) utiliza el ejemplo del código ASCII, donde cada carácter se representa con un byte. Para almacenar una palabra como «hoy», se necesitan tres bytes. Dado que las palabras chinas suelen formarse con dos caracteres, en la mayoría de los casos solo se necesitan cuatro bytes, por lo tanto, con la misma cantidad de almacenamiento, el chino puede contener más palabras.

Al contrario, existen investigaciones que justifican la necesidad de utilizar la reducción en la subtitulación china. He (2014, p. 227), a diferencia con la autora que se menciona antes, señala que, a diferencia de las obras literarias, los subtítulos de productos audiovisuales no existen únicamente por sí mismos, sino que están relacionados con las imágenes y el audio. Por lo tanto, sostiene que los subtítulos son un instrumento para mejorar la comprensión; ella propone tres formas para que los subtítulos sean más concisos:

- a) 浓缩法, la concentración: expresa las partes más importantes del texto original con palabras generales.
- b) 压缩意译法, la traducción comprimida: suprime algunas partes que consisten en el texto original, en especial lo que se relaciona con la cultura propia. Por ejemplo, se puede eliminar los elementos religiosos con los que no están familiarizados algunos espectadores chinos y reformular esta frase.
- c) 删除法, la omisión: omite algunas partes que no sean importantes para la comprensión.

Wang (2013, p. 67) indica que los subtítulos deben ser los más cortos, legibles y comprensibles para el público, Yang (2008) afirma que el subtitulado implica una reducción global. Se puede concluir que la propuesta de Wang sobre las estrategias de reducción son las siguientes:

- a) La condensación
 - 1. Utilizar colocaciones y expresiones fijas;
 - 2. Reducir el número de caracteres de lo posible;

3. Reemplazar con frases más cortas y evitar oraciones complicadas;
 4. Evitar las palabras ambiguas.
- b) Omisión
1. Omitir apellidos y nombres propios después de haber sido mencionados dentro de un breve tiempo;
 2. Supresión de letras de canciones;
 3. Omitir informaciones redundantes;
 4. Suprimir algunos marcadores del discurso;
 5. Elisión de sujetos y pronombres;
 6. Suprimir informaciones secundarias;
 7. Omitir informaciones repetitivas;
 8. Omisión de las enunciaciones de personajes cuando varias personas intervienen y hay solapamiento en los diálogos.

A pesar de los dos puntos de vista mencionados por He (2022) para explicar por qué no es necesario reducir los subtítulos al traducir al chino, en este trabajo todavía se considera que la reducción es necesaria, especialmente cuando el texto original es demasiado largo o contiene palabras redundantes. Además, el uso de expresiones fijas también puede considerarse como una forma de condensación, ya que implica una reformulación de palabras para expresar lo mismo con menos palabras.

2.5 Condensación con el uso de *chengyu*

Los idiomas contienen expresiones fijas cuyos significados generalmente no pueden deducirse literalmente de las partes que las componen (Baker, 1992, p. 64). Además de transmitir sus significados, los idiomas también influyen en las percepciones de los lectores sobre el texto, su estilo y su valor (Baker, 1992, p. 80). En chino, existe un ejemplo de expresión fija especial, el uso de *chengyu*.

El concepto de 成语 (*chengyu*) constituye una estructura lingüística propia del idioma chino,

caracterizada por su origen en la práctica durante períodos históricos (Zhu, 2018, p. 282). Los *chengyu* están compuestos por cuatro caracteres, conformando una unidad con un significado integral que no puede ser alterado y esta forma de expresión siempre contiene una carga histórica, derivada del contexto histórico, las costumbres, los valores y otros aspectos culturales de la sociedad china. La inclusión de estas expresiones fijas en la traducción puede contribuir a la familiaridad del texto para el lector objetivo, además, debido a las profundas implicaciones que encierran, los *chengyu* son frecuentemente utilizados para condensar el contenido de una oración.

2.5.1 Las características de *chengyu*

a) La forma y estructura estatal

A diferencia de las expresiones idiomáticas convencionales, *chengyu* está estructurado de manera invariable con cuatro caracteres, y cualquier modificación en términos de palabra u orden conlleva la pérdida de su significado original.

b) El sentido integral

Chengyu posee dos sentidos: uno superficial y otro profundo, el cual a menudo se deriva de una narrativa o leyenda subyacente. Por ejemplo, el *chengyu* 三顾茅庐¹ (sān gù máo lú) se traduce literalmente como «visitar tres veces la casa de otro». Aunque su significado superficial puede entenderse a partir de las palabras que lo componen, su sentido más profundo implica «invitar a alguien con sinceridad».

La distinción entre estos dos niveles de significado radica en la historia detrás de este *chengyu*. En el caso de 三顾茅庐, su origen se remonta al libro *Romance de los tres reinos*. En este relato, el emperador Liu Bei visita personalmente tres veces la casa de Zhuge Liang, un consejero conocido por su excepcional inteligencia, encontrándolo solo en la tercera visita. Por ende, 三顾茅庐 describe el acto de invitar a alguien con sinceridad, reflejando la

¹ Información y explicación extraída desde la web: <https://cy.hwxnet.com/view/iejhgdpnihonpdf.html>. Consultado el 1 de marzo de 2024.

determinación y la sinceridad de Liu Bei en su búsqueda de un consejero.

c) Uso retórico

Debido a su brevedad y la necesidad de transmitir un sentido completo, *chengyu* tiende a emplear figuras retóricas, como metáforas o exageraciones (Zhu, 2018, p. 282).

2.5.2 El uso de *chengyu* para la condensación

Utilizar *chengyu* puede considerarse como una forma de reducción parcial, o condensación, según la clasificación de Díaz-Cintas y Remael (2007), y como concentración, según la clasificación de He (2014). Este uso no implica la eliminación total del texto original, sino su reformulación de manera que ocupe menos espacio y sea más accesible para los espectadores objetivos. A continuación, se examina un ejemplo de cómo *chengyu* se emplea como una forma de condensación al traducir subtítulos:



Figura 1. Ejemplo de un uso de *chengyu*.

En el primer episodio de la primera temporada de *El ministerio del tiempo*, cuando Amelia, la protagonista, está investigando la habitación de un general en busca de evidencia de viajes en el tiempo, otra chica la ayuda sin comprender completamente lo que está haciendo Amelia. En esta escena, la chica dice «No es que quiera meter las narices donde no me importa», una expresión coloquial en español. En lugar de explicar o traducir palabra por palabra, los

traductores optan por utilizar el *chengyu* 多管闲事, que significa preocuparse por asuntos que no incumben. Los subtítulos en chino son 不是我想多管闲事, traducidos como «no es que quiero preocuparme por asuntos que no me importan», si lo traducen sin utilizar *chengyu*, la misma frase podría ser 不是我想管不属于我该关心的事情, se ve que contiene siete palabras más. El uso de *chengyu* condensa las frases originales y, además de ahorrar espacio, brinda familiaridad a los espectadores chinos debido a que son expresiones propias de la cultura china.

3. El fenómeno del *fansubbing* en China

3.1 La aparición y el desarrollo

El término *fansub* se refiere a los subtítulos anónimos colgados en Internet, para que quien lo desee pueda ver un programa subtitulado (Bartoll, 2015, p. 170). El *fansubbing* es un término acuñado en la década de 1980 para definir la actividad de los fans que crean subtítulos para otros fans, que se inició en asociación con la subcultura del anime japonés (O'Hagan, 2009) y esta actividad de subtitulación es producida «por fans y para fans» (Díaz-Cintas y Sánchez, 2006).

En China, los subtítulos de aficionados tuvieron su primera aparición debido al interés de las personas por el anime japonés, sin embargo, su verdadero desarrollo ocurrió entre 2003 y 2005, cuando se difundieron ampliamente (Tian, 2011), este crecimiento se atribuye tanto a razones técnicas como ideológicas.

3.1.1 El nivel técnico

En China, existen numerosos grupos de *fansubbers* cuyas actividades no se limitan únicamente a productos japoneses, sino que abarcan una amplia variedad de idiomas. La aparición y desarrollo de este fenómeno se debe principalmente a cambios en dos niveles distintos, en primer lugar, a nivel técnico, Internet y la digitalización han sido instrumentales en la revolución experimentada por la subtitulación.

Con el avance de Internet, la proliferación de foros en línea y la popularización de las mensajerías instantáneas, la interacción entre individuos se ha intensificado notablemente. En el año 2003, se estima que más de 79,500,000 personas en China contaban con acceso a Internet². Además, el surgimiento del fenómeno del *fansubbing* en el país asiático está intrínsecamente vinculado a la difusión del foro BitTorrent³ durante el período comprendido

² Véase la información: <https://www.chinanews.com/n/2004-01-15/26/391938.html> Consultado el 15 de febrero de 2023.

³ BitTorrent es un protocolo diseñado para el intercambio de archivos *entre iguales* (peer-to-peer) en Internet. Es uno de los protocolos más comunes para la transferencia de archivos grandes. Información extraída de la web: https://es.wikipedia.org/wiki/BitTorrent#cite_note-1

entre 2003 y 2004 (Hu, 2009, p. 181), a través de este protocolo, que alcanzó gran popularidad en los foros, los usuarios tuvieron la posibilidad de compartir archivos multimedia, tales como vídeos y subtítulos, facilitando así su distribución entre la comunidad. Aparte del acceso generalizado a Internet y la consolidación de los foros de discusión, la proliferación de programas informáticos gratuitos para la creación de subtítulos desempeña un papel esencial en el progreso del *fansub*. En el ámbito de la subtitulación china, algunos grupos de aficionados incluso desarrollaron herramientas específicas con interfaces en chino, con el fin de facilitar y simplificar el proceso de subtitulación.

Según Díaz-Cintas (2020, p. 99), «el gran número de programas gratuitos de subtitulado y edición de videos que circulan libremente por Internet ha hecho posible la aparición del subtitulado amateur o *fansubbers*»; este fenómeno también ha florecido en el ámbito de la subtitulación china, por ejemplo, el grupo Roaming Subtitle Group, dedicado principalmente a la traducción de animes japoneses, creó Popsub. Este software de edición de subtítulos, al igual que Aegisub, es gratuito y tuvo una versión estable lanzada en 2005⁴. Asimismo, YYeTs, otro grupo de fans inicialmente centrado en la producción de subtítulos para series estadounidenses, amplió su trabajo a otros idiomas y creó su propio programa llamado Time Machine en 2009⁵. La creación de programas con instrucciones en chino ha contribuido a mejorar y facilitar el proceso de subtitulación, permitiendo incluso que personas sin conocimientos de otros idiomas participen en el proceso mediante acciones como copiar y pegar la traducción ya realizada.

3.1.2 El nivel ideológico

Aunque las manipulaciones en la traducción audiovisual se originan principalmente por limitaciones espaciales y temporales, los traductores que trabajan en este campo comprenden que su labor puede ser significativamente modificada por revisores, editores y otros intermediarios (Wang, 2020, p. 622), incluyendo la censura, que se aplica para regular lo que la sociedad considera aceptable según criterios políticos, implica bloquear, retrasar o modificar

⁴ Véase la información: https://baike.baidu.com/item/PopSub/9793757?fr=ge_ala

⁵ Véase la información: https://baike.baidu.com/item/时间机器/1609992?fr=ge_ala

la difusión de contenidos controvertidos.

La naturaleza pública, accesible y popular del cine ha atraído la atención de los organismos reguladores desde sus inicios, y durante mucho tiempo ha sido reconocido como una poderosa herramienta de propaganda que requiere un estricto control (Dwyer, 2017, p. 111). Hoy en día, la censura sigue desempeñando un papel crucial, especialmente en lo que respecta al control de la importación de ideas extranjeras, como libros o productos audiovisuales y esta intervención gubernamental está fuertemente influenciada por consideraciones políticas y económicas (Wang y Zhang, 2016). Desde una perspectiva política, la censura se emplea para salvaguardar la ideología y la legitimidad del partido frente a la influencia extranjera, por otro lado, esta rigurosa censura también se utiliza como medio para proteger la industria cinematográfica nacional. Esto es especialmente evidente durante festividades tradicionales chinas, períodos en los cuales se restringe el acceso al mercado chino para películas extranjeras.

En China, diversos organismos oficiales desempeñan papeles fundamentales en el control de la importación de películas y series, es el gobierno chino que participa directamente en la industria audiovisual a través de entidades como la China Film Group Corporation, una empresa estatal encargada de supervisar la distribución, entrada y salida de películas. Además, la Administración Estatal de Prensa, Publicaciones, Radio, Cine y Televisión de China, SAPPRT, por sus siglas en inglés, tiene la responsabilidad de supervisar todos los asuntos relacionados con la producción cultural y de medios, así como de otorgar acceso a contenidos culturales y de medios extranjeros en nombre del gobierno central. En el año 2018, la SAPPRT se transformó en la Administración Estatal de Radio y Televisión, NRTA, por sus siglas en inglés, manteniendo sus funciones anteriores de controlar la producción y la importación de radio, películas y series⁶.

Sin embargo, en lo que respecta a los detalles específicos, no hay una regla definitiva ni vinculante que dicte cómo se aplicará la censura en cada caso particular (Bai, 2013). Esto se debe a que el proceso de censura está sujeto a la situación actual, las decisiones individuales y

⁶ Véase la información: <https://baike.baidu.com/item/国家广播电视台/22445272#3> Consultado el 3 de febrero.

la comunicación entre las partes involucradas, por lo tanto, la naturaleza fluida y adaptable de la censura en China refleja las dinámicas cambiantes del entorno político y cultural del país. La manipulación más evidente en el proceso de censura implica la supresión de tramas que contienen violencia, escenas de sangre, acciones sexuales y cualquier contenido que contradiga la ideología china. En ocasiones, estos elementos son eliminados o alterados para cumplir con los estándares de censura, en otros casos, la importación de productos que contienen elementos prohibidos es cancelada por completo.

El 3 de febrero de 1994, el gobierno chino publicó la primera edición del reglamento sobre la administración de la introducción y transmisión de series extranjeras. Este reglamento estipulaba que los programas extranjeros no podían ocupar más del 25% del tiempo total de transmisión de series televisivas, con un límite del 15% durante el horario de máxima audiencia, que comprende el período de 18:00 a 22:00 horas. La segunda edición de este reglamento, emitida el 23 de septiembre de 2004, estableció que ninguna serie extranjera estaba autorizada para ser emitida durante el horario de máxima audiencia (Xueshupa, 2018). Además, se implementó un procedimiento estipulando que los espectadores chinos no tuvieran acceso a una serie extranjera hasta que todas sus temporadas estuvieran completas y evaluadas según las regulaciones pertinentes (Lee, 2017, p. 569).

El avance de Internet y el desarrollo de programas diseñados para la producción de subtítulos sientan las bases para el fenómeno del *fansubbing*, sin embargo, es la combinación de la existencia de la censura y la voluntad de los aficionados lo que impulsa verdaderamente la subtitulación amateur. Los *fansubbers* toman la iniciativa de realizar sus propias traducciones, aprovechando herramientas disponibles en línea como Aegisub, Popsub y Time Machine, tales programas gratuitos les permiten tener un control total sobre el proceso de traducción y confrontar las restricciones impuestas por la censura, garantizando así que el contenido llegue a su audiencia de manera más directa y sin las limitaciones impuestas por los organismos reguladores.

3.2 Características de *fansubbing*

3.2.1 Sin compensación económica

Los subtítulos producidos por grupos de fans se ofrecen de manera gratuita, como señalan Díaz-Cintas y Sánchez (2006, p. 37), y los individuos que trabajan en estos grupos no reciben ninguna compensación económica (Cui, 2019, p. 40). Los *fansubs* representan una forma para que todos los aficionados puedan acceder a versiones subtituladas sin manipulación, por lo tanto, disfrutar de los productos de *fansubbers* no implica ningún costo. Las personas que participan en estos grupos lo hacen por motivaciones como mejorar su nivel de idioma, encontrar compañeros con intereses similares o simplemente por su afición hacia las series o películas extranjeras (Cui, 2019, p 102). Según Li (2015), a través de la constante interacción y colaboración, los miembros de los grupos de fans desarrollan un sentido de identidad que los une como una comunidad; esta identificación con el grupo y el objetivo compartido de proporcionar subtítulos de calidad a otros aficionados fortalecen los lazos dentro de la comunidad de *fansubbing*.

3.2.2 Distribución rápida por Internet

El *fansubbing* se caracteriza por ser un *0 day show*, lo que significa que el proceso de subtitulación desde que el programa aparece en el país de origen hasta que el producto subtitulado está disponible para los aficionados lleva menos de 24 horas (Tian, 2011, p. 29). Esto es posible gracias a la colaboración de múltiples miembros dentro de un grupo de *fansubbers*, cada uno encargado de diferentes tareas, incluso la traducción de un solo episodio puede requerir la participación de varias personas. Según Tian (2011), cuando un *fansubber* recibe el material audiovisual a las 9 de la mañana, si el video ya cuenta con subtítulos originales, generalmente los para personas sordas, los miembros del grupo proceden a traducirlos al chino. En el caso de que el video no tenga subtítulos, el proceso puede llevar más tiempo, el pautador ajusta la imagen con los subtítulos, y luego los traductores comienzan su trabajo, al final, los codificadores los revisan y producen el formato adecuado a las 15:30. Este proceso eficiente y coordinado permite que los subtítulos estén listos en un corto período de tiempo, garantizando así que los aficionados tengan acceso rápido a las versiones subtituladas

de sus programas favoritos.

A medida que los grupos de *fansubs* proliferan en China, la competencia se intensifica, especialmente en cuanto al tiempo de distribución. Los aficionados suelen preferir los productos que se lanzan más rápido, lo que impulsa a los grupos de fans a competir por ser los primeros en ofrecer los subtítulos. Esta competencia por la velocidad de lanzamiento es crucial para asegurar que los subtítulos de un grupo reciban la atención y el reconocimiento de la comunidad. En este contexto altamente competitivo, los grupos de fans se esfuerzan por optimizar sus procesos de producción y colaboración interna para garantizar que puedan ofrecer subtítulos de calidad en el menor tiempo posible.

Sin embargo, existen dos posibilidades en las que esta situación cambia, en primer lugar, algunos grupos optan por producir una versión refinada, conocida como 精校版 en chino, lo que implica que los traductores dedican más tiempo a encontrar la traducción precisa sin ningún error posible, mientras que los codificadores agregan efectos especiales adecuados para la serie. Esta opción prioriza la calidad sobre la velocidad, lo que puede resultar en un tiempo de producción más prolongado. Por otro lado, está la producción de subtítulos para 小语种 *xiaoyuzhong*⁷, es decir, para idiomas menos comunes en China. En el caso específico de la traducción del español al chino, el proceso lleva más de 24 horas, lo que significa que el principio del *0 day show* no se aplica en esta situación (Gao, 2022, p. 199). Por ejemplo, el grupo Shenyang publicó la versión subtitulada por fans de la serie *El ministerio del tiempo* en septiembre de 2015, siete meses después de su estreno en España (Zhang, Tian y Cassany, 2019, p. 223). En lugar de menos de 24 horas, el tiempo necesario para producir cada episodio de español a chino oscila entre 16 y 24 días (Gao, 2022, p. 199). Gao (2022, p. 202) concluye que una de las razones por las que la producción de una versión desde el español requiere más tiempo es la dificultad para encontrar personas que dominen el español, lo que afecta la velocidad y la eficiencia del proceso de traducción.

⁷ *Xiaoyuzhong* es un término usado en China para referir a todos los idiomas aparte del inglés y chino.

3.2.3 Su propio formato y la carencia de formación

Los miembros de los grupos de *fansubs* no suelen ser traductores profesionales, sino aficionados. Según la encuesta de Cui (2019, p. 29), casi el 80% de las personas que participan en el *fansubbing* son estudiantes con educación universitaria, aunque no necesariamente poseen una formación profesional en traducción. Esta falta de formación especializada significa que los líderes de los grupos deben elaborar una guía para ayudar a los nuevos miembros y para unificar el estilo a lo largo de toda la temporada. Por lo tanto, cada grupo desarrolla su propia guía, lo que resulta en diferencias en el uso de fuentes, colores y estilo de palabras en comparación con la versión oficial (Pérez-González, 2007, p. 270) e incluso con otros grupos. En el capítulo seis se examinarán ejemplos de estas diferencias en un análisis comparativo.

3.2.4 Estructura de comunidad jerárquica y requisitos para entrar

El *fansubbing*, como práctica social, se configura como un grupo que funciona como una comunidad, donde los miembros colaboran en conjunto y tienen el poder de expresar sus opiniones sobre el futuro del grupo (Massiada, 2020, p. 195). La comunicación facilitada por la tecnología e Internet permite a los aficionados formar grupos de trabajo con un propósito específico y llevar a cabo proyectos de producción desde línea (O'Hagan, 2009, p. 12). Con el tiempo, estos individuos establecen relaciones entre sí, y a medida que estas relaciones se fortalecen, surge una identidad compartida que une a estos individuos y define quiénes son como comunidad (Li, 2015, p. 120).

Los grupos de *fansubbing* en China se caracterizan por tener una estructura jerárquica similar a la de las corporaciones comerciales tradicionales (Lee, 2017, p. 571) en los que los líderes del grupo, que frecuentemente son también los fundadores, tienen el control sobre la operación y establecen las reglas para la traducción y otras actividades de producción. Además, son responsables de asignar revisores en cada grupo para supervisar la calidad de los productos y de gestionar la admisión de nuevos miembros. Esta estructura jerárquica permite una gestión eficiente y una coordinación efectiva dentro del grupo de *fansubbing*, asegurando así la

coherencia y la calidad de los subtítulos producidos.

Existen barreras de entrada en los grupos de *fansubs* para garantizar que los participantes posean las habilidades necesarias para ofrecer una traducción de calidad, y el proceso de convertirse en miembro de diferentes grupos de *fansubs* en China es bastante similar entre ellos (Bai, 2013, p. 69). Este proceso generalmente implica al menos dos etapas de examen, cada una con una duración que varía de unos días a un mes, dependiendo del tamaño y la escala del grupo de fans. El proceso de selección en los grupos de *fansubs* para nuevos *fansubbers* es riguroso, además de dominar un idioma extranjero, los aspirantes deben familiarizarse con las normas específicas de subtitulación del grupo y completar las tareas asignadas dentro del plazo establecido. Por lo tanto, el período de prueba se asemeja a un simulacro de un trabajo real como señala Cui (2019, p. 45)

A través de mi experiencia, se puede saber que en general, el proceso de selección de los grupos de *fansubs* para los nuevos *fansubbers* es bastante exigente, ya que no solo tienen que tener un buen nivel de idioma extranjero, sino también tienen que tener en cuenta las normas de subtitulación del grupo y terminar la tarea asignada a tiempo. El régimen de puntuación obliga a los nuevos *fansubbers* a que realicen cada tarea con mucha atención. Desde mi punto de vista, el período de prueba es como un tipo de simulacro de un trabajo real en el grupo: desde la recepción hasta la entrega del trabajo, con el fin de examinar si el nuevo *fansubber* es capaz de cumplir su tarea a tiempo y bien.

3.2.5 La visibilidad

En el ámbito de la subtitulación, la opinión generalizada es que los subtítulos perfectos son aquellos que el espectador no percibe como tales, que no interfieren entre el público y la obra de arte (Díaz-Cintas, 2001, p. 85). Incluso, según Kubelka (1974, p. 32), «una película ideal no debería ser percibida», lo que sugiere que todas las emociones o sensaciones deben surgir como respuesta a la película, y toda la atención debe centrarse exclusivamente en la pantalla. Esta

invisibilidad mencionada también se refleja en el proceso de subtitulación oficial, llegando al extremo de no reconocer ni el nombre del subtitulador ni el de la agencia encargada de la traducción (Díaz-Cintas, 2001, p. 85). Para lograr que los subtítulos estén presentes, pero parezcan invisibles, raras veces se incluyen los nombres de las personas que traducen la película o serie en los créditos de la misma, manteniendo así el anonimato de quienes participan en el proceso de traducción de productos audiovisuales. Por el contrario, los grupos de fans suelen agregar los nombres de los traductores junto con el nombre del propio grupo al comienzo de la serie o película, esto refleja un sentimiento de orgullo por su trabajo y permite que el público sepa que gracias a sus esfuerzos pueden disfrutar de estos productos audiovisuales (He, 2022, p. 82).

3.2.6 ¿Extranjerización o domesticación?

Los términos «domesticación» y «extranjerización» son acuñados utilizados por Lawrence Venuti (1995, p. 20), la domesticación es «an ethnocentric reduction of the origin text to target-language cultural values, bringing the author back home», mientras que la extranjerización consiste en «an ethnoreactive pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad».

La extranjerización es una característica distintiva del *fansubbing*, especialmente en lo que respecta a la traducción de dibujos animados de Japón (Dwyer, 2017, p. 144). Esta práctica implica el mantenimiento del estilo de traducción palabra por palabra y la retención de elementos extranjeros, como el uso de «sensei», la palabra japonesa para referirse a un profesor. Otra práctica de la extranjerización es la inclusión de explicaciones sobre nombres de lugares, tradiciones y otras costumbres propias de la cultura de origen, estas explicaciones se conocen como «glosa» (Díaz-Cintas y Sánchez, 2006, p. 46) y se añaden generalmente encima de la pantalla o al lado de los subtítulos. Las glosas sirven para explicar un culturema o incluso un chiste, permitiendo que el espectador comprenda mejor lo que está sucediendo sin perder la esencia de la cultura original. El uso de glosa también se define como una forma de «traducción densa» (Appiah, 2000, p. 341). Según Appiah, «la traducción densa es la traducción que busca,

con sus anotaciones y las glosas, ubicar el texto en un contexto cultural y lingüístico».



Figura 2. Ejemplo de un uso de glosa.

En esta escena, el superior llama al propio Diego Velázquez para hacer un boceto del criminal. Al ver el dibujo, el protagonista queda impresionado por su exactitud, y el superior revela que esta persona es Diego Velázquez. En la versión de *fansub*, se añade una glosa que dice: «Diego Velázquez, el pintor español más famoso del post-renacimiento». Con esta explicación, los traductores aficionados buscan sumergir a los espectadores en la cultura de origen, ayudándoles a comprender mejor por qué el protagonista queda tan impresionado al conocer el nombre de este pintor.

Cui (2019) compara dos versiones de la serie *El tiempo entre costuras* y señala que la versión realizada por fans tiende a extranjerizar los elementos, mientras que la versión oficial opta por la domesticación. Por otro lado, Gao (2022) investiga las técnicas utilizadas en la traducción de referentes culturales del español al chino y comenta que los grupos de *fansubbing* prefieren las técnicas extranjerizantes, es decir, aquellas orientadas al texto original. Estos estudios revelan que, en la traducción desde español, los fans prefieren la extranjerización para permitir que los espectadores comprendan mejor la trama sin perder la oportunidad de familiarizarse con la cultura de origen.

Sin embargo, dentro de la investigación sobre el *fansubbing* en China, existen muchos estudios que señalan que una de las características de la traducción amateur es el uso de la domesticación, lo cual contradice lo que se ha concluido anteriormente. Según Lee (2017, p. 573), los

fansubbers chinos prefieren utilizar expresiones y elementos que solo se aplican en el contexto chino, y tienden a realizar reemplazos innecesarios para insertar referencias históricas y culturales chinas en su trabajo, esta tendencia incluye el uso de la cultura popular, chistes locales y costumbres propias de la cultura china. Wang (2018, p. 13) indica que la domesticación y la popularización son las dos características más destacadas del *fansubbing* chino. La popularización implica que los *fansubbers* reemplazan elementos extranjeros con frases populares de su época, como cambiar el nombre de una canción que aparece en la serie por otra canción muy conocida por su audiencia, sin embargo, este tipo de cambio a veces puede resultar incómodo para los espectadores actuales, ya que la canción sustituida podría haber pasado de moda y causa una brecha de credibilidad (Pedersen, 2011, p. 94). Por otro lado, la domesticación consiste en cambiar los referentes culturales por elementos propios de China, como utilizar Baidu⁸ en lugar de Google en la traducción.



Figura 3. Ejemplo de domesticación.

En esta versión de *fansub* de la famosa serie *The big bang theory*, la frase original se traduce al español como «como si estuvieras en un club de comedia», pero los *fansubbers* optan por traducirla al chino 德云社 (dé yún shè), que es una organización china de xiangsheng⁹, un género de espectáculos de arte popular con sede en Beijing. Este tipo de adaptación es común

⁸ Un motor de búsqueda en idioma chino con sede en Pekín.

⁹ Xiangsheng también se conoce como diálogo cruzado o diálogo cómico, es un arte escénico tradicional de la comedia china. Véase la información: <https://en.wikipedia.org/wiki/Xiangsheng>

en el *fansubbing* chino, de manera especial en los *fansubs* traducidos desde inglés, lo que refuerza la idea de que la domesticación es una de las características más destacadas de este fenómeno en China.

Entre las investigaciones que estudian la domesticación de los subtítulos realizados por fans, se observa que casi todas se centran en la traducción del inglés al chino, como Lee (2017), Li y Zhao (2017), Bian (2018), Wang (2018) y Yang (2023). Sin embargo, los trabajos sobre *fansubbing* desde otros idiomas como japonés y español tienden a señalar la extranjerización como su característica principal. Por lo tanto, se puede creer que en el *fansubbing* chino, los grupos de fans que se dedican a la traducción desde el inglés prefieren la domesticación, mientras que aquellos que traducen desde otros idiomas prefieren la extranjerización. Una de las razones podría ser que hay más personas que dominan el inglés, lo que lleva a una mayor cantidad de grupos de fans que se dedican a traducir desde este idioma, para atraer a la audiencia, algunos grupos optan por la domesticación como una estrategia (Wang, 2018, p. 14). Según Li, un *fansubber*, cada grupo desea que su versión sea la más popular, por lo que buscan ser los más rápidos en producir u ofrecer la mejor versión disponible (Luo, 2021, p. 86). Además, la cultura americana es más conocida por su exportación de series y películas, mientras que la cultura española queda algo desconocida para la audiencia china, esto también influye las técnicas optadas por los *fansubbers*.

3.2.7 Cuestiones legales

El fenómeno del *fansubbing* se encuentra en una posición legalmente ambigua, independientemente de si los titulares originales de los derechos de autor toman medidas legales o no (O'Hagan, 2009, p. 22). El *fansubbing* implica la traducción de productos audiovisuales que no están disponibles en el mercado y su distribución de forma gratuita, aunque los participantes no reciben ninguna compensación económica. Tradicionalmente, los aficionados que traducen anime japonés se han autoimpuesto la regla de dejar de distribuirlo una vez que el anime ha sido patentado para su distribución comercial en el país, además, las compañías japonesas consideran el fenómeno del *fansubbing* como una oportunidad para

promover sus trabajos y aumentar la influencia japonesa (Díaz-Cintas y Sánchez, 2006, p. 43). Con el tiempo, a medida que los dibujos animados se vuelven más influyentes, las compañías comienzan a adquirir los derechos de distribución de manera oficial, a partir de este punto, los autores consideran el *fansubbing* como una acción que perjudica al mercado por tres razones (Díaz-Cintas y Sánchez, 2006, p. 45). En primer lugar, el crecimiento de la popularidad del anime en todo el mundo significa que ya existe un mercado para ellos, y muchas series nuevas ya no necesitan *fansubs* como forma de promoción. En segundo lugar, hay personas que venden *fansubs*, lo que perjudica las ventas legales y al final, el fenómeno del *fansubbing* está creciendo para abarcar otras combinaciones de idiomas y géneros, incluyendo películas, lo que se considera una actividad ilegal por parte de los distribuidores oficiales.

Aunque el *fansubbing* brinda la oportunidad a los espectadores de conocer otras culturas e incluso ayuda a promover los productos de otros países, independientemente de su ética o motivación, los *fansubs* son técnicamente ilegales (Díaz-Cintas y Sánchez, 2006, p. 45) porque esta actividad consiste en distribuir programas sin autorizaciones y sin el consentimiento del titular de los derechos de autor.

3.3 La desaparición de algunos grupos de fans en China

Según la ley de derechos de autor de China, el artículo 10, punto 15 estipula que «los derechos de traducir es el derecho de transformar una lengua a la otra, y este poder pertenece a los derechos exclusivos que disfruta el propietario. Otros que quieran traducir la obra deben obtener su permiso antes de hacerlo» (Ley de los derechos de autor, 2020). Los *fansubbers* no tienen el acceso al autor de los productores audiovisuales ni el recurso económico para comprar el derecho de traducirlos, por lo tanto, la acción de traducir series extranjeras viola el derecho propio. El artículo 10, puntos 6 y 12 de esta ley establecen que los derechos de distribución y de difusión en red son exclusivos del propietario de la obra (Ley de los derechos de autor, 2020), lo que implica que cualquier distribución o difusión sin autorización constituye una violación de la propiedad intelectual.

La actividad de los grupos de *fansubbers*, que consiste en añadir sus subtítulos a los productos originales y luego distribuirlos, infringe directamente estos derechos de distribución y difusión. Por lo tanto, aunque el *fansubbing* se ve como una práctica culturalmente enriquecedora y popular entre los espectadores, desde el punto de vista legal, constituye una infracción de los derechos de autor y propiedad intelectual.

Desde que China se unió a la Organización Mundial del Comercio (OMC), las autoridades chinas se han dado cuenta de la necesidad de mejorar el sistema jurídico para participar plenamente en el comercio internacional. Como se analiza antes, a pesar de las consideraciones éticas, el *fansubbing* puede ser considerado como una actividad ilegal, en respuesta a esto, «el gobierno chino lanzó una campaña de purificación en Internet en 2009, y declaró que nadie puede distribuir programas sin autorización a través de Internet» (Zhang, 2022, p. 95). Durante esta campaña, se cerraron más de 200 sitios web de intercambio de vídeos por distribuir productos audiovisuales sin autorización (Cui, 2019, p. 34), además, BitTorrent China, la plataforma más grande de descarga P2P, también se vio obligada a cerrar.

Posteriormente, la desaparición de algunos grupos de *fansubs* ha sido un fenómeno recurrente, un ejemplo notable ocurrió el 29 de septiembre de 2016, cuando dos miembros de un grupo de *fansubs* fueron detenidos en Japón por traducir y distribuir dibujos animados (Pang, 2022). Otro caso significativo es el del grupo Zhuzhu, dedicado a la producción de subtítulos de series japonesas, que anunció su cierre el 11 de marzo de 2022 debido a presiones de los departamentos relevantes¹⁰.

El grupo YTET, conocido en chino como 伊甸园, que significa literalmente el jardín de Edén, fue fundado en 2003 y durante mucho tiempo ha sido uno de los grupos más grandes y antiguos de *fansubs* en China, sin embargo, el 14 de agosto 2023, el grupo anunció su cierre definitivo debido a una película, dentro de la cual alguien ofreció a un grupo de fans la oportunidad de incluir publicidad dentro de sus subtítulos a cambio de lucro. Aunque el grupo fingido rechazó

¹⁰ Véase la información: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1727232006847211936&wfr=spider&for=pc> Consultado el 3 de marzo.

la oferta dentro del contexto de la película, el líder de YTET consideró que esta situación distorsionaba la imagen del *fansubbing* al hacer que los espectadores creyeran que los grupos de fans obtenían beneficios económicos al incluir anuncios en sus subtítulos (Simai, 2023).

Los ejemplos mencionados anteriormente se refieren a grupos famosos, la verdad es que muchos otros grupos desaparecen sin que nadie se dé cuenta. Yu (2021) participó en un grupo de fans que producía subtítulos del inglés al chino, en 2017 el grupo se vio obligado a cerrar su sitio debido a la censura, y Yu decidió abandonar por falta de tiempo, en abril de 2019, Yu notó que este grupo ya no estaba produciendo subtítulos y los líderes habían dejado de utilizar sus cuentas.

Además, el año 2011 marca un punto importante con la introducción de películas y series en las principales plataformas audiovisuales en China, esto significa el comienzo de una era en la que los derechos de autor se convirtieron en una preocupación central, y los grupos de *fansubbers* comenzaron a enfrentarse a una mayor presión y restricciones (Yu, 2021). Esta tendencia hacia la importación legal de contenido ha continuado en Internet, lo que ha aumentado las dificultades para los grupos de fans.

La conclusión sobre las razones por las que un grupo de *fansub* desaparece puede resumirse en los siguientes cuatro puntos:

1. La presión del gobierno y cuestiones legales.
2. La falta de recursos financieros para mantener la infraestructura web (Pang, 2022).
3. Malentendidos por parte de instituciones y personas externas al grupo (Simai, 2023).
4. La disponibilidad de productos audiovisuales legalmente importados (Yu, 2021).

También existen propuestas a favor del *fansubbing*, Massidda (2015, p. 116) trata de liberar a los *fansubbers* de cualquier acusación relacionada con la infracción de derechos de autor y enfatizar el valor social de su trabajo desinteresado y no remunerado. En China, Chen y Wei (2021, p. 114), por ejemplo, argumentan que se debe evitar confundir la responsabilidad de la

plataforma con la responsabilidad del personal, y que los traductores no deben ser tratados como criminales si no traducen con fines lucrativos. Además, Lee (2017, p. 97) señala que los subtítulos producidos por fans también son obras que tienen derechos de autor según la ley, debido a su originalidad y replicabilidad, ya que el *fansub* es el resultado de los esfuerzos de todos los miembros del grupo y esta producción puede ser replicada por otras personas.

Aunque cada vez más plataformas pagan por la emisión de nuevas series y películas en línea, la persistencia de la censura aún limita a los espectadores a ver versiones sin manipulación, además, con el avance de Internet, han surgido individuos como *youtubers* que producen y suben sus propios videos. Por lo tanto, aunque los grupos de fans desaparecen de vez en cuando, siempre hay nuevos grupos e incluso individuos que participen voluntariamente en la traducción de productos audiovisuales.

4. La diferencia entre los subtítulos oficiales de España y China

4.1 Convenciones de formato de la subtitulación española

4.1.1 Límite de caracteres

Los caracteres se consideran la unidad básica de los subtítulos en lugar de las palabras, porque las palabras tienen caracteres diferentes. Cada carácter corresponde a una acción específica del teclado, lo que incluye no solo letras y números, sino también espacios y signos de puntuación (Pedersen, 2011, p. 19) El número de caracteres por línea generalmente varía entre 20 y 40, se ha observado que muchas empresas optan por utilizar 36 caracteres por línea (Bartoll, 2015, p.116), según la regla de los seis segundos, propuesta por Díaz-Cintas y Remael (2007, p. 23), se recomienda que cada línea contenga entre 35 y 37 caracteres para permitir a los lectores completar la lectura dentro de ese intervalo de tiempo. Aunque no existe una regla estricta en cuanto al número mínimo de caracteres para los subtítulos, normalmente contienen más de 4 caracteres y una duración de al menos 1 segundo para facilitar su lectura (Díaz-Cintas y Remael, 2007, p. 85).

4.1.2 Límite de línea

Aunque en los subtítulos bilingües puede haber hasta cuatro líneas, de manera general, las líneas no deben extender las dos (Díaz-Cintas, 2020, p. 154). La pauta más aceptada consiste en un máximo de dos líneas; sin embargo, existen situaciones específicas que requieren el empleo de tres o incluso cuatro líneas, como es el caso del subtitulado intralingüístico para personas sordas (Díaz-Cintas, 2003, p.146).



Figura 4. Ejemplo de dos líneas en un diálogo.

En este diálogo, cada intervención se muestra en una línea separada, con un guión adelante para indicar el cambio de hablante.

4.1.3 Tipo de letra

El tipo de letra utilizado también influye en la velocidad de lectura de los subtítulos, en general, se prefieren las letras de palo seco, o sea no serifs, para facilitar la legibilidad (Díaz-Cintas, 2003, p. 150). Entre los tipos de letra empleados con más frecuencia se encuentran Arial, Tahoma y Verdana (Chaume, 2004, p. 100; Bartoll, 2015, p. 118). Además, es habitual que los subtítulos de las películas proyectadas se presenten en color blanco, en la televisión, aparte de blancos, también pueden ser amarillos (Díaz-Cintas, 2003, p. 150-151),

4.2 Convenciones de formato de la subtitulación en China

En el mundo occidental hay intentos de construir una convención para la subtitulación (Díaz-Cintas, 2020, p. 151), el European Association for Studies in Screen Translation (ESIST) ha establecido una guía para la subtitulación (Pedersen, 2011, p. 123), sin embargo, estas convenciones no siempre son sistemáticamente aplicadas, y se pueden observar variaciones en los subtítulos de diferentes empresas e incluso países. En contraste, en China la subtitulación aún carece tanto de normativas oficiales como de estudios consolidados sobre subtitulado. Por lo tanto, la producción de subtítulos se basa en las políticas internas de los estudios cinematográficos y las productoras de cine y televisión (Li, 2021, p. 35).

4.2.1 Límite de caracteres

En el contexto de China continental, el número de caracteres por línea en los subtítulos varía considerablemente, Kuo (2017, p. 425) sostiene que se suele utilizar un formato que oscila entre 12 y 20 caracteres por línea, si bien existen casos excepcionales debido a la falta de una regulación estandarizada y a las diferentes exigencias de cada empresa. En cuanto al número máximo de caracteres en chino, aunque no existe un estándar consensuado, la opinión general es no superar los 20 caracteres (Kuo, 2017, p. 425; Zheng, 2017, p. 51; Li, 2020, p. 35)¹¹.

4.2.2 Límite de línea

Según la observación de Zheng (2017, p. 51) respecto a los subtítulos oficiales de los canales chinos, los programas tienden a preferir el uso de una sola línea, excepto en los casos en que los subtítulos contienen más de un idioma. En cuanto a los diálogos, las investigaciones presentan divergencias, Cui (2019, p. 64) señala que cuando hay dos o más intervenciones o si la pausa entre ellas es muy corta, los subtítulos de los diálogos se presentan en dos líneas para distinguir las intervenciones. Sin embargo, en el corpus utilizado para este trabajo, la forma más común es colocar los subtítulos dentro de la misma línea.



Figura 5. Ejemplo de una línea en un diálogo

¹¹ Kuo (2017, p. 425): 12-20 caracteres cada línea; Zheng (2017, p. 51): 14-16 caracteres; Li (2020, p. 35): 18 caracteres.

En el caso de este diálogo que contiene dos frases, cuando ocurre un accidente de incendio y una persona pregunta si hay algún herido, a lo que la otra responde que todos han salido; ambas frases se presentan en la misma línea, utilizando un espacio para separarlas y denotar que son diálogos de dos personas que se están comunicando.

4.2.3 Tipos de letra

En cuanto a la fuente utilizada en los subtítulos, en las proyecciones públicas de películas, es común emplear la fuente SimHei (黑体). Sin embargo, en los subtítulos en línea, la variedad de fuentes puede ser más amplia, incluyendo SimSun (宋体).

4.3 Convenciones ortotipográficas en España

La subtitulación se configura como un tipo de discurso textual con características léxicas, sintácticas y ortotipográficas propias que revelan su especificidad discursiva (Díaz-Cintas, 2003, p. 157). En este sentido, se espera que los subtítulos constituyan textos gramaticalmente correctos en el ámbito audiovisual, hay que tener en cuenta que los subtítulos son textos efímeros, lo que otorga un papel significativo a la puntuación en su estructura y comprensión.

4.3.1 Punto (.)

El punto se utiliza para terminar la frase y se escribe siempre al final de cada oración (Bartoll, 2015, p. 126). Además, según Díaz-Cintas y Remael (2021), lo ideal es que cada oración se corresponda con un subtítulo, ya que el punto al final de un subtítulo indica que la oración está completa y que no hay texto adicional en dicho subtítulo.

4.3.2 Coma (,) y punto y coma (;)

El valor de la coma y el punto y coma en subtitulación es similar al que tienen en la redacción de texto escrito, Díaz-Cintas y Remael (2021, p. 120) indican que el uso de estos signos de puntuación permite mostrar la estructura de la frase, dividirla en partes y proporcionar una pausa que facilite la lectura del subtítulo; Bartoll (2015, p. 130) también señala que la función

de la coma y el punto y coma es la misma que en la redacción de texto escrito. Existe una opinión sobre la conveniencia de evitar el uso de coma al final de un subtítulo. Según Díaz-Cintas (2003, p. 170), esta práctica puede dificultar para los espectadores determinar si la oración continuará o no, ya que la coma podría confundirse con un punto final. Sin embargo, Bartoll (2015, p. 130) argumenta que no es tan fácil confundir una coma con un punto, y debido a su función de indicar una pausa, se aprovecha para cambiar de línea.

4.3.3 Puntos suspensivos (...)

Los puntos suspensivos desempeñan la función de indicar una pausa, omisión o interrupción en el discurso oral del personaje, así como de señalar el final de una enumeración que puede continuar (Díaz-Cintas, 2003, p. 167). Cuando se colocan al final del subtítulo, también pueden indicar la continuación del mismo en la proyección siguiente. El uso de puntos suspensivos presenta muchas posibilidades: pueden situarse al final y al comienzo del siguiente subtítulo (Karamitroglou, 1998, citado en Lorenzo Garcí, 2001, p. 14; Díaz-Cintas, 2003, p. 167; Bartoll, 2015, p. 127), únicamente al final del subtítulo (Bartoll, 2015, p. 127), o incluso pueden omitirse si una frase está inacabada, ya que cuando un subtítulo no lleva un punto los espectadores entienden que esta frase no ha terminado y que se continúa en la siguiente (Díaz-Cintas y Remael, 2021, p. 125).

4.3.4 Guión (-)

En su función más general, el guión se utiliza para formar palabras prefijadas y compuestas, así como para escribir expresiones que consisten en letras y números (Díaz-Cintas, 2003, p.165), sobre todo, el guión se emplea para indicar que las frases en los subtítulos pertenecen a dos personas distintas (Díaz-Cintas y Remael, 2007, p. 111). La costumbre más extendida es que cada línea lleve un guión, y generalmente no se deja un espacio entre el guión y el inicio del subtítulo (Díaz-Cintas, 2003, p.165; Bartoll, 2015, p. 127; Díaz-Cintas y Remael, 2021, p. 124), sin embargo, existen empresas que solo utilizan el guión en la segunda línea y deja un espacio entre el signo y la letra (Díaz-Cintas y Remael, 2021, p. 124).

4.3.5 Signos de exclamación (!) e interrogación (?)

Los signos de interrogación se utilizan para encerrar preguntas, mientras que los signos de exclamación se emplean para encerrar exclamaciones que expresan emociones como alegría, pena o rechazo (Díaz-Cintas, 2003, p.161). En castellano, estos signos tienen que ir tanto delante como detrás de la oración que marcan, sin embargo, se recomienda evitar la repetición de estos signos (Díaz-Cintas, 2003, p.163). Cuando un enunciado es interrogativo y exclamativo al mismo tiempo, en la subtitulación existe la posibilidad de combinar los dos signos, a pesar de que esta forma no es recomendable (Díaz-Cintas y Remael, 2021, p. 124).

4.3.6 Comillas (“ ”)

Las comillas se utilizan para dar énfasis o llamar la atención (Díaz-Cintas, 2003, p.170), por otro lado, Bartoll (2015, p. 129) afirma que las comillas se emplean para indicar discurso en estilo directo, citas textuales, marcar palabras o expresiones inventadas o de pronunciación incorrecta, citar referencias bibliográficas y otros recursos. Además, también se utilizan para juegos de palabras o para indicar que una palabra o expresión se está usando con sentido irónico (Díaz-Cintas, 2003, p.175).

4.3.7 Otras convenciones

En cuanto a los dos puntos (:), Díaz-Cintas y Remael (2021, p. 122) indican que se usan para marcar una cita textual o una enumeración o explicación, después de dos puntos, solo se escribe mayúscula cuando se trata de la reproducción textual (Bartoll, 2015, p.131).

Respecto al uso de la barra oblicua (/), se utiliza cuando forma parte de un símbolo compuesto o de un numeral fraccionario o partitivo (Bartoll, 2015, p. 131).

Cursiva es un tipo de letra inclinada que no ocupa espacio adicional. Se utiliza para reproducir el diálogo de un interlocutor al otro lado del hilo telefónico y que no se ve por los espectadores, las letras de canciones, varios idiomas y voces en *off* (Karamitroglou, 1998, citado en Lorenzo

Garcí, 2001, p. 14; Bartoll, 2015, p. 130). También se emplea para los préstamos, neologismos (Díaz-Cintas y Remael, 2007, p.124-127) y para dar énfasis a algún término en particular, transcribir el material informático que aparece impreso en la imagen, como cartas o rótulos (Díaz-Cintas, 2003, p.178).

4.4 Convenciones ortotipográficas en China

A pesar de tener formatos diferentes, la mayoría de los signos de puntuación en China cumplen la misma función en textos escritos que los de España. Estos signos son símbolos que contribuyen al registro del lenguaje y son una parte indispensable de la expresión escrita. No solo sirven para indicar pausas, tono y función de las palabras, sino que también contribuyen a la retórica y conducen a una expresión precisa de la semántica (Xu, 2023, p. 14). Sin embargo, es importante tener en cuenta que muchos programas audiovisuales chinos prescinden este uso en la subtitulación (Zheng, 2017, p. 51).

4.4.1 Punto (。)

El punto se utiliza al final de una oración para indicar que la frase está acabada, en ocasiones también se emplea al final de una pregunta retórica con un tono calmado¹², lo que implica una frase con pronombres interrogativos¹³ como 谁 (quién), 什么 (qué), y 怎么 (por qué o cómo), pero en realidad está señalando una afirmación en lugar de hacer una pregunta. Por ejemplo, 她是个孩子, 你怎么还和他生气。 (Todavía es una niña, cómo puedes estar enojado con ella). En esta frase, a pesar del uso de 怎么 (que se traduce en este caso a cómo), la intención no es preguntar sobre por qué el oyente está enojado, sino indicar un hecho y persuadirlo a dejar de continuar. Aunque el punto se utiliza en textos escritos, en los programas audiovisuales chinos suele ser omitido (Zheng, 2017, p. 51).

4.4.2 Coma (，) y punto y coma (；)

¹² Véase la información en la web: <https://zh.wikipedia.org/wiki/句号>

¹³ Véase la información en la web: <https://zh.wikipedia.org/zh-cn/疑问词>

La coma se utiliza para indicar una pausa y separar una frase en varias partes para mejorar la comprensión, por otro lado, el punto y coma se utiliza para separar dos oraciones, generalmente oraciones paralelas. Aunque reemplazar las comas por espacios no puede condensar los subtítulos, en la subtitulación china hay una preferencia por utilizar un espacio en lugar de una coma para separar las frases (Li, 2021, p. 38).

4.4.3 Puntos suspensivos (……)

Los puntos suspensivos en China contienen seis puntos en lugar de tres, y su función principal es expresar omisiones en citas y enumeraciones, así como en la prolongación de sonidos. Además, también se utilizan para indicar silencio o interrupción en el discurso oral del personaje (Ma, 2018, p. 176).

4.4.4 Signos de exclamación (!) e interrogación (?)

Los signos de exclamación se usan para expresar emociones como perplejidad o alegría y los de interrogación se emplean a hacer una pregunta, los dos solo se utilizan al final de una oración. El uso de estos signos se observa en la subtitulación de las versiones emitidas por Internet, pero no tanto en las películas o series de televisión.

4.4.5 Comillas (“ ”)

Las comillas se utilizan para citar las palabras de otras personas, si es necesario citar una frase dentro de otra, se puede utilizar comillas diferentes, como (‘ ’)¹⁴. Son uno de los signos que se utilizan en los programas audiovisuales chinos, especialmente para indicar el uso de palabras inventadas o incorrectas a propósito.

4.4.6 Comillas chinas para título (《 》)

Este es un signo utilizado solo en China para indicar el título de un libro, película, artículos,

¹⁴ Véase la información en la web: https://baike.baidu.com/item/引号?fromModule=lemma_search-box

canciones u otros productos (Ma, 2018, p. 176). Según las investigaciones de Zheng (2017) y Ma (2018), el uso de este signo es el más habitual en los subtítulos chinos.

4.4.7 Coma de enumeración (、)

Aparte de la coma que se usan para indicar una pausa y separar una frase en varias partes para mejorar la comprensión, existe 顿号, la coma de enumeración. Como su nombre indica, la coma de enumeración se utiliza para indicar la pausa entre la enumeración de frases o para separar elementos similares (Ma, 2018, p. 176), también se emplea después de ciertas palabras de secuencia, por ejemplo: 一、买菜; 二、做饭。 (Uno、comprar verduras; Dos、cocinar。). Aquí, la coma de enumeración indica el asunto concreto después de cada palabra de secuencia, y el punto y coma se utiliza para dividir las partes, ya que cada una está completa.

4.4.8 Otras convenciones

Los dos puntos (：) tienen diversas funciones, en primer lugar, se emplea detrás del saludo en escritos prácticos como cartas y discursos, también se utiliza para indicar una cita textual. Además, los dos puntos sirven para citar una enumeración o explicación, por último, se utilizan antes de una oración conclusiva para resumir lo que se ha dicho previamente (Ma ,2018).

La raya larga (——) está compuesta por dos líneas cortas y se utiliza para indicar un cambio de tono, alargar la voz y también para explicar.

Barra oblicua (/) se utiliza para dividir las líneas de un poema o separar dos elementos que forman un par.

Después de analizar las convenciones ortotipográficas de estos dos países en la subtitulación oficial, se puede presentar una tabla, se utiliza la letra X para indicar la ausencia de algún tipo de signo.

Nombre	Formato español	Se utiliza en la subtitulación española o no	Formato chino	Se utiliza en la subtitulación china o no
Punto	.	Sí	◦	No
Coma y punto y coma	, ;	Sí	, ;	Solo se ven en la emisión de Internet.
Puntos suspensivos	...	Sí	No
Signos de exclamación e interrogación	¿? ¡!	Sí	? !	Solo se ven en la emisión de Internet.
Guión	-	Sí	X	X
Comillas	“ ”	Sí	“ ”	Sí
Dos puntos	:	Sí	:	Solo se ven en la emisión de Internet.
Barra oblicua	/	Sí	/	No
Cursiva	<i>Letra</i>	Sí	文字	No
Raya larga	X	X	---	No

Coma de enumeración	X	X	,	No
Comillas chinas para título	X	X	«»	Sí

Tabla 3. La diferencia entre las convenciones ortotipográficas entre España y China.

4.5 La falta de los signos de puntuación en la subtitulación china

Se observa que en la subtitulación china existe una notable ausencia del uso de los signos de puntuación. Aunque en China no existe una regulación oficial que prohíba el uso de estos signos en la producción de subtítulos, se ha establecido una regla no escrita que sugiere evitar de manera posible agregar cualquier signo de puntuación (Liu, 2022). Por ejemplo, según la regla de producción de subtítulos establecida por la Universidad del Petróleo de China (2016), el único signo que se puede utilizar es la comilla china para encerrar el título de un libro o un artículo, todo lo demás debe ser reemplazado por espacio¹⁵.

La falta de regulación oficial respecto a la omisión de signos de puntuación en los subtítulos ha dado lugar a diversas interpretaciones en la investigación existente, sin embargo, unas son muy subjetivas, sin explicaciones ni estudios sobre la recepción. Por ejemplo, Fan (2016) sostiene que los productos audiovisuales cuentan con el canal visual y el acústico para transmitir mensajes, lo que hace que los espectadores puedan inferir el tono de los hablantes sin necesidad de añadir signos de puntuación. Sin embargo, debido al desconocimiento y a la rapidez del discurso, el tono no siempre evita la omisión de información causada por la falta de puntuación. Además, tanto Fan (2016), Li (2021) como Liu (2022) sugieren que la ausencia de estos signos responde a consideraciones estéticas, argumentando que un subtítulo sin los signos de puntuación resulta más claro que aquellos que los incluyen, pero hasta que se realicen

¹⁵ Véase la información en <https://nic.upc.edu.cn/2016/0328/c181a4363/pagem.htm>

estudios de recepción que confirmen estas propuestas, quedan en el ámbito de la especulación.

En cuanto al uso de signos de exclamación e interrogación al final de una frase para indicar expresiones en chino, es común sustituirlos por partículas colocadas al final de la oración en la subtitulación, como 呀 (ma) y 呢 (ne). Estas partículas poseen dos características principales: en primer lugar, solo pueden adjuntarse al final de oraciones para desempeñar un papel gramatical específico; en segundo lugar, las partículas modales suelen expresar estados de ánimo junto con la entonación, lo que permite que algunas partículas modales representen múltiples emociones. Entre las partículas básicas se encuentran 的 (de), 了 (le), 呢 (ne), 吧 (ba), 呀 (ma) y 啊 (a) (Huang, 2022, p. 67-68). Dentro de estas partículas, 呢 (ne) y 呀 (ma) tienen como función principal expresar dudas o preguntas. Aunque en el texto escrito se requiere la puntuación para que las frases sean gramaticalmente correctas, hay subtituladores que creen que debido a la presencia de estas partículas al final de la oración, la falta de signos de exclamación e interrogación en los subtítulos queda compensada.

A parte de estas investigaciones, se observa que los signos de puntuaciones se clasifican normalmente en 全角 (*fullwidth* en inglés, formas de ancho completo en español) y 半角 (*halfwidth* en inglés, formas de ancho medio en español), en general, los caracteres en *halfwidth* ocupan menos espacio que los en *fullwidth*. En el chino escrito, el *fullwidth* es el formato estipulado oficialmente en cuanto a utilizar los signos de puntuación. A continuación, se presentan tres ejemplos de la misma frase utilizando el punto y la coma en *fullwidth*, *halfwidth* y espacio:

Fullwidth: 你好，很高兴认识你。

Halfwidth: 你好，很高兴认识你。

Espacio: 你好 很高兴认识你

Traducción al español: Hola, es un placer conocerte.

Se puede observar que la coma de *fullwidth* ocupa un espacio grande en la pantalla, lo que puede ser problemático cuando el lugar para subtítulos es limitado, mientras que los signos de *halfwidth* son pequeños para ser visibles y esta forma no es habitual en los textos chinos. Además, a diferencia de las lenguas occidentales, el chino no requiere el uso de espacios entre las palabras, por lo tanto, en la subtitulación china, el espacio también sirve para separar las frases.

En conclusión, las razones detrás de la falta de uso de signos de puntuación en la subtitulación china pueden ser las siguientes:

1. Cuando los programas de televisión hicieron su aparición inicial, el tamaño limitado de las pantallas y la falta de familiaridad con la lectura de subtítulos llevaron a la falta de signos de puntuación, este fenómeno ha influido en la práctica de subtitulación hasta la actualidad;
2. El formato estipulado de *fullwidth* resulta amplio y ocupa lugar en los subtítulos que contienen limitaciones espaciales, además, dado que el chino no requiere el uso de espacios entre las palabras, un espacio también puede utilizarse como una forma de dividir las frases en la subtitulación;
3. Las partículas al final de la oración pueden cumplir hasta cierto punto la función de indicar expresiones en los subtítulos.

Después también existen suposiciones, como la idea de que el canal acústico compensa la información perdida (Fan, 2016, p. 76), así como las consideraciones estéticas (Li, 2021; Liu, 2022). Sin embargo, estas investigaciones carecen de estudios de recepción y ejemplos concretos, lo que hace que estas propuestas sean subjetivas. Este hecho también refleja, como se señala en la observación de Gao (2022, p. 24), que el estudio de la traducción audiovisual en China todavía presenta carencias que deben ser resueltas en el futuro.

5. Presentación del corpus

5.1 Presentación de la serie

El ministerio del tiempo es una serie de ficción que aborda la historia de España, creada por Pablo y Javier Olivares y producida por Onza Partners y Cliffhanger para RTVE. Su primera temporada fue estrenada el 24 de febrero de 2015, hasta el año 2020 ha comprendido cuatro temporadas y un total de 42 episodios, la primera temporada consta de ocho episodios, seguida por trece en la segunda, trece en la tercera y ocho en la cuarta; por la falta de tiempo y espacio, en este trabajo solo se analiza la primera temporada.

Como una serie de ciencia ficción sobre un misterioso departamento español, en este ministerio, los funcionarios se embarcan en viajes en el tiempo a través de diversas puertas que los transportan a distintas épocas de la historia de España. Los tres protagonistas principales de la primera temporada son Julián Martínez (Rodolfo Sancho), Amelia Folch (Aura Garrido) y Alonso de Entrerríos (Nacho Fresneda), quienes forman un equipo con la misión de proteger a personajes importantes y preservar la línea temporal evitando cualquier cambio que pueda alterar la historia española.

La serie integra elementos de drama, humor, acción, ciencia ficción y eventos históricos, lo que la ha convertido en un éxito para el público como para la crítica especializada. A pesar de los desafíos iniciales relacionados con la censura en China, el *fansubbing* llevó la serie a los espectadores chinos, ampliando así su alcance a nivel internacional.

5.2 Versión de Shenying

El grupo de *fansubbing* Shenying, también conocido como ShinY, se ha convertido en uno de los grupos más influyentes desde su fundación en octubre de 2009, hasta el 8 de abril de 2024, ha acumulado más de 3.600.000 seguidores en su cuenta oficial de Weibo¹⁶. Según su sitio web oficial, además de traducir desde el inglés, cuenta con varios subgrupos que se encargan de traducir desde diferentes idiomas, incluyendo español, francés, japonés, italiano, coreano,

¹⁶ Un sitio web chino de redes sociales, véase la información: <https://weibo.com/u/1846588483>

alemán y tailandés. Shenying publicó el primer *fansub* de *El ministerio del tiempo* en su foro en línea aproximadamente el 25 de septiembre de 2015 (Gao, 2022, p.128), lo que marca el inicio de la disponibilidad de la versión realizada por fans de esta serie.



Figura 6. Captura de la versión de Shenying.

En la versión producida por el grupo, al inicio del episodio se muestra el nombre del grupo tanto en chino, 深影, como en inglés, ShinY, en la esquina superior derecha, lo cual demuestra que el mismo grupo ha producido y distribuido este producto audiovisual para que los espectadores puedan disfrutarlo, esta forma de colocar el nombre del grupo evidencia la característica de visibilidad del *fansubbing*, tal como se ha mencionado anteriormente (véase el capítulo 3).

5.3 Versión oficial

Con respecto a la distribución oficial de la serie en China, las primeras dos temporadas se emitieron en CCTV, la televisión central de China, en febrero de 2018. Sin embargo, una vez finalizada su transmisión en este canal, ya no estuvo disponible; después, el 31 de marzo de 2019, la plataforma Bilibili compró la serie.

Esta plataforma es un sitio web de videos enfocado en la creación y el intercambio de contenido relacionado con ACG (anime, cómics y juegos). Al principio sus usuarios tenían la posibilidad de subir cualquier vídeo propio, por lo tanto, muchos grupos subieron sus *fansubs* en Bilibili. Como señala Cui (2019, p. 60) «las versiones de *fansubs* se encuentran en una de las páginas

de videos compartidos más populares en China, Bilibili». Sin embargo, la situación cambió desde el 12 de julio de 2017, cuando esta plataforma empezó a retirar muchas series y películas que no contaban con licencia. Al día siguiente, el 13 de julio, Bilibili anunció que llevaría a cabo una censura de todas las series y películas no autorizadas en la plataforma para cumplir con las regulaciones del gobierno (Shi y Wang, 2018, p. 29).

Desde 2019, esta plataforma comenzó a adquirir series y películas con el fin de promover la plataforma y asegurar una operación completamente legal y conforme en términos de derechos de autor. Por lo tanto, desde el 31 de marzo de 2019, cuando Bilibili compró la serie, las primeras dos temporadas están disponibles oficialmente en esta plataforma¹⁷.



Figura 7. Captura de la versión oficial.

En la versión oficial, en la escena superior derecha se encuentra la marca bilibili 正版, que indica que se trata de la versión autorizada de Bilibili; en la esquina inferior derecha, se muestra 新出像进字 (2017) 022 号, Xīn chū xiàng jìn zì (2017) número 022. 新出像进字 es la lista de aprobación de importación de productos audiovisuales emitida por la SAPPRT, que cambió a NRTA en el año 2018. A partir del 1 de enero de 2009, para solicitar la importación de productos audiovisuales completos y productos audiovisuales destinados a la publicación, las unidades importadoras deben presentar el formulario de aprobación de importación de productos audiovisuales (versiones terminadas) emitido por la NRTA, así como el formulario de aprobación de importación de productos audiovisuales (con derechos de autor) emitido por

¹⁷ Para ver la serie de televisión *El ministerio del tiempo* en Bilibili, acceda a: <https://www.bilibili.com/bangumi/media/md23426799/?from=search&seid=2578%20653781152367521>.

la misma entidad, para realizar los trámites de importación de productos audiovisuales terminados en la aduana. El código 新出像进字 es el número de aprobación se correspondiente con este producto audiovisual (Lilian, 2023).

5.4 Versión de YYeTs

El grupo de *fansubbers* YYeTs fue fundado en Canadá en mayo de 2004 por más de 10 estudiantes chinos apasionados por las series y películas estadounidenses. Como uno de los grupos de fans más grandes de China, YYeTs se ha enfrentado varias veces al cierre impuesto por el gobierno. En 2005, se vio obligado a cerrar temporalmente (Tian, 2011, p. 30). El 11 de junio de 2014, el mismo grupo cesó otra vez sus operaciones, pero el 6 de febrero de 2015 volvió y comenzó a operar en dos plataformas distintas (Cui, 2019, p. 25). A principios de 2021, la policía de Shanghai detuvo a 14 sospechosos relacionados con YYeTs (Chinanews.com, 2021).

Este grupo de *fansubbing* comenzó la subtitulación de esta serie en septiembre de 2016 y dejó de publicarla a partir de mediados de 2017 (Gao, 2022, p. 130). En 2021, la Fiscalía Suprema Popular de China emitió un comunicado público declarando que varios miembros clave del grupo de fans fueron condenados a penas de prisión y multas sustanciales por la distribución ilegal de recursos audiovisuales. Como resultado, los videos con subtítulos de YYeTs fueron retirados masivamente (Chen y Wei, 2021, p.114). Por lo tanto, la versión subtitulada por este grupo ya no está disponible en línea. Por eso, en este trabajo se tiene en cuenta el análisis de las capturas de pantalla presentadas en trabajos previos sobre la versión de YYeTs para garantizar un análisis más completo.



Figura 8. Captura extraída del trabajo de He (2022, p. 84) de la versión producida por YYeTs.

En la figura 5 se puede ver que al igual que Shenying, YYeTs también añade su nombre e icono al comienzo de su producción, aunque He (2022, p. 84) no especifica si esta figura pertenece a la serie *El ministerio del tiempo* o no, afirma que es una práctica común en casi todos los productos producidos por este grupo de *fansub*. Se incluye una frase que informa sobre dos aspectos importantes: primero, que el episodio ha sido traducido por el grupo de *fansub* YYeTs, acompañado del icono del grupo y segundo, que los subtítulos son exclusivamente para uso educativo y de comunicación interna, prohibiendo cualquier uso comercial.

6. Análisis

Este capítulo se centra en el análisis comparativo de los subtítulos creados por los grupos de fans y los traductores oficiales, utilizando la versión oficial disponible en la plataforma Bilibili, así como las versiones de *fansub* producidas por Shenying y YYeTs sobre la primera temporada. El análisis se divide en dos partes principales: aspectos formales y lingüísticos, con el fin de comparar estas diferentes versiones de la serie.

6.1 Aspectos formales

6.1.1 Longitud y cantidad de líneas

En cuanto a la cantidad de líneas, el *fansub* utiliza dos líneas en la subtitulación, mostrando el chino en la primera y la lengua original en la parte inferior. Esta forma de incluir ambos idiomas simultáneamente facilita el aprendizaje del idioma extranjero. Sin embargo, este uso de dos líneas a veces bloquea la visualización del contenido original.

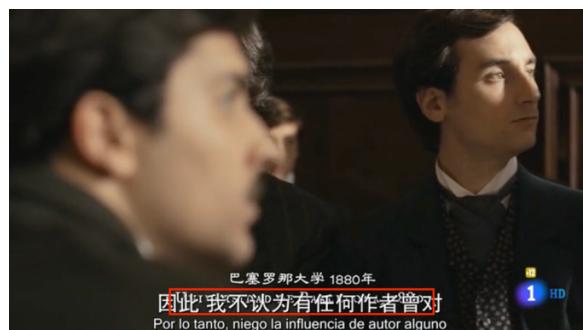


Figura 9. Ejemplo del grupo de Shenying

En esta escena, originalmente se escribe «Universidad Barcelona 1880» para indicar el tiempo y lugar en el que se sitúan los actores. Sin embargo, las dos líneas de subtitulación bloquean este inserto, aunque su traducción se muestra arriba, esta superposición afecta la percepción.

Con respecto a la longitud de cada línea, es importante recordar que el número de caracteres en español por línea generalmente oscila entre 20 y 40 (Bartoll, 2015, p. 116). En cuanto al número máximo en chino, aunque no existe un estándar consensuado, la opinión general es no

superar los 20 caracteres (Kuo, 2017, p. 425; Zheng, 2017, p. 51; Li, 2020, p. 35)¹⁸.



Figura 10. Ejemplo de la versión de Shenying

En esta escena, el grupo Shenying utiliza 20 caracteres chinos y 69 caracteres en español. Aunque la subtitulación en chino no supera el límite, los caracteres españoles exceden considerablemente el rango de 20 a 40 caracteres por línea. A pesar de que el propósito principal de estos productos es proporcionar a los espectadores la posibilidad de ver la serie con subtítulos en chino, la presencia de demasiados caracteres en español hace que aquellos que deseen estudiar el idioma no tengan tiempo suficiente para completar la lectura de subtítulos tan extensos.

Por otro lado, en la versión oficial solo se utiliza el chino, y en comparación con los *fansubs*, la versión profesional emplea una sola línea para la subtitulación.



Figura 11. Ejemplo de la versión oficial

¹⁸ Kuo (2017, p. 425):12-20 caracteres cada línea; Zheng (2017, p. 51): 14-16 caracteres; Li (2020, p. 35): 18 caracteres.

En cuanto a la cantidad de caracteres, se observa que en ocasiones los caracteres chinos superan el límite establecido. Como se señala en esta escena, la versión profesional pone 22 caracteres en la línea, superando el límite máximo que ha propuesto Kuo (2017, p. 425) de entre 12 y 20 caracteres.

6.1.2 Las convenciones ortotipográficas

En relación con la traducción inversa de los ejemplos, que consiste en la retraducción del chino al español realizada por mí, manteniendo el mismo uso de signos de puntuación que en los subtítulos chinos para resaltar las diferencias entre las versiones. Por ejemplo, cuando en los subtítulos chinos solo se utiliza el signo de interrogación al final de la frase, en la traducción inversa también se conserva este uso, a pesar de que no es gramaticalmente correcto en español. Además, si en los subtítulos chinos hay dos frases separadas por un espacio, este espacio adicional se elimina en la traducción inversa y se coloca en mayúscula la primera letra de la segunda frase para indicar que se trata de dos oraciones distintas separadas por un espacio

6.1.2.1 Guión (-)

El guión se emplea para indicar que las frases en los subtítulos pertenecen a dos personas distintas (Díaz-Cintas y Remael, 2007, p. 111), así como para formar algunas palabras prefijadas (Díaz-Cintas, 2003, p. 165). Aunque este signo de puntuación no está presente en la convención ortotipográfica de China, con la influencia del mundo occidental, su uso también se observa en algunas subtitulaciones, especialmente en *fansubs*.

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	- Hay que hacer algo. - Sí.	

Captura de pantalla		
Traducción	- 得做点什么 - 没错 - Hay que hacer algo - Si	我们得想点办法 没错
Traducción inversa	- Hay que hacer algo - Correcto	Tenemos que pensar alguna forma Correcto

Tabla 4. Episodio 3.

En esta escena, los tres protagonistas viajan a Monserrat con el objetivo de destruir una puerta que sirve para viajar por el tiempo antes de que los nazis la encuentren y cambien la historia española. Sin embargo, Amelia es detenida por los enemigos, mientras que Julián y Alonso son encerrados en una cárcel. Julián murmura que deben hacer algo para salvar a Amelia, y el otro personaje responde afirmativamente. En la versión oficial, como es habitual, no se incluye ningún signo de puntuación. Sin embargo, Shenying añade dos guiones para indicar que cada frase corta pertenece a una persona diferente, y deja un espacio entre el guión y la frase, tanto en el chino como en los subtítulos originales.

6.1.2.2 Comillas (“ ”) (“ ”)

Según Díaz-Cintas (2003, p. 170), las comillas se utilizan para dar énfasis o llamar la atención. En este corpus, las comillas en la lengua original, es decir, el español, cumplen dos funciones principales: una es citar las palabras de otras personas y la otra es citar referencias bibliográficas. A continuación, se muestra la transcripción de este signo en dos versiones subtituladas.

(a) Citar oraciones de otras

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	“Cualquier tiempo pasado fue mejor”.	

Captura de pantalla		
Traducción	“过去的时光总是更美好”	俗话说得好 过去的时光总是更美好
Traducción inversa	“El tiempo pasado siempre fue mejor”	Como se dice El tiempo pasado siempre fue mejor

Tabla 5. Episodio 2.

En esta escena, Angustia, la secretaria del ministerio, habla sobre su experiencia en 1900 y su trabajo en el año 2015, comentando que hoy en día existen más cosas complejas que en su época; para concluir su opinión, cita esta frase famosa. Se observa que en la versión de *fansub* los traductores mantienen el uso de comillas para citar esta frase, mientras que en la versión oficial se omite totalmente este uso y solo se conserva la frase previa, «como se dice», para indicar que se trata de una cita de otras personas.

(b) Citar referencias

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Vi vuestra obra, “Las ferias de Madrid”.	
Captura de pantalla		
Traducción	我看过你的作品“马德里集市”	我看过你的作品《马德里集市》
Traducción inversa	He visto tu obra “Las ferias de Madrid”	He visto tu obra 《Las ferias de Madrid》

Tabla 6. Episodio 2.

El jefe del ministerio ha notado que Lope de Vega no estuvo en la Armada Invisible. Por lo tanto, los tres protagonistas viajan al año 1588 para corregir la historia. Cuando encuentran a este famoso poeta y dramaturgo, Amelia inicia la conversación mencionando que ha leído una obra suya, *Las ferias de Madrid*, una comedia de Lope de Vega. En la versión de Shenying, se utilizan comillas para referirse a este recurso literario, al igual que en el uso del español, aunque esta no es la forma habitual de las convenciones ortotipográficas chinas. El uso más común es escribirlo como en la versión oficial, utilizando las comillas chinas para encerrar el título de un libro o un artículo.

6.1.2.3 Dos puntos (:) (:)

En español y en chino, el signo de dos puntos comparte el uso de introducir una cita textual o un listado de ejemplos (Díaz-Cintas, 2003, p. 170; Ma, 2018, p. 176).

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Pues obedece esta: te ordeno que vengas con nosotros.	
Captura de pantalla	 	
Traducción	那就服从这条: 我命令你和我们一起走	那就遵循我的命令 我命令你和我们走
Traducción inversa	Entonces obedece esta orden: te ordeno que vengas con nosotros	Entonces obedece mi orden Te ordeno que vengas con nosotros

Tabla 7. Episodio 2.

Como en el ejemplo anterior, esta escena también tiene lugar cuando los protagonistas viajan al año 1558 para garantizar que Lope de Vega cumpla su papel en la historia. Sin embargo,

Alonso se da cuenta de que su propio hijo perderá la vida en esta batalla, por lo tanto, decide participar en el combate para que su hijo pueda seguir viviendo, aunque él mismo morirá. Amelia, como líder del grupo, se niega a permitir que su compañero muera en una batalla en la historia y ordena que venga con ellos. En el *fansub*, se utilizan dos puntos antes de la orden para indicar que pertenece a una cita textual de Amelia. Por otro lado, los traductores profesionales solo insertan un espacio para dividir las dos frases, pero modifican la frase previa añadiendo «mi», lo que aclara que esta orden proviene de Amelia.

6.1.2.4 Puntos suspensivos (...) (.....)

Aunque tienen formatos diferentes, los puntos suspensivos cumplen funciones más o menos similares en los dos países. Se utilizan para indicar una suspensión o una omisión que se ha dejado en la oración, así como para señalar que una frase está inacabada (Díaz-Cintas, 2003, p. 167; Ma, 2018, p. 176).

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Eso significa...	
Captura de pantalla		
Traducción	也就是说...	也就是说
Traducción inversa	Es decir...	Es decir

Tabla 8. Episodio 4.

En esta escena, los tres protagonistas necesitan viajar al año 1491 para salvar a Abraham Levi, el autor del libro que trata sobre todas las puertas que permiten viajar en el tiempo. Sin embargo, la puerta que conduce a este año está atrapada en un bucle temporal permanente, eso significa

que, si no regresan en el mismo día, quedarán atrapados en el pasado. Al escuchar esto, Amelia expresa su preocupación, pero su frase está incompleta después de haber sido interrumpida.

En la versión oficial, no se añade ningún tipo de puntuación, simplemente se traduce la frase inacabada, mientras que la versión de Shenying añade los puntos suspensivos, aunque utiliza la forma empleada en español en lugar de la forma china que consta de seis puntos.

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Es... Es pasión, es... es...	
Captura de pantalla		
Traducción	而是...是激情 它是...是...	艺术是激情 艺术是
Traducción inversa	Pero es... es pasión es... es...	El arte es pasión El arte es

Tabla 9. Episodio 8.

Antes de que Amelia, Alonso y Julián entren por una puerta para investigar por qué hay una tablet en la obra de Salvador Dalí, un pintor del siglo XX, encuentran a Diego Velázquez, un pintor español que trabaja en este ministerio. Cuando Diego Velázquez se entera de que van a visitar a Salvador Dalí, comparte su opinión sobre esta persona y sus ideas sobre qué es el arte.

Una de las características de la subtitulación es la oralidad fingida, u oralidad prefabricada (Chaume, 2004, p. 168), durante el acto de hablar es común repetir lo dicho, cambiar la expresión, utilizar frases mal formuladas e incluso dudar un poco para reorganizar las palabras. Dado que los subtítulos solo pueden representar los elementos sintácticos y léxicos del discurso oral, los signos de puntuación son ecos del discurso oral (Díaz-Cintas, 2001, p. 128). Cuando Diego Velázquez comenta qué es el arte, se toma mucho tiempo para pensar en la palabra

concreta, aquí los puntos suspensivos indican una vacilación y un titubeo en la selección de la palabra. En cuanto a las versiones subtituladas, al igual que en el ejemplo anterior, los traductores profesionales no utilizan ningún signo de puntuación, mientras que el *fansub* utiliza los puntos suspensivos en la forma española, con tres puntos.

6.1.2.5 Signo de interrogación y exclamación (¿? ¡!) (? !)

Dentro de estos dos signos, existen más casos del uso del signo de interrogación en la primera temporada. Por un lado, se emplea para delimitar preguntas, además, se utiliza con fines retóricos, como expresar la ironía, resaltar insultos (Díaz-Cintas y Remael, 2021, p. 123).

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	¿Seguro que funcionará?	
Captura de pantalla		
Traducción	确定能用?	你确定能行吗
Traducción inversa	Seguro que funcionará?	Estás seguro de que funcionará

Tabla 10. Episodio 3.

En el contexto de una misión, caracterizada por su peligrosidad, se requiere utilizar escuchas espías para obtener información sobre las conversaciones de los enemigos. Salvador, el jefe del ministerio del tiempo, plantea la cuestión de si dicho dispositivo puede operar efectivamente. Dado que se trata de una pregunta, en el *fansub* se añade un signo de interrogación al final de la oración en el formato chino, con el propósito de indicar a los espectadores que se trata de una pregunta. Por otro lado, la versión oficial omite este signo de puntuación, utilizando únicamente la partícula 吗 al final de la oración, una partícula que puede cumplir la función

de expresar duda o formular una pregunta (Huang, 2022, p. 67-68)

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	¿Un permiso? ¿En esta época los presos disfrutan de tales licencias?	
Captura de pantalla		
Traducción	放风？这个时代的犯人还能享受这种待遇？	放风 这个年代的犯人
Traducción inversa	Un permiso? En esta época los presos pueden disfrutar tales tratamientos?	Un permiso Los presos de esta época

Tabla 11. Episodio 6.

El jefe del ministerio está hablando con una persona que parece que está viajando en el tiempo sin autorización, quien también fue detenido por la policía, pero escapó durante un permiso, un término que Alonso, un soldado del siglo XVI, no ha escuchado antes. En esta oración, la primera frase corta, «un permiso», se expresa con un tono interrogativo, indicando su desacuerdo con este cambio en el tratamiento de los prisioneros. El *fansub* reproduce el signo de interrogación en la traducción, mientras que la versión oficial no incluye nada; aunque el tono del protagonista puede ayudar a entender la ironía presente en esta frase, aún existen ocasiones en las que los espectadores pierden este sentido, por ejemplo, aquellos que no están familiarizados con el español, no prestan atención a este producto o ven el vídeo sin sonido, ya sea porque son personas sordas o porque son personas sin tener problemas auditivos pero bajan el volumen del vídeo.

En esta escena, también se observa una ortografía incorrecta en el español del *fansub*, que ha confundido la palabra «presos» por «espresos».

6.1.2.6 Coma y punto (, .) (, 。)

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	En el 82. Eras un enano, tenías seis años.	
Captura de pantalla		
Traducción	1982 年 你还是个小不点儿 只有六岁	1982 年 你还很小 也就六岁
Traducción inversa	En el año 1982 Todavía eras un pequeño Solo tenías seis años	En el año 1982 Todavía eras muy pequeño Solo tenías seis años

Tabla 12. Episodio 5.

El protagonista está comunicando con sus padres y pregunta cuándo se mudaron a este barrio, a lo que su padre responde que fue en el año 1982. Dentro de esta frase, se observan un punto y una coma para dividir las oraciones, y al final de la oración, un punto para finalizarla. Según la comparación entre el chino y el español, a pesar de sus formatos distintos, estos dos signos tienen más o menos las mismas funciones. Aparte de eso, en dos versiones subtituladas, tanto el grupo de fans como los traductores profesionales los sustituyen por espacios.

6.1.2.7 Comillas chinas para título (《》)

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	¿Ha visto usted “Las meninas”?	
Captura de pantalla		
Traducción	您看过“宫娥”吗?	您看过《宫娥》吗

Traducción inversa	Ha visto “Las meninas”?	Has visto 《Las meninas》
--------------------	-------------------------	-------------------------

Tabla 13. Episodio 5.

Cuando Diego Velázquez, empleado del ministerio, viaja en el tiempo hasta la época de Picasso, este último, sin saber que el interlocutor es Velázquez, le pregunta si ha visto *Las meninas*. En la subtitulación oficial, se utilizan comillas chinas para encerrar los títulos, ya que este signo se emplea con el objetivo de indicar el título de libros, películas, pinturas, canciones u otros productos (Ma, 2018, p. 176). Por otro lado, el *fansub* opta por el formato español, utilizando comillas para hacer referencia a esta obra de Diego Velázquez.

6.1.3 Los insertos

Los insertos son elementos que transmiten información en el canal visual, además de las imágenes (Chaume, 2004, p. 282); estos elementos también se conocen como textos en pantalla (Díaz-Cintas y Remael, 2020, p. 85) y pueden manifestarse de diversas formas, desde señales verbales que se integran como parte de la escena hasta el título del producto o el nombre del reparto. Se entiende que los textos que aparecen en pantalla en el producto original son insertos, como fechas, letreros o incluso textos de una carta.

Antes de comparar las diferencias en cuanto al tratamiento de estos elementos por parte de las diferentes versiones, es importante señalar que los insertos de esta serie pueden clasificarse en dos niveles de importancia: insertos centrales e insertos periféricos. Esta clasificación se basa en uno de los parámetros propuestos por Pedersen, que tiene influencia en la transferencia de ECRs¹⁹. La centralidad, según Pedersen (2011, p. 113), mide la importancia de un referente cultural, y aunque el autor solo utiliza este término en el contexto de la transferencia de la referencia cultural, aquí también se emplea para describir los insertos. Las palabras «central»

¹⁹ ECRs, «Extralinguistic Cultural References», se define como la referencia que se intenta comunicar mediante cualquier expresión lingüística cultural, la cual hace referencia a una entidad o proceso extralingüístico (Pedersen, 2011, p. 43).

y «periférico» no indican el lugar que ocupan los insertos, sino su importancia para la comprensión de la trama. Los insertos centrales son aquellos que pueden influir en la comprensión de los espectadores. Por ejemplo, cuando los personajes llegan a una nueva escena, la información sobre el lugar y la fecha que aparece en pantalla, como en la captura que dice «LISBOA, MAYO 1588», ayuda a que los espectadores comprendan el contexto temporal y geográfico en el que se desarrolla la historia.



Figura 12. Inserto central.

Sin embargo, también existen insertos periféricos, o sea de menor importancia, como letreros colgados en la pantalla o el nombre de un hotel. Aunque cumplen la función de brindar una experiencia más realista, haciendo que la audiencia crea que dentro de la pantalla existe un mundo auténtico, la información que contienen no contribuye a la comprensión de la trama. Por ejemplo, en una captura, la información proporcionada por un letrero solo sirve para añadir realismo a la escena, pero no es relevante para entender la historia.



Figura 13. Inserto periférico.

6.1.3.1 Insertos traducidos solo por los traductores profesionales

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	AURA GARRIDO	
Captura de pantalla		
Traducción	翻译 兔纸	奥拉·加里多
Traducción inversa	Traducido por Tuzhi	Aura Garrido

Tabla 14. Episodio 1.

Al principio del primer capítulo, aparecen los nombres de los actores y productores de la propia serie. En esta escena, se muestra el nombre de la actriz que interpreta a Amelia Folch, una de los personajes principales de la primera temporada. Aquí es un inserto periférico por su irrelevancia con la trama. En la versión oficial, se traduce el nombre al idioma correspondiente, mientras que en la versión de *fansub*, en lugar de traducirlo, los fans colocan el nombre de la persona que se ha encargado de traducir ese episodio.

Esta información no influye en la comprensión de la serie, como Chaume (2004, p. 285) señala que el casting al principio suele no ser traducido. La traducción realizada por la versión de Bilibili manifiesta una admiración hacia el trabajo realizado por estas personas, mientras que el acto de incluir el nombre del propio traductor indica la visibilidad de la subtitulación en el *fansubbing*.

6.1.3.2 Insertos traducidos tanto por los traductores profesionales como por los *fansubbers*

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Universidad de Barcelona, 1880	
Captura de pantalla		
Traducción	巴塞罗那大学 1880 年	巴塞罗那大学 1880 年
Traducción inversa	Universidad de Barcelona 1880	Universidad de Barcelona 1880

Tabla 15. Episodio 1.

En esta escena, un profesor está hablando sobre la importancia de la obra de Lope de Vega. En la parte inferior de la pantalla, aparece la fecha y el lugar en que se sitúa la escena, información crucial para que los espectadores comprendan mejor el contexto. Este inserto pertenece a la clasificación de insertos centrales y está traducido en ambas versiones, aunque en lugares diferentes. La versión oficial lo coloca en la parte superior, mientras que el *fansub* opta por poner la traducción al lado del inserto, a pesar de que a veces esta opción bloquea el inserto original, como en el siguiente ejemplo.

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Amelia Folch 1857-1885 Tus padres Tu marido y tu hija Te recordarán siempre	
Captura de pantalla		

Traducción	“阿梅利亚·佛尔奇” “1857-1885” “你的父母” “你的丈夫和女儿” “永远怀念你”	阿梅利亚·福尔奇之墓 1857-1885 你的父母 丈夫和女儿 永远怀念你
Traducción inversa	“Amelia Folch” “1857-1885” “Tus padres” “Tu marido y tu hija” “Te recordarán siempre”	La lápida sepulcral de Amelia Folch 1857-1885 Tus padres marido e hija Te recordarán siempre

Tabla 16. Episodio 4.

Durante una charla con Julián, Amelia parece muy preocupada y triste, aunque contesta que no pasa nada. Sin embargo, la pantalla revela la verdad al público: está mirando su propia tumba, sin decir una palabra, las letras en la lápida lo explican todo. Este es un ejemplo del inserto central, ya que, si no se traduce, los espectadores que no entiendan español no comprenderán por qué ella parece tan preocupada al mirar una piedra. La versión oficial coloca la traducción en la parte arriba de la pantalla, mientras que el *fansub* la ubica al lado del mismo inserto, utilizando una fuente similar al texto original y comillas para indicar que se trata de un texto en pantalla.

6.1.3.3 Insertos traducidos solo por los *fansubbers*

Además del casting y los nombres de los productores al principio del episodio, los *fansubbers* traducen prácticamente todos los textos que aparecen en pantalla, incluyendo informes de periódicos, letreros en las paredes y nombres de restaurantes.

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	ACCESO PLANTA ALTA	

Captura de pantalla		
Traducción	“上楼通道”	X
Traducción inversa	“Acceso planta alta”	X

Tabla 17. Episodio 1.

Cuando los tres protagonistas reciben una misión y se dirigen hacia una puerta para viajar en el tiempo, la cámara se mueve de arriba hacia abajo y aparece un letrero. Este inserto pertenece a la clasificación de insertos periféricos, aquellos que tienen menor importancia para el entendimiento de la trama. En la versión oficial, no se traduce, mientras que, en el *fansub*, la traducción se coloca en la parte inferior de la pantalla.

6.1.4 Conclusión de aspectos formales

En relación con la longitud y cantidad de líneas en los subtítulos, se observa una tendencia hacia frases excesivamente extensas en ambas versiones. En el caso del *fansub*, los *fansubbers* tienden a utilizar dos líneas, aunque esto puede resultar en la superposición de algunos insertos originales y una saturación de caracteres en español. A pesar de que el propósito principal del *fansub* radica en facilitar la comprensión de la serie mediante la subtitulación en chino, estas estructuras prolongadas pueden complicar la lectura tanto para aquellos interesados en aprender el idioma español como para los espectadores que dominan el español, quienes podrían encontrar la necesidad de pausar y retomar la reproducción del vídeo para leer completamente el contenido.

Por otro lado, la versión oficial tiende a exceder el límite de caracteres permitidos, lo cual revela dos aspectos significativos: 1. la carencia de una estandarización en los procesos de

traducción de series, dado que cada empresa de subtitulación adopta sus propias directrices; 2. la importancia de condensar la subtitulación en chino con miras a facilitar su legibilidad, ya que estas frases prolongadas pueden fatigar a la audiencia y causar la necesidad de interrumpir la reproducción del vídeo para poder asimilar adecuadamente el texto.

En lo que respecta al uso de signos de puntuación, se presenta a continuación una tabla que resume las convenciones adoptadas en ambas versiones.

Nombre	Formato español	Formato chino	Se utiliza en la versión oficial o no	Formato en el <i>fansub</i>	Se utiliza en el <i>fansub</i> o no
Punto	.	。	No	X	No
Coma	,	,	No	X	No
Puntos suspensivos	No	...	Sí
Signos de exclamación e interrogación	¿? ¡!	? !	No	? !	Sí
Guión	-	X	No	-	Sí
Comillas	“ ”	“ ”	No	“ ”	Sí
Dos puntos	:	:	No	:	Sí
Comillas chinas para título	X	《》	Sí	X	No

Tabla 18. Las convenciones ortotipográficas en las dos versiones de esta serie.

Las subtitulaciones oficiales en China prescinden del uso de signos de puntuación (Zheng, 2017, p. 51) y prefieren utilizar espacios para separar dos frases. Este fenómeno se observa también en esta versión oficial analizada de la serie *El ministerio del tiempo*, donde los traductores utilizan exclusivamente comillas chinas para encerrar el título de un libro u obra, tal como se ha señalado en las convenciones ortotipográficas de China.

Como una película o una serie son textos polisemióticos, que consisten en cuatro canales, el verbal audio (diálogo), el no verbal audio (música), el verbal visual (cartel) y el no verbal visual (composición) (Gottlieb, 1997, p. 143, citado en Pedersen, 2011, p. 10) Por sus características polisemióticas y las partículas al final de las oraciones, pueden cumplir hasta cierto punto la función de indicar expresiones en los subtítulos, sin embargo, existe la posibilidad de perder información relevante. Para los espectadores que no dominan el español, no resulta sencillo identificar el sentido a partir de la entonación, dado que se trata de dos lenguas diferentes. Por ejemplo, la ausencia del signo de interrogación en la tabla 11 puede llevar a los espectadores a omitir la ironía del personaje. Además, con el avance de Internet y los dispositivos móviles, cada vez más personas dedican su tiempo libre a ver productos audiovisuales, incluso en entornos ruidosos como el metro. Por lo tanto, sin la ayuda del audio, la intención del mensaje tiene más posibilidad de ser distorsionada.

Al comparar las prácticas de subtitulación, se observa que el *fansub* añade signos de puntuación, excepto comas y puntos, esta elección refleja la creencia de que, en los subtítulos, los espacios funcionan para separar las frases. Además de estos dos signos, la versión realizada por los fans parece seguir al pie de la letra los signos de puntuación utilizados en español, hasta se utilizan comillas españolas en lugar de las comillas chinas para encerrar el título de un libro y el uso de tres puntos para los puntos suspensivos en lugar de seis. Según Gao (2022, p. 208), Shenyang utiliza signos de puntuación en forma de *halfwidth* en lugar de *fullwidth*. Aunque el uso de signos de puntuación puede mejorar la comprensión de la información, la pérdida de los signos únicos y especiales de China no es tan aceptable.

Los insertos, como parte inseparable de un producto audiovisual, cumplen la función crucial de contextualizar la imagen y hacer que los espectadores se sumerjan en la escena y la trama. Dentro de esta serie, los insertos pueden dividirse en dos categorías: los insertos centrales que sirven para la comprensión y los insertos periféricos con menor importancia a la trama. Un inserto central constituye una parte integral de la trama y su traducción es esencial para que aquellos que no dominan el idioma original comprendan lo que está sucediendo, por lo tanto, ambas versiones optan por traducir estos textos. Por otro lado, entre los insertos periféricos se encuentran los nombres del casting y los textos en segundo plano, como los letreros. Los traductores profesionales optan por traducir los nombres como muestra de respeto hacia quienes producen la serie, mientras que el *fansub* incluye el nombre del propio traductor, mostrando orgullo por su trabajo.

La versión oficial decide no traducir los textos en segundo plano, mientras que el *fansub* sí lo hace. Aunque la traducción de estos insertos ubica a los espectadores dentro del contexto, un exceso de estos textos puede fatigar a los espectadores, especialmente en situaciones en las que el inserto aparece durante solo unos segundos. En tales casos, la audiencia puede necesitar pausar el vídeo para poder prestar atención a la lectura de tantos textos.

6.2 Aspectos lingüísticos

6.2.1 *Chengyu*

El concepto de *chengyu* se distingue por su origen en la práctica durante períodos históricos (Zhu, 2018, p. 282), y está compuesto por cuatro caracteres, conformando una unidad con un significado integral que no puede ser alterado. Esta forma de expresión siempre cuenta con una carga histórica derivada de su contexto histórico. Debido a sus características de cohesión semántica y estructura establecida, los *chengyu* pueden ser empleados en la traducción de subtítulos con dos propósitos fundamentales: la condensación y la domesticación.

En esta sección, como no se aborda el análisis del uso de signos de puntuación, en la traducción inversa hecha por mí se agregan los signos correspondientes para garantizar la corrección gramatical del texto en español, a pesar de que en los subtítulos originales de chino a veces se omite este uso.

6.2.1.1 El uso de *chengyu* para la condensación

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Que... no es que quiera meter las narices donde no me importa, ¿eh?	
Captura de pantalla		
Traducción	额...我不是想打听不干我的事儿	不是我想多管闲事
Traducción inversa	Eh... no es que quiera saber cosas que no me importan.	No es que quiero preocuparme por asuntos que no me importan.

Tabla 19. Episodio 1.

En esta escena, Amelia, la protagonista, está investigando la habitación de un general en busca de evidencia de viajes en el tiempo, mientras que otra chica la ayuda sin comprender

completamente lo que Amelia está haciendo. En este contexto, la chica dice «No es que quiera meter las narices donde no me importa», una expresión coloquial en español. La versión oficial elige utilizar el *chengyu* 多管闲事²⁰, que significa preocuparse por asuntos que no le importan. Además de omitir el marcador discursivo «eh», la versión oficial contiene cuatro caracteres menos que el *fansub* para expresar el mismo significado.

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Ni una más.	
Captura de pantalla		
Traducción	绝没有第二次	下不为例
Traducción inversa	Nunca hay la segunda vez.	No puedes hacer esto la próxima vez.

Tabla 20. Episodio 3.

En esta escena, el propio Diego Velázquez, también funcionario del ministerio, viaja en el tiempo a través de la puerta para pintar algo que no pertenece a su época. Cuando el jefe Salvador se entera, se enfada y le ordena a Velázquez que nunca vuelva a hacerlo. La versión de Bilibili utiliza un *chengyu*, 下不为例²¹, para traducir esta frase, que significa «no se puede volver a hacerlo otra vez», implicando que solo se le perdona esta vez. En comparación con el *fansub*, donde en traducción no se utiliza este concepto, reduciendo dos caracteres, por lo tanto, el uso del *chengyu* sirve como una forma de condensación, según la clasificación de Díaz-Cintas y Remael (2007, p. 146), que consiste en reformular las palabras sin omitir partes de manera total.

²⁰ Véase la información y explicación: <https://cy.pcccp.cn/q-多管闲事.html> Consultado el 3 de abril de 2024.

²¹ Véase la información y explicación: <https://cy.pcccp.cn/q-下不为例.html> Consultado el 2 de mayo de 2024.

6.2.1.2 El uso de *chengyu* para la domesticación

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	y me lo explicó de cabo a rabo.	
Captura de pantalla		
Traducción	她曾细致地给我解释过	她给我讲过它的来龙去脉
Traducción inversa	Ella me explicó detalladamente.	Ella me contó su historia completa.

Tabla 21. Episodio 5.

Los tres protagonistas, Amelia, Julián y Alonso, van a apreciar el cuadro Guernica de Pablo Picasso. Julián comenta que el uso de solo tres colores en la obra significa como si fuera la fotografía de un periódico que informa sobre la noticia de la bomba durante la guerra civil española. Amelia le pregunta por qué sabe tanto sobre esta obra, y Julián responde que su esposa fallecida se lo había explicado. En esta escena, la versión oficial utiliza el *chengyu* 来龙去脉²² para la subtitulación, que significa literalmente «la tendencia y dirección de las montañas», una metáfora de la causa y el efecto de un evento.

Es importante destacar que el uso de *chengyu* no es exclusivo de la versión oficial; el *fansub* también emplea este concepto en su subtitulación, como se ve en el siguiente ejemplo.

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Y lo dices tan tranquilo.	

²² Véase la información y explicación: <https://cy.pccp.cn/q-来龙去脉.html> Consultado el 29 de abril de 2024.

Captura de pantalla		
Traducción	你说得这么云淡风轻	你真镇定
Traducción inversa	Dices como que no ha pasado nada.	Estas tan tranquilo.

Tabla 22. Episodio 4.

Amelia tiene la costumbre de escribir en un diario lo que ha experimentado durante sus misiones. Sin embargo, su madre, que desconoce el trabajo de su hija, encuentra el diario y cree que Amelia está delirando al escribir sobre viajes en el tiempo. Cuando pregunta a su marido al respecto, él sugiere que su hija parece tener talento para la escritura, lo que lleva a la madre a comentar que su descripción es demasiado tranquila para algo tan perturbador. El *fansub* traduce esta expresión con 云淡风轻, que se traduce literalmente como «las nubes y el viento son ligeros». Este *chengyu* se refiere a la tranquilidad y la indiferencia hacia algo.

Es importante señalar que el uso de *chengyu* en estas dos situaciones no sirve necesariamente para la condensación, ya que se observa que, en la tabla 21, la subtitulación oficial contiene un carácter más que la versión hecha por los *fansubbers*, mientras que, en la tabla 22, el *fansub* utiliza cinco caracteres más. Sin embargo, el *chengyu*, como forma lingüística de cuatro caracteres ampliamente utilizada en chino y parte integral de la cultura china (Jiang, 2022, p. 136), transmite una sensación de familiaridad al espectador por contener informaciones que solo se entienden por los que saben el sentido detrás de estos caracteres.

6.2.2 Referentes culturales

Uno de los aspectos que presenta dificultades en cualquier tipo de traducción es el de los referentes culturales, también conocidos como realia (Díaz-Cintas, 2003, p. 246). Santamaría

(2001) los define como:

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

Además, Molina utiliza el término culturema y lo define 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 (Molina, 2006, p. 79).

Los referentes culturales, o sea, culturemas, abarcan una amplia escala de elementos verbales (palabras), paralingüísticos (gestos) y no verbales (íconicos) que poseen una carga cultural específica en una determinada sociedad o comunidad. Según Ranzato (2013, p. 89), un culturema en un producto audiovisual puede manifestarse de manera verbal o no verbal, y los referentes no verbales pueden ser tanto visuales como acústicos.

Una de las características más destacadas de los *fansubs* es su tendencia a explicar los términos o conceptos culturales mediante glosas o anotaciones (Díaz Cintas y Sánchez, 2006, p. 46). Dwyer (2017, p. 144) afirma que la extranjerización es una característica distintiva del *fansubbing*, mientras que la subtitulación profesional tiende a hacer los subtítulos invisibles para la audiencia, buscando así domesticar el contenido (Díaz Cintas y Sánchez, 2006, p. 46). Sin embargo, al analizar las características del *fansub* en China, se observa una opinión distinta. Wang (2018, p. 13) indica que la domesticación y la popularización son las dos características más destacadas del *fansubbing* chino.

Dada la naturaleza de esta serie, que combina ciencia ficción con la historia española, contiene numerosos elementos relacionados con la cultura de este país. Por lo tanto, la traducción y transferencia de estas informaciones a través de la subtitulación representan una dificultad

considerable, especialmente para los espectadores de los países con grandes diferencias culturales. Debido a la abundancia de referentes culturales, este análisis se centra principalmente en los elementos verbales, ya que, según la investigación de Gao (2022, p. 264), los referentes no verbales suelen ser omitidos durante el proceso de traducción.

En cuanto a la clasificación de los referentes culturales, se basa en la propuesta de Molina (2006), quien los divide en cuatro categorías principales (Molina, 2006, p. 80-82):

- (a) Medio natural: flora, fauna, fenómenos atmosféricos, vientos, climas, topónimos, etc.
- (b) Patrimonio cultural: personaje, hechos históricos, conocimiento religioso, festividades, creencias populares, obras y movimientos artísticos, cine, música, objetos, etc.
- (c) Cultura social: convenciones y hábitos sociales como el modo de hablar y comer; organización social como sistemas políticos.
- (d) Cultura lingüística: transliteraciones, refranes, frases hechas, etc.

Dentro de la primera temporada, se observa que la mayoría de los referentes culturales se encuentran en las primeras tres categorías, según la propuesta de Molina (2006).

6.2.2.1 Medio natural

Versión	Shenying	YYeTs ²³	Oficial
Texto original	Le mando a Altamira a pintar bisontes.		
Captura de pantalla			
Traducción	我就把您发配到阿尔塔米拉去画野牛	我就派你去阿尔塔米拉洞画野牛	你要是再继续逼我 我就派你去阿尔塔米拉画野牛
Traducción inversa	Le mando a Altamira a pintar bisontes.	Le mando a la cueva de Altamira a pintar bisontes.	Si me sigas presionar, le mando a Altamira a pintar bisontes.

²³ Captura extraída de Gao (2022, p. 282).

Técnica	Equivalente acuñado y amplificación	Equivalente acuñado y amplificación	Equivalente acuñado
---------	-------------------------------------	-------------------------------------	---------------------

Tabla 23. Episodio 5.

En esta escena, Velázquez desea viajar al siglo XX para visitar a Picasso y solicita repetidamente a Salvador, el jefe del ministerio, lo que provoca su enojo y le advierte que, si continúa preguntando y presionando, será enviado a Altamira, una cueva que contiene arte paleolítico. En la traducción oficial, se observa que no se utiliza la amplificación mediante una glosa, sino que se traduce únicamente con el equivalente acuñado de este término en China. Los traductores profesionales asumen que los espectadores ya poseen conocimiento sobre Altamira debido a su fama universal. Por otro lado, ambas versiones de *fansub* añaden una nota en pantalla para explicar a los espectadores de qué trata este término. La nota proporcionada por Shenyng describe Altamira como: 阿尔塔米拉 保存有旧石器时代壁画的石灰岩溶洞 位于西班牙北部的坎塔布连山, Altamira, una cueva formada por la disolución de caliza, en la que se conservan los frescos del Paleolítico, situada al norte de España, en la zona montañosa de Cantabria. Mientras tanto, YYeTs añade detalles adicionales y pone la glosa como: 阿尔塔米拉洞 位于西班牙坎塔布里亚自治区 以洞中旧石器时代的野牛原始壁画闻名, Cueva de Altamira, se sitúa en la comunidad autónoma de Cantabria de España, es famosa por los frescos antiguos de bisontes del Paleolítico. Además, se observa que en la traducción de YYeTs hay un carácter más que la de Shenyng, este carácter es 洞 (dòng), que significa «cueva». Tanto 阿尔塔米拉 (Ā ěr tǎ mǐ lā) y 阿尔塔米拉洞 (Ā ěr tǎ mǐ lā dòng) son equivalentes oficiales de Altamira traducidos a través del préstamo, pero este carácter adicional proporciona una mejor comprensión de la apariencia de este lugar.

6.2.2.2 Patrimonio cultural

(a) Personajes

Versión	Shenyng	YYeTs ²⁴	Oficial
---------	---------	---------------------	---------

²⁴ Información extraída de He (2022, p. 258).

Texto original	El Cid.		
Captura de pantalla		Sin una captura clara	
Nota de pantalla	<p>勇士席德： 瓦伦西亚城主 西班牙民族英雄 他死之后阿拉伯人入侵瓦伦西亚 手下将他的尸体涂上了防腐剂绑在马上 震慑了阿拉伯人 赢得了战争</p>	<p>席德 瓦伦西亚征服者城主 西班牙民族英雄</p>	<p>Como no existe la nota de pantalla, aquí se presenta la traducción de este término. 勇士席德</p>
Traducción inversa	<p>Guerrero Cid: Dueño de Valencia y héroe nacional español. Los árabes invaden Valencia tras su muerte. Su cuerpo está cubierto de bálsamos y atado al caballo por los soldados, y los árabes se atemorizan al ver esto, así que los españoles ganan la batalla.</p>	<p>Cid: Conquistador, dueño de Valencia y héroe nacional español.</p>	Guerrero Cid
Técnica	Equivalente acuñado y amplificación	Equivalente acuñado y amplificación	Equivalente acuñado

Tabla 24. Episodio 7.

Cuando el cadáver de Leiva, un funcionario que se rebeló contra el ministerio, desaparece, alguien cuestiona por qué preocuparse por este asunto, argumentando que una persona muerta no puede cambiar nada. En respuesta, Alonso menciona el nombre del Cid. Mientras que la versión oficial utiliza un equivalente acuñado, las versiones de *fansub* añaden notas en pantalla. Sin embargo, por la longitud de cinco líneas en la versión de Shenying y el tiempo requerido para leer tantos caracteres, resulta casi imposible para los espectadores completar la lectura. Esta observación coincide con la investigación de He (2022), donde un participante señala que le da pereza leer una nota demasiado larga.

(b) Juegos

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	La vida es como las siete y media.	
Captura de pantalla		
Traducción	生活就像七点半	生活就像赌牌 你永远不知道什么时候该停手
Traducción inversa	La vida es como las siete y media.	La vida es como juego de cartas. Nunca sabes cuándo dejas de jugarlo.
Técnica	Calco y amplificación	Generalización

Tabla 25. Episodio 5.

En este caso, el padre de Julián utiliza un juego típico de España para ilustrar la variedad de la vida. Como algo único de este país, los espectadores chinos podrían tener poco conocimiento sobre este juego. Por lo tanto, Shenying opta por traducir el término directamente y añadir una glosa explicativa. En la glosa se ponen: 七点半:西班牙扑克一种玩法 类似于 21 点手牌接近七点半且持牌数少者赢, Siete y media: un juego de cartas español similar al *Black Jack*, donde el jugador con menos cartas y cuya suma de puntos se aproxime a siete y media será el ganador. Esta amplificación proporciona a los espectadores un mejor entendimiento sobre la cultura española. Además, en la glosa, se puede observar que los *fansubbers* utilizan *Black Jack*, un juego de cartas famoso de la cultura estadounidense, para explicar el juego español, asumiendo que los espectadores están más familiarizados con este término. Por otro lado, la versión oficial elige una traducción más general, que puede ser comprendida por una audiencia más amplia. Además, los subtítulos de esta versión oficial son más largos, ya que incluyen la próxima frase del diálogo y permanecen más tiempo en pantalla.

(c) Conocimiento religioso

Versión	Shenying	YYeTs ²⁵	Oficial
Texto original	Rezamos por ello.		
Captura de pantalla		Sin captura ni la traducción de esta frase específica.	
Traducción	我们会为他祈祷的	祈祷	我们也希望如此
Traducción inversa	Rezamos por él.	Rezar	Esperamos eso.
Técnica	Equivalente acuñado	Equivalente acuñado	Generalización

Tabla 26. Episodio 4.

En esta escena, la reina utiliza la palabra «rezar», que, según la RAE, implica dirigir oraciones de contenido religioso a Dios o a personas santas, así como solicitar o rogar algo a una divinidad²⁶. Ambos *fansubs* optan por traducirlo con un equivalente acuñado, mientras que la versión oficial elige una traducción general, como «esperar», que abarca una escala más amplia de significados y no conlleva una connotación religiosa específica.

En China, existe libertad para practicar cualquier religión que no represente un peligro para los habitantes o el partido. Sin embargo, hasta el año 2018, solo alrededor de doscientos millones de habitantes practicaban alguna religión, una cifra no muy significativa en comparación con los 1.400 millones de habitantes totales (Xinhua, 2018). A pesar de que la globalización ha permitido que las personas, especialmente los jóvenes, tengan un mayor conocimiento sobre las religiones, los traductores profesionales todavía prefieren utilizar términos que no contengan connotaciones religiosas. Este fenómeno se observa también en otras ocasiones, como cuando se omite la frase «Jurar por dios» en el episodio 6.

²⁵ Información extraída de Gao (2022, p. 272).

²⁶ Véase la información: <https://dle.rae.es/rezar> Consultado el 5 de mayo de 2024.

(d) Objeto

Versión	Shenying	Oficial
Texto Original	- Te traigo un paracetamol - Gracias. Me voy para casa.	
Captura de pantalla		
Traducción	-我给你拿了扑热息痛 - 谢谢 我要回家了	我给你拿了点退烧药 谢谢 我先回家了
Traducción inversa	- Te traigo un paracetamol - Gracias. Quiero regresar a casa.	Te traigo un antipirético. Gracias. Me voy a casa.
Técnica	Equivalente acuñado y amplificación	Generalización

Tabla 27. Episodio 7.

En esta escena, al notar que Leiva tiene una expresión de malestar, la secretaria le ofrece un paracetamol. En el *fansub*, se traduce como 扑热息痛 (Paracetamol), acompañado de una explicación que indica que este medicamento se utiliza para tratar síntomas como el resfriado y el dolor de muelas. Dado que en China los nombres de los medicamentos suelen ser diferentes y se emplean otros tipos de fármacos, esta explicación ayuda a la audiencia a comprender el nombre del medicamento utilizado en España. Por otro lado, en la versión oficial se emplea la técnica de generalización; aquí, los traductores profesionales optan por 退烧药 (Antipirético), que engloba casi todos los fármacos que reducen la fiebre. Esta elección de un término más general resuelve el problema de no estar familiarizado con el término «paracetamol».

6.2.2.3 Cultural social

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Leberknödelsuppe	

Captura de pantalla		
Traducción	肝泥丸子汤	X
Traducción inversa	Sopa de albóndiga hecha con pasta de hígado.	X
Técnica	Equivalente acuñado	Reducción

Tabla 28. Episodio 3.

En la escena, el camarero trae una comida típica de Baviera, y al presentarla, pronuncia su nombre en alemán. La versión oficial omite completamente la traducción, mientras que los *fansubbers* optan por utilizar su equivalente según el diccionario, ellos ponen 肝泥丸子汤, que significa sopa de albóndiga hecha con pasta de hígado. El programa audiovisual se presenta con dos códigos inseparables, la palabra sonora y la imagen (Díaz-Cintas, 2003, p. 193); la función narrativa de la imagen puede ayudar a reducir el texto (Díaz-Cintas y Remael, 2007, p. 54), por lo tanto, en este caso, la imagen de una albóndiga sirve para el entendimiento de la escena. Además, como esta frase se dice en alemán, se supone que la mayoría de los espectadores originales tampoco entenderían lo que dice el personaje. En la siguiente escena, un personaje de la serie explica en castellano que Leberknödelsuppe es una especie de albóndiga. Mientras que la versión oficial mantiene que la experiencia de los espectadores chinos es igual a la de la audiencia original, el *fansub* introduce la traducción según el diccionario, lo cual también explica los ingredientes de esta comida.

6.2.3 Marcadores convencionales

En las gramáticas de la lengua española se percibe que las partículas pueden desempeñar una función que no se ajusta a la que se les asigna habitualmente en el marco de la sintaxis oracional. Estas partículas, como adverbios, preposiciones y conjunciones, se denominan hoy marcadores del discurso (Zorraquino, 1988, p. 19). Briz (2001, p. 188-189, citado en Wang, 2013, p. 99)

utiliza el término «conectores pragmáticos» y los define como «elementos especialmente significativos en el procesamiento de información al proporcionar las instrucciones necesarias para interpretar de forma precisa los enunciados». Martín y Portolés (1999, p. 4057) definen los marcadores del discurso como «unidades lingüísticas invariables, que no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicción oracional y poseen un cometido coincidente en el discurso». En cuanto a las investigaciones chinas, Xu (2009, p. 8) considera los marcadores del discurso como unidades lingüísticas que se utilizan para la coherencia en el discurso y para la transmisión del mensaje interactivo entre los participantes en la conversación. Yao (2009, p. 21) señala que la mayoría de las características de los marcadores en chino coinciden con las del español, y los marcadores del discurso comparten, hasta cierto punto, rasgos comunes, por ejemplo, los marcadores abarcan diversas categorías gramaticales, no contribuyen al significado conceptual de los enunciados, sino al significado de procesamiento y el entendimiento del discurso, y pueden ocupar la posición inicial o final de una frase (Wang, 2013, p. 127-128)

En cuanto a la clasificación de los marcadores del discurso, en este trabajo se utiliza la forma propuesta por Martín y Portolés (1999), reorganizada por Wang (2013, p. 103-104), la cual incluye estructuradores de la información, conectores, reformuladores, operadores argumentativos y marcadores conversacionales. El análisis se centra principalmente en los marcadores conversacionales que aparecen con más frecuencia en la conversación y cumplen funciones informativas e interactivas (Wang, 2013, p.104).

Según Wang (2013, p. 130), los marcadores conversacionales son «elementos lingüísticos que se hallan habitualmente en el discurso oral y cumplen una función informativa (dirigida al mensaje) y otra, interactiva (dirigida al interlocutor)», ayudando a manifestar la actitud del hablante y la interacción entre los participantes de una conversación. Estos marcadores se dividen en cuatro tipos según Martín y Portolés (1999, p. 4143):

- 1) Marcadores de modalidad epistémica: se utilizan para manifestar a una deducción tanto afirmativa como negativa.

- 2) Marcadores de modalidad deóntica: se usan con el objetivo de expresar la actitud de un hablante, manifestar si el hablante acepta algo o lo rechaza.
- 3) Enfocadores de la alteridad: se refieren a los marcadores que revelan la relación entre los participantes de una conversación, y también se usan para apuntar al oyente.
- 4) Marcadores metadiscursivos conversacionales: se usan para reorganizar y estructurar una oración o el discurso.

Aunque los marcadores conversacionales desempeñan un papel importante en la transmisión y percepción de la información en un discurso o conversación, la mayoría de estos elementos son omitidos en la traducción. Según Mattsson (2006, citado en Wang, 2013, p. 542), menos del 35% de todos los marcadores del discurso han sido traducidos en la subtitulación. Además, en la investigación de Wang, basada en la subtitulación de las películas españolas *La mala educación* (2004) y *Volver* (2006), de un total de 372 ocurrencias de marcadores conversacionales, estos elementos son traducidos en 121 casos, lo que representa un 32,53% del total (Wang, 2013, p. 539). Por lo tanto, la reducción es la técnica más utilizada durante la subtitulación del español al chino (Wang, 2013, p. 548). Aunque los elementos paralingüísticos y visuales compensan parcialmente la pérdida de significado producida por la omisión de los marcadores conversacionales, según la investigación de Wang (2013, p. 541) el 46,61% de los marcadores suprimidos provocan una pérdida de información.

6.2.3.1 Marcadores de modalidad epistémica

Los marcadores de modalidad epistémica hacen referencia a la manifestación de las actitudes subjetivas del hablante en relación con el contenido de los enunciados que intercambia con su interlocutor (Wang, 2013, p. 183)

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Completamente	

Captura de pantalla		
Traducción	非常确定	非常确定
Traducción inversa	Muy segura.	Muy segura.

Tabla 29. Episodio 7.

En esta escena, Leiva, el funcionario que desafía al ministerio, viaja al pasado a través de una puerta del tiempo. La secretaria llama a Salvador para informarle sobre lo sucedido, y el jefe le pregunta si realmente existen dos Leiva en este año. Ella responde con el marcador «completamente». Según Santos Río (2003, p. 42), el adverbio «completamente» puede actuar como una respuesta elíptica o un sintagma focalizado, por lo tanto, en este diálogo se utiliza este marcador para dar una respuesta afirmativa.

Los traductores de ambas versiones han optado por una frase breve: 非常确定 (Fēi chāng què dìng), que se traduce como «estoy muy segura». Aunque los traductores no han recurrido a un marcador chino para transmitir la actitud afirmativa del hablante, esta breve oración también sirve para que los oyentes y los espectadores de la serie comprendan el mensaje que la persona quiere transmitir.

6.2.3.2 Marcadores de modalidad deóntica

Según Martín y Portolés (1999, p. 4161), los marcadores de modalidad deóntica expresan las actitudes del hablante y tienen que ver con la voluntad o la afectividad, lo que les permite señalar si el hablante acepta o rechaza algo. «El hablante suele utilizar estas unidades lingüísticas para aceptar o rechazar una propuesta, una sugerencia, una invitación, una aseveración, etc. remitidas por el interlocutor» (Wang, 2013, p. 242).

Versión	Shenying	Oficial
---------	----------	---------

Texto original	- Hay que avisar a Ernesto cuanto antes. - Bien.	
Captura de pantalla		
Traducción	- 要尽早通知埃尔斯托 - 好	要尽快通知埃尔斯托 好
Traducción inversa	- Hay que avisar a Ernesto lo más pronto posible. - De acuerdo.	Hay que avisar a Ernesto lo más pronto posible. De acuerdo.

Tabla 30. Episodio 3.

El elemento «bien» indica que algo se adapta perfectamente a lo requerido o a la norma y adquiere una función como respuesta confirmativa a una pregunta, mandato u orden (Fuentes, 1993, p. 217). En este ejemplo, Julián utiliza el marcador «bien» para expresar su afirmación ante la orden del jefe del propio ministerio, un uso del marcador de modalidad deontica, que sirve para dar una respuesta afirmativa durante una conversación con los hablantes.

Los traductores optan por 好 (hǎo), que significa «de acuerdo», para traducir este marcador. Desde una perspectiva semántico-pragmática, este término desempeña múltiples funciones, como mostrar conformidad con el interlocutor, indicar la recepción del mensaje, o poner fin y cambiar de tema o turno (Yao, 2009, p. 120). Según la propuesta de Wang (2013, p. 139), marcadores como «vale», «de acuerdo» o «bueno» (hǎo, 好) al igual que «correcto» (duì, 对) podrían ser categorizados dentro del grupo de los marcadores de modalidad deontica.

6.2.3.3 Enfocadores de la alteridad

Los enfocadores de alteridad son elementos utilizados para marcar las relaciones entre los participantes de la comunicación, apuntando tanto al interlocutor como al propio hablante (Landone, 2009: 157-159). Estos marcadores desempeñan funciones comunicativas en el intercambio comunicativo (Wang, 2013, p. 306).

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Oye, una cosita, ¿cuándo nos vinimos al barrio?	
Captura de pantalla		
Traducción	嘿 说起来 我们什么时候搬来这里的了?	还有件事 我们什么时候搬到这里的
Traducción inversa	Hey, hablando de eso, ¿cuándo nos movimos a este lugar?	Una cosa más, ¿cuándo nos movimos a este lugar?

Tabla 31. Episodio 5.

El marcador «oye» posee una función de invitación a escuchar y está orientado a establecer contacto con el oyente (Pons Bordería, 1988, p. 215). En esta escena, cuando la madre de Julián le pregunta sobre su trabajo, al ser un funcionario del ministerio del tiempo, la pregunta resulta difícil de contestar. Por lo tanto, el protagonista emplea el marcador «oye» para llamar la atención e introducir un cambio en la conversación.

Los *fansubbers* traducen este marcador con la palabra 嘿 (Hēi). Según el diccionario chino, este carácter tiene dos funciones. Primero, sirve como onomatopeya para representar el sonido de la risa. Además, también se emplea como una unidad interjectiva que se utiliza para expresar admiración, saludo y aviso. Dado que este carácter también funciona como un marcador que puede llamar la atención de los demás, aquí equivale al sentido de «oye» y sirve para cambiar la conversación.

En contraste con la versión realizada por los fans, los traductores profesionales optan por la reducción, omitiendo totalmente la traducción de este marcador. En este caso, la frase siguiente «una cosita», que se ha traducido como «una cosa más», ayuda a compensar el sentido perdido de este marcador. Aunque pierden las características de la oralidad, los espectadores pueden entender la intención del protagonista y el avance de la conversación.

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Hombre, gracias por el cumplido.	
Captura de pantalla		
Traducción	多谢你的好意	多谢你的好意
Traducción inversa	Gracias por tu amabilidad.	Gracias por la amabilidad.

Tabla 32. Episodio 5.

«Hombre» tiene la función de suavizar o mitigar lo dicho, buscando un acercamiento entre los interlocutores (Martínez Pasama y Llamas Saiz, 2007, p. 369). También atenúa diferentes grados de desacuerdo con respecto a lo dicho por el interlocutor (Wang, 2013, p. 370). En esta escena, se utiliza como una estrategia atenuativa de la cortesía verbal. Cuando Velázquez ofrece cambiar la cara de su obra a la de Angustia para pedir una oportunidad de viajar a la época de Picasso, la secretaria emplea este marcador para expresar un desacuerdo atenuado y añade una oración manifestando cortesía.

En cuanto a la traducción, ambas versiones optan por eliminar la traducción de este marcador. La verdad es que el uso de marcadores como «hombre», «mujer», «tío» y «tía» suele omitirse, tanto en la versión oficial como en el *fansub*. Por ejemplo, en el episodio 5, a las 56'12" de la versión realizada por fans, se ha omitido el «hombre» utilizado para manifestar cercanía, lo que coincide con la investigación de Wang (2013, p. 545-546). Según esta investigación, estos marcadores de alteridad suelen contener un alto porcentaje de omisión por tres razones: (a) tienen más valor en español que en chino; (b) las formas de tratamiento en chino sirven para mostrar respeto a los mayores; (c) en la cultura china, no existe la costumbre de utilizar este tipo de tratamiento entre personas de confianza.

6.2.3.4 Marcadores metadiscursivos convencionales

Los marcadores metadiscursivos conversacionales son unidades lingüísticas que los hablantes utilizan para formular y organizar su discurso, estando estrechamente vinculados con los estructuradores de la información (Martín y Portolés, 1999, p. 4191).

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Eh... Sí, por supuesto.	
Captura de pantalla		
Traducción	额...是的 当然	是的 当然
Traducción inversa	Eh...sí, claro.	Sí, claro.

Tabla 33. Episodio 7.

Cuando «eh» funciona como marcador metadiscursivo, sirve como estructurador del discurso o de la conversación, permitiendo al hablante ajustar y acomodar las palabras a continuación (Wang, 2013, p. 492). Dado que una de las características de los subtítulos es su oralidad fingida, durante el acto de hablar es común repetir lo dicho, cambiar la expresión, utilizar frases mal formuladas e incluso omitir partes (Haßler, 2008, p. 121). Para que la interacción entre los participantes suene natural, se añaden estos marcadores para simular la oralidad cotidiana. En esta escena, el hablante utiliza este marcador «eh» para mantener su turno mientras gana un poco de tiempo para organizar sus frases.

Se observa que en el *fansub* se traduce como 额 (ē), cuya pronunciación se asemeja a la del marcador «eh» en español. Es la unidad más común que el hablante emplea para indicar que está pensando en cómo va a continuar su intervención (Yin y Li, 2007, p. 726). Por lo tanto, la traducción reproduce la misma función en los subtítulos. En comparación con la versión de fans, los traductores profesionales optan por omitir la traducción de este marcador.

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	- Cuatro años. - Ah. Pensaba que hacía menos.	

Captura de pantalla		
Traducción	- 四年了 - 啊 我以为没这么久呢	四年了 比我想的要久
Traducción inversa	- Cuatro años. - Ah. Creía que no había tanto tiempo.	Cuatro años. Más largo de lo que yo pensaba.

Tabla 34. Episodio 7.

El elemento «ah» suele funcionar como interjección y en esta escena se utiliza como una señal de recepción del mensaje, avisando a su compañero de que ha comprendido el mensaje. Además, en este diálogo también se utiliza para expresar sorpresa ante la información recibida.

Los *fansubbers* optan por traducir este marcador con 啊 (à) por su amplio uso y a su pronunciación asemejada con el marcador «ah». En este caso, 啊 indica que se ha entendido algo y expresa un sentimiento como la admiración o sorpresa (Zhu, 2007, p. 2). Por lo tanto, el uso de 啊 en los subtítulos cumple la función de «ah» en el texto original. En comparación, los traductores profesionales omiten esta traducción, confiando en que el contexto sonoro puede compensar la pérdida de información.

6.2.4 Error

Una de las características de los *fansubbers* es su falta de formación. Casi el 80% de las personas que participan en el *fansubbing* en China son estudiantes universitarios, aunque no necesariamente poseen una formación profesional en traducción (Cui, 2019, p. 29). Esta falta de formación profesional puede resultar en errores de traducción, por eso, antiguamente, la mala traducción era una característica distintiva del *fansubbing* (Massidda, 2015, p. 74). Con el tiempo, el aumento del nivel educativo y la participación de traductores profesionales en los grupos de *fansubbing* han contribuido a mejorar la calidad de las traducciones realizadas por aficionados. Sin embargo, debido a la naturaleza voluntaria del *fansubbing*, no se puede

garantizar siempre la disponibilidad de traductores con altas habilidades, y la calidad del *fansub* puede verse afectada por múltiples factores, como limitaciones de tiempo, la complejidad de la combinación de idiomas o la dificultad del contenido. Por lo tanto, es posible que los subtítulos producidos por fans contengan errores. (Guo, 2017, p. 557-558).

Versión	Shenying	YYeTs ²⁷	Oficial
Texto original	Estamos a tomar por saco.		
Captura de pantalla		Sin una captura.	
Traducción	见鬼去吧	关我们屁事	我们离得也太远了
Traducción inversa	Vete al infierno.	Nos importa un pedo.	Quedamos muy lejos.

Tabla 35. Episodio 1.

Cuando Julián y su compañero están descansando después del largo turno del día, reciben información sobre un incendio. El compañero del protagonista se queja con la frase «estamos a tomar por saco», que significa «quedarse muy lejos».

En la traducción de esta escena, se observa que ambas versiones realizadas por los *fansubbers* han cometido un error. En el proceso de traducción, la falta de conocimientos lingüísticos, extralingüísticos, competencia de transferencia, estratégica e instrumental puede conducir a errores de traducción (Hurtado, 2011, p. 307). Aquí, los traductores aficionados muestran un malentendido al interpretar el sentido de esta frase española, lo que indica una falta de conocimiento lingüístico.

Versión	Shenying	Oficial
---------	----------	---------

²⁷ Información extraída de He (2022, p. 214).

Texto original	Oiga, que los están viniendo no son la tuna, ¿eh?	
Captura de pantalla		
Traducción	听着 在路上那群人可不是乌龟	要来局里的那群人可不是军乐队
Traducción inversa	Escucha, los que están en camino no son la tortuga.	Los que vendrán al ministerio no son la tuna.

Tabla 36. Episodio 3.

El jefe está llamando y explicando la situación actual, que los nazis han encontrado una puerta para viajar al ministerio en 2015 y comenta que los que están llegando son muy peligrosos y no son como una tuna.

En la versión de fans, se nota que los aficionados lo traducen como «tortuga» en lugar de «tuna» que se refiere a una agrupación o hermandad de estudiantes universitarios o miembros de una sociedad con vestimenta tradicional que cantan. Por lo tanto, aquí también se muestra una falta de conocimiento lingüístico.

Sin embargo, durante el análisis, también se observan errores en la versión hecha por los traductores profesionales.

Versión	Shenying	Oficial
Texto original	Ya sé cómo hacer que Lope no vaya en el San Esteban.	
Captura de pantalla		
Traducción	我知道怎么让洛佩不上圣埃斯特万号了	我知道怎么组织洛佩登船了

Traducción inversa	Sé cómo hacer que Lope no suba al barco de San Esteban.	Sé cómo organizar a Lope para abordar el barco.
--------------------	---	---

Tabla 37. Episodio 2.

El jefe del ministerio ha observado que Lope de Vega no ha participado en la Armada invisible y, en su lugar, ha abordado el San Esteban, que posteriormente encallaría en las costas de Irlanda. Ante esta situación, los tres protagonistas deciden viajar a su época para corregir la historia. En esta escena, Amelia dice que sabe cómo prohibir a Lope para abordar el barco equivocado, pero en la versión oficial, se observa que existe un error, donde se ha confundido la palabra 阻止 (zǔ zhǐ), que significa «prohibir», con 组织 (zǔ zhī), que significa «organizar».

6.2.5 Conclusión de los aspectos lingüísticos

Los *chengyu* son expresiones idiomáticas características del idioma chino, generalmente compuestas por cuatro caracteres y con raíces en la literatura antigua. Su significado suele trascender el sentido literal y requiere conocimiento del mito o hecho histórico al que están vinculados para entender adecuadamente. Por un lado, el uso de *chengyu* puede considerarse una forma de reducción parcial o condensación, según la clasificación de Díaz-Cintas y Remael (2007), así como de concentración, según la clasificación de He (2014). Se observa que el uso de estas expresiones idiomáticas permite condensar las frases, como se evidencia en la tabla 19, donde la versión oficial emplea un *chengyu* y hace que los subtítulos contengan cuatro caracteres menos que el *fansub*. Sin embargo, en las tablas 21 y 22, no se requiere condensar frases que ya son cortas, e incluso en la segunda escena, el uso de este concepto alarga la frase. Además de su capacidad para condensar frases, los *chengyu*, al ser parte de la literatura antigua china, también proporcionan familiaridad a los espectadores chinos, como una forma de domesticación.

Se observa que tanto la versión oficial como el *fansub* hacen uso de expresiones *chengyu* en la subtitulación de la serie. En el episodio 3 de la temporada 1, el *fansub* utiliza este concepto en

10 ocasiones, mientras que la versión oficial lo hace en 18 ocasiones, casi el doble de frecuencia en comparación con el *fansub*. En el episodio 4, se registran 15 casos en la versión de fans contra 18 en la versión oficial. En el episodio 8, los números son de 8 y 16 respectivamente. Esto sugiere que los traductores profesionales tienden a emplear este tipo de expresiones con mayor frecuencia, lo que contribuye a una mayor domesticación en la versión oficial en comparación con el *fansub*.

Dentro de la clasificación de marcadores conversacionales, que incluyen los marcadores de modalidad epistémica, los de modalidad deontica, los enfocadores de la alteridad y los marcadores metadiscursivos conversacionales (Martín y Portolés, 1999, p. 41-43), se observa que tanto la versión de *fansub* como la oficial presentan omisiones en su traducción. Sin embargo, el *fansubbing* tiende a conservar más estos marcadores, especialmente los metadiscursivos conversacionales, que son utilizados para organizar la frase y mantener el turno de hablante. Esto contrasta con los marcadores de modalidad deontica y epistémica, que transmiten la actitud o contienen información sobre la conversación y son traducidos en ambas versiones. Esta tendencia sugiere que en la serie *El ministerio del tiempo*, el *fansub* busca preservar los marcadores para mantener la oralidad, aunque fingida, y así producir un efecto similar al original para los espectadores. Por otro lado, la versión oficial tiende a omitirlos para reducir la extensión de los subtítulos. Debido a la naturaleza polisemiótica del medio, donde se emplean múltiples canales para transmitir información, la eliminación de ciertos elementos del discurso no necesariamente conlleva una pérdida mayor (Gottlieb, 2001, p. 102). No obstante, la traducción de estos elementos contribuye a una comprensión más completa del contexto pragmático.

Aunque la supresión de estas unidades no afecta gravemente al nivel semántico, podría resultar en una pérdida de contenidos pragmáticos (Gutiérrez-Lanza, p. 120). A pesar de que los traductores no están obligados a traducir todos, estos elementos en apariencia insignificantes desempeñan un papel crucial en la expresión de las características y el estilo de un producto audiovisual (Massidda, 2015, p. 58-59). Chen (1996, p. 108, citado en Wang, 2013, p. 153) realizó encuestas entre el público chino para evaluar la importancia de traducir las

interjecciones en las películas extranjeras. El 80% de los encuestados consideró necesario que las interjecciones se tradujeran en los subtítulos, ya que creían que estas contribuían a la comprensión de la trama y las actitudes emocionales de los personajes.

Sin embargo, es importante señalar que esta observación contradice la realizada por Cui (2019), quien indica que en el caso de las dos versiones de la serie *El tiempo entre costuras*, en la versión oficial existe la tendencia a conservar más marcadores (Cui, 2019, p. 99). Esta discrepancia en las conclusiones sugiere la falta de un estándar común en lo que respecta a la subtitulación en China.

Dentro de los ejemplos analizados sobre la traducción de culturemas, se observa que dos *fansubs* prefieren emplear la técnica del equivalente acuñado y la amplificación, agregando glosas para explicar el referente cultural en cuestión. Esta estrategia de traducción densa sitúa el texto dentro de un contexto específico (Appiah, 2000, p. 34). Para aquellos interesados en comprender más sobre la cultura extranjera, esta opción resulta especialmente útil, ya que proporciona una forma de enseñar tanto el idioma a través de los subtítulos bilingües como el conocimiento extranjero mediante las glosas explicativas. Por lo tanto, el uso de las glosas analizadas cumple la función de transmitir los referentes culturales y tiene un carácter educativo. Como señala Santamaría (2001, p. 245-246), cuanto mayor es la importación de elementos extranjerizantes, mayor es el aumento del conocimiento general y las características propias de la cultura original.

Según Venuti (1995, p. 20), la extranjerización implica «an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad». En este sentido, en relación con la característica del *fansub*, se observa que tanto la versión de Shenying como la de YYeTs, que traducen del español al chino, prefieren técnicas extranjerizantes, es decir, orientadas al texto original, utilizando la amplificación para preservar la cultura propia de España. Esta observación coincide con las investigaciones de Cui (2019), He (2022) y Gao (2022), así como con el análisis en el marco teórico sobre si los *fansubs* chinos tienden a domesticar o extranjerizar los subtítulos. Los *fansubs* producidos desde

*xiaoyuzhong*²⁸ encuentran menos competencia en comparación con aquellos que traducen desde el inglés, y su audiencia objetiva posee menos conocimiento sobre la cultura original. Por ejemplo, en la tabla 25, se utiliza *Black Jack*, un juego famoso en la cultura estadounidense, para explicar el juego de cartas español.

Aunque la versión de *fansub* cumple una función educativa importante, su objetivo principal se centra en proporcionar a los espectadores una forma de disfrutar de productos extranjeros con subtítulos en chino. Sin embargo, esto da lugar a uno de los problemas asociados con el uso de la amplificación en los *fansubs*, que es la falta de respeto a las restricciones de espacio y tiempo en la subtitulación (Gao, 2022, p. 321). Esto se exemplifica en la tabla 24, donde cinco líneas de caracteres resultan casi imposibles de leer en tan solo dos segundos. Aunque las versiones producidas por fans suelen reproducirse en ordenadores o dispositivos móviles, lo que permite a los espectadores pausar o incluso reproducir el vídeo para leer las glosas, esta acción afecta la experiencia de disfrutar de este producto audiovisual.

En cuanto a la versión oficial, se observa una preferencia por la técnica de generalización, e incluso en ocasiones recurre a la reducción para evitar la introducción de demasiados elementos desconocidos para los espectadores chinos. Por lo tanto, en lo que respecta a la traducción de los culturemas, los traductores profesionales prefieren utilizar la generalización y conservan los referentes culturales que tienen fama global, mientras que aquellos menos conocidos son generalizados o eliminados; sin embargo, no los han cambiado por elementos propios de China. Como la generalización pertenece a la estrategia domesticante (target-oriented)²⁹, ellos optan por una manera domesticante sin ir tan lejos de llenar los textos de culturemas chinos para que no rompan el contrato de ilusión³⁰ ni creen una brecha de credibilidad³¹.

Aunque la calidad de los *fansubs* está mejorando cada día gracias al aumento del nivel

²⁸ *Xiaoyuzhong* es un término usado en China para referir a todos los idiomas aparte del chino e inglés.

²⁹ La extranjerización y domesticación son términos utilizados por Venuti (1995); «source-oriented» y «target-oriented» son de Pedersen (2011).

³⁰ El contrato de ilusión, «contract of illusion», concepto propuesto por Pedersen (2011), significa que los espectadores de una obra audiovisual pretenden que lo que sucede en la pantalla es real, aunque saben que no.

³¹ La brecha de credibilidad, o «credibility gap», sucede cuando un sustituto cultural se utiliza en otros dominios (Pedersen, 2011, p. 94). Por ejemplo, cuando los protagonistas de una serie española utilizan términos específicos de China.

educativo y la participación de traductores profesionales en los grupos, así como a los estrictos requisitos para unirse a ellos y la crítica de los aficionados al ver los productos (He, 2022, p.90), la competencia entre varios grupos de fans (Lee, 2017, p. 568) y su experiencia en algunos campos específicos (O'hagan, 2009, p. 12), al no tratarse de traductores profesionales, aún carecen de algunas competencias traductor as, lo que significa que los errores todavía son comunes en las versiones de *fansub*. Sin embargo, también se observan errores en la versión oficial, los cuales, en comparación con los de los *fansubs*, suelen deberse más a una revisión descuidada.

6.3 Censura

Cuando se investiga el origen del *fansubbing*, la censura emerge como un tema inevitable. Esta censura de las traducciones de los subtítulos y el doblaje en los medios de comunicación contiene diversas formas, desde decisiones personales del traductor hasta el cumplimiento de normas o prácticas profesionales, presiones comerciales y regulaciones nacionales (Dwyer, 2017, p. 112). Por ejemplo, en el contexto de la importación de recursos audiovisuales, una manipulación evidente en el proceso de censura implica la supresión de tramas que contienen violencia, escenas de sangre, acciones sexuales y cualquier contenido que contradiga la ideología china. Por lo tanto, las audiencias chinas que son expuestas al contenido traducido por *fansubbers* suelen ser conscientes del grado en que la censura socava la autenticidad de las películas y series de televisión extranjeras importadas oficialmente (Gao, 2012).

En el episodio 2, durante la explicación de Lope de Vega sobre por qué no pudo subir al barco a tiempo, menciona una fuerte tormenta como impedimento para alistarse. Sin embargo, las imágenes revelan a los espectadores lo que realmente sucedió. Lope de Vega pasó tiempo teniendo relaciones sexuales con una mujer. Mientras que el *fansub* mantiene toda la escena, en la versión oficial solo se muestra la parte en la que se están besando, omitiendo así el resto que contiene los actos sexuales.

En la primera temporada de la serie, Irene Larra, la jefa de logística del ministerio, es retratada

como una mujer homosexual y extrovertida, y existen varias escenas que muestran su relación con otras mujeres. Por ejemplo, en el episodio 5, en la versión realizada por los *fansubbers*, entre el minuto 60'11" y 61'58", existe una fiesta en un bar donde se manifiesta su relación sexual con una mujer, lo que resalta sus características personales. Sin embargo, en la versión oficial, esta parte ha sido completamente omitida. Además, en el mismo episodio, una frase pronunciada por Julián en 01'34" de la versión de los *fansub*, «Ahora en España pueden casarse dos hombres o dos mujeres», también ha sido suprimida en la versión oficial debido a que en China todavía no se permite legalmente el matrimonio entre personas del mismo sexo, y aunque no existe una ley que prohíba las relaciones homosexuales, tampoco son respaldadas por el gobierno. Esta omisión no solo ha causado una pérdida de caracterización, sino que también ha afectado la representación abierta de la orientación sexual de Irene Larra.

Al analizar la razón detrás de la desaparición de algunos grupos de fans en China, se llega a la conclusión de que las causas pueden resumirse en los siguientes cuatro puntos:

1. La presión del gobierno y cuestiones legales.
2. La falta de recursos financieros para mantener la infraestructura web (Pang, 2022).
3. Malentendidos por parte de instituciones y personas externas al grupo (Simai, 2023).
4. La disponibilidad de productos audiovisuales legalmente importados (Yu, 2021).

A pesar de que cada vez más plataformas ofrecen nuevas series y películas legalmente importadas en línea, en el caso de productos audiovisuales importados persisten signos de censura, lo que limita la disponibilidad de versiones sin manipulación para los espectadores. Además, con el paso del tiempo, el uso generalizado de Internet ha integrado esta herramienta en la vida cotidiana de muchas personas. El avance de los *softwares* y la proliferación de cursos gratuitos en plataformas compartidas han facilitado el proceso de producción de subtítulos; esto permite que aquellos que dominan al menos dos idiomas puedan realizar su propia subtitulación interlingüística con relativa facilidad.

Durante el período de desarrollo del *fansub* entre 2003 y 2005, que se caracterizó por una amplia difusión (Tian, 2011), se identifican dos niveles de motivaciones. Por un lado, están las razones técnicas; por otro, las razones de índole ideológica, particularmente relacionadas con la voluntad de evitar la censura. Con la proliferación del acceso a Internet y la persistente censura, no resulta sorprendente que en la actualidad existan nuevos grupos de fans comprometidos en la producción de *fansubs*. Estos grupos aspiran a presentar productos audiovisuales sin la influencia de la manipulación gubernamental. Cada vez más personas participan en esta práctica de subtitulación masiva, asumiendo tareas como la transcripción, la traducción y la edición final de los subtítulos por sí mismos.

7. Conclusión

En este capítulo, se presenta el análisis realizado sobre el fenómeno del *fansubbing* en China y los resultados obtenidos tras la comparación entre la subtitulación oficial y el *fansub* de la serie *El ministerio del tiempo*. Para facilitar la comprensión, se retoman los dos objetivos principales establecidos al principio del trabajo, seguidos de los resultados más relevantes obtenidos en la investigación.

El primer objetivo de este trabajo era realizar un estudio descriptivo de la situación actual del *fansub* en China, contextualizándolo en relación con investigaciones previas y abordando su desarrollo y perfil. El desarrollo del *fansubbing* en China se sustenta tanto en el avance técnico, representado por el crecimiento de Internet, como el factor ideológico, destacado por evitar la censura. Sobre las características del *fansub* en China, se resume que los traducidos desde el español manifiestan extranjerización, mientras que los de inglés tienen a utilizar estrategia domesticante.

Según la ley de derechos de autor de China, los *fansubbers* infringen los derechos de distribución, difusión en red y traducción. Por lo tanto, a pesar de las consideraciones éticas, el *fansubbing* se enfrenta a cuestiones legales en China. Esta situación ilegal constituye una de las principales razones detrás de la desaparición de algunos grupos de fans, junto con la falta de recursos financieros, malentendidos y la creciente disponibilidad de productos audiovisuales de manera legal.

El segundo objetivo era realizar una breve comparación entre los subtítulos profesionales disponibles en 2019 y los subtítulos producidos por fans para *El ministerio del tiempo*, serie producida por Javier Olivares en 2015. Primero se analiza la diferencia entre la subtitulación oficial en España y China, que radica en el número de caracteres y las convenciones ortotipográficas. Como se ha podido ver en la tabla 3 del capítulo cuatro, aunque los signos de puntuación son una parte indispensable de la expresión escrita, existe una falta de uso de estos signos en la subtitulación oficial de China.

En la comparación, se consideran la versión oficial adquirida por la plataforma Bilibili el 31 de marzo de 2019, el *fansub* producido por Shenying y la versión de YYeTs según trabajos previos. Esta comparación se divide en aspectos formales y aspectos lingüísticos.

Aspectos formales

En relación con la longitud y cantidad de líneas en los subtítulos, se observa una tendencia hacia frases excesivamente largas en ambas versiones. En el caso de la subtitulación amateur, los *fansubbers* suelen optar por utilizar dos líneas, lo que puede resultar en la superposición de los insertos originales y una saturación de caracteres en español. Por otro lado, la versión oficial tiende a utilizar una sola línea.

En la tabla 18 del capítulo seis, se manifiesta que en la versión oficial solo existen comillas chinas para encerrar las obras, mientras que en el *fansub* se añaden signos de puntuación, excepto comas y puntos. Sin embargo, los fans utilizan tres puntos como puntos suspensivos en lugar de los seis que es el formato estándar en China; esta omisión de los signos únicos y especiales no es tan aceptable.

Los insertos centrales son traducidos tanto por la versión oficial como por el *fansub*. En cuanto a los insertos periféricos con menor importancia, la versión oficial decide no traducir los textos en segundo plano, mientras que el *fansub* sí lo hace; sobre los nombres de los miembros del equipo de producción de la serie, los traductores profesionales optan por traducirlos, mientras que el *fansub* añaden el nombre del propio traductor, mostrando orgullo por su trabajo.

Aspectos lingüísticos

Se examina primero el *chengyu* y su uso para condensar y domesticar las frases. Se nota que los traductores profesionales tienden a emplear este tipo de expresión durante la traducción, lo que hace que la versión oficial sea más domesticada en comparación con el *fansub*.

En cuanto a los marcadores conversacionales, aunque ambas versiones sufren algunas

omisiones en la traducción, el *fansub* mantiene más los marcadores que la versión oficial. Sin embargo, es importante recordar que esta observación contradice la de Cui (2019), quien indica que, en las dos versiones de la serie *El tiempo entre costuras*, la versión oficial tiende a mantener más marcadores (Cui, 2019, p. 99). Esta discrepancia sugiere la falta de un estándar común en la subtitulación en China.

Dentro de los ejemplos analizados sobre la traducción de culturemas, se observa que dos grupos de fans prefieren la técnica de amplificación, añadiendo glosas para explicar de qué trata un referente cultural. En contraste, en la versión oficial existe la tendencia a generalizar los culturemas, lo que hace que la subtitulación sea más domesticada que la versión de fans de esta serie, pero no ha ido tan lejos de llenarlos de referentes chinos con el objetivo de no romper el contrato de ilusión ni crear una brecha de credibilidad. Esto coincide con las observaciones y suposiciones sobre las características del *fansubbing* en China, manifestando que los *fansubs* traducidos desde idiomas aparte del inglés muestran la tendencia a extranjerizar los textos.

Aunque la calidad de los *fansubs* está mejorando, al no tratarse de traductores profesionales, aún carecen de algunas competencias traductorfas, lo que significa que los errores todavía son comunes en las versiones de *fansub*. Sin embargo, también se observan errores en la versión oficial, los cuales, en comparación con los de *fansub*, suelen deberse más a una revisión descuidada.

Aparte de estos dos aspectos examinados, en las versiones traducidas por los traductores profesionales, se ve una omisión de escenas relacionadas con acciones sexuales y homosexuales, lo que sugiere la existencia de censura. Dada la presencia continua de la censura junto con la accesibilidad de Internet, no es sorprendente ver que hoy en día existan nuevos grupos de fans que participen en la producción de *fansubs* tras la desaparición de algunos grupos anteriores.

En este trabajo se ha examinado el fenómeno del *fansubbing* en China, investigo la divergencia entre la domesticación y la extranjerización dentro de los estudios previos, y realizo una

comparación entre el *fansub* y la versión oficial del corpus, abordando aspectos que han recibido menos atención, como las convenciones ortotipográficas. Sin embargo, durante el proceso de elaboración, se encontraron algunas limitaciones.

Dentro de la investigación solo se han incluido valoraciones y opiniones personales sobre las diferencias entre las dos versiones subtituladas, pero se necesita un estudio de recepción para conocer las opiniones de la audiencia. Debido a limitaciones de tiempo, no puedo llevar a cabo un estudio cuantitativo para investigar el porcentaje específico del uso de algunos elementos en toda la temporada, como el uso de *chengyu*. Además, las normas de subtitulación pueden variar según cada grupo de *fansubs*, y en este trabajo solo he analizado las características presentadas por el grupo Shenying. Aunque he tenido en cuenta la versión de YYeTs, no he encontrado esta versión completa, por lo tanto, solo se añaden capturas o transcripciones de algunos ejemplos basados en investigaciones anteriores. En la comparación, algunos fenómenos encontrados podrían ser ocasionales, por lo que se requieren más estudios cuantitativos sobre estas diferencias entre el *fansub* y la versión profesional.

Espero que este trabajo contribuya al estudio del *fansubbing* y las convenciones ortotipográficas en la subtitulación china. En futuras investigaciones, será interesante indagar en la tendencia diferencial de utilizar técnicas domesticantes o extranjerizantes por parte de diferentes grupos de fans en China, incluyendo el uso de *chengyu* tanto para condensar como para domesticar los textos. Además, considero relevante profundizar en el estudio del uso y la pérdida de los signos de puntuación en la subtitulación china, realizando entrevistas y obteniendo más información sobre las opiniones de los traductores profesionales y los espectadores. Otro tema que merece ser investigado en el futuro es el impacto del *fansub* en la subtitulación oficial, así como un análisis más exhaustivo sobre el desarrollo del fenómeno del *fansubbing* en China.

Bibliografía

Administración de normalización de China. (2011). 标点符号用法 [El uso de los signos de puntuación]. GB/T15834—2011. <http://www.moe.gov.cn/ewebeditor/uploadfile/2015/01/13/20150113091548267.pdf>

Appiah, Kwame Anthony. (2000). ‘Thick Translation.’ In *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti. pp. 417–29. London: Routledge. Original publication, 1993.

Bai, Boyko, D. (2013). *A Study of Organizational Structure and Practices of Fansub Groups in China and Russia* [Trabajo fin de máster sin publicar]. University of Hsih Shin.

Baker, M. (1992). *In other words: a coursebook on translation*. Routledge.

Bartoll, E. (2015). *Introducción a la Traducción Audiovisual*. Editorial UOC.

Béhar, H. (2004). ‘Cultural Ventriloquism.’ In *Subtitles: On the Foreignness of Film*, edited by Atom Egoyan and Ian Balfour. pp. 79–88. Cambridge, MA, and London: MIT Press.

Bian, R (2018). 美剧翻译中的本土化——以人人字幕译的美剧《生活大爆炸》为例 [Domesticación en *fansubs* de dramas americanos, tomando como ejemplo la serie *Big Bang Theory* traducida por YYeTs]. *Daguan* (05), pp. 94-95.

<https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLASN2018&filename=DGLT201805047&uniplatform=OVERSEA&v=KQruMWlnXpPhX1A5hu8gojwNDfA7L1bsusF8sdsKOQfOqSPJqkMOWN3lpUHG68ph>

Casas Tost, H., & Cui, J. (2019). El tiempo entre costuras: análisis contrastivo entre la subtitulación profesional y la de *fansubbing* al chino. *Sendebar: Boletín de La E.U.T.I. de Granada*, 30. <https://doi.org/10.30827/sendebar.v30i0.7534>

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción* / Frederic Chaume. Cátedra.

Chaume, F. (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. En: Chaume Varela, F., Agost, R., & Chaume, Frederic. (2001). *La traducción en*

los medios audiovisuales / Rosa Agost, Frederic Chaume (eds.).

Chen, S. (2004). Linguistic Dimensions of Subtitling Perspectives from Taiwan. *Meta*, 2004 (1), pp. 115-124.

Chen, Y, & Wei, J. (2021). 修正与完善：人人影视字幕组案的刑法规制分析 [Revisión y mejora: análisis sobre el caso YYeTs]. 广西大学学报(哲学社会科学版) (06), pp. 113-118. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2022&filename=GXZD202106015&uniplatform=OVERSEA&v=O6Jl5-EwngH1ktxaQGLCl4drDd_ry296nYMoh7Vr-q5tdJMZBQteawMgOnGUmgLz

Chinanews.com. (2021). 沪警方通报人人影视字幕组案：抓获嫌疑人 14 名 [La policía de Shanghai informó el caso del grupo de *fansubbing* YYeTs: detenidos 14 sospechosos]. http://sh.xinhuanet.com/2021-02/03/c_139718277.htm#pinglun Consultado el 3 de marzo de 2024.

Díaz-Cintas, J. (2020). The Name and Nature of Subtitling. In: Bogucki, Ł., Deckert, M. (eds) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility. Palgrave Studies in Translating and Interpreting*. Palgrave Macmillan, Cham. pp. 149-171. https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_8

Díaz-Cintas, J. (2001). *La Traducción audiovisual: el subtitulado*. Almar.

Díaz-Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación inglés/español*. Ariel.

Díaz-Cintas, J. (2020). The Name and Nature of Subtitling. In: Bogucki, Ł., Deckert, M. (eds) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility. Palgrave Studies in Translating and Interpreting*. Palgrave Macmillan, Cham. pp. 149-171. https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_8

Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling* (1st ed., Vol. 11).

Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315759678>

Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2021). *Subtitling: concepts and practices*. Routledge.

Díaz-Cintas, J., & Sánchez, P. (2006). Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. *The Journal of Specialised Translation*. 6. pp. 37-52.

Dwyer, T. (2017). *Speaking in Subtitles: Revaluing Screen Translation* (1st ed.). Edinburgh University Press.

Fan, L. (2016). 英语视频字幕翻译标点符号处理探究 [Un estudio sobre el procesamiento de puntuación en la traducción de inglés en la subtitulación]. *La educación fuera de la escuela* (05), pp. 76.

<https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLASN2019&filename=XWLL201605073&uniplatform=OVERSEA&v=bu91JuJT5qGPFHIWIMxu2M0oWQfLKMeuguBsruPhRjyXwskkFPgqY2Qa2H-d5oA>

Fuentes Rodríguez, C. (1993). Comportamiento discursivo de “bueno”, “bien”, “pues bien.” *Estudios de lingüística (Internet)*, 9, 205-. <https://doi.org/10.14198/ELUA1993.9.10>

Gao, P. (2022). *La transferencia de los referentes culturales en el fansubbing del español al chino. El caso de la serie de televisión española el ministerio del tiempo* [Tesis doctoral].

Gao, Y. (2012). TV Talk: American Television, Chinese Audiences, and the Pursuit of an Authentic Self. Vanderbilt University.

Gerda, H. (2008). *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción* / Jenny Brumme, Hildegard Resinger (editores); Amaia Zaballa (colaborador). (J. Brumme, Ed.). Editorial Iberoamericana / Vervuert. pp. 122-145. <https://doi.org/10.31819/9783964566003>

Gobierno Popular Central de la República Popular China (2020, 11 de noviembre). *Ley de los derechos de autor*. https://www.gov.cn/guoqing/2021-10/29/content_5647633.htm

Gottlieb, H. (2001). Subtitling: Visualizing filmic dialogue. In: Lorenzo García, L., & Pereira Rodríguez, A. M. (2001). *El Subtitulado: (inglés-español/gallego) / edición: Lourdes Lorenzo García, Ana Ma. Pereira Rodríguez*. Servicio de Publicación de la Universidad de Vigo.

Guo, T. (2017). The role of Chinese translator and agent in the twenty-first century. In: Shei, C., & Gao, Z.-M. (2017). *The Routledge Handbook of Chinese Translation (Edition 1)* (1st edition., Vol. 1). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315675725-41>

Guo, S., & Lin, H. (2019). 论四字成语的翻译策略及其在文学翻译中的应用 [Las estrategias de traducción de *chengyu* y su aplicación en la traducción literaria]. *吉林省教育学院学报* (03), pp. 161-165.

https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2019&filename=JLJB201903039&uniplatform=OVERSEA&v=Cm9TMWcVOD-3Ehkr5IORqCJhkC2sf012TvqrPFy_zAdJKt4UeMD4Y18ELr04S3mU

Gutiérrez-Lanza, C. (2001). La subtitulación inglés-español de textos audiovisuales: la transcripción intralingüística del dialogo original como paso previo a la traducción. En: Lorenzo García, L., & Pereira Rodríguez, A. M. (2001). *El Subtitulado: (inglés-español/gallego) / edición: Lourdes Lorenzo García, Ana Ma. Pereira Rodríguez*. Servicio de Publicación de la Universidad de Vigo.

Haßler, G. (2008). Temas, remas, focos y tópicos en la oralidad fingida y en su traducción. pp. 122-145. En: v Resinger, H., & Zaballa, A. (2008). *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción / Jenny Brumme, Hildegard Resinger (editores); Amaia Zaballa (colaborador)*. (J. Brumme, Ed.; 1st ed.). Editorial Iberoamericana / Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964566003>

He, S. (2022). *La traducción amateur del español al chino: estudio de caso de los fansubs de la serie El Ministerio del Tiempo* [Tesis doctoral].

He, Y. (2014) Debate sobre estrategias de reducción de la traducción de subtítulos de cine y televisión. *Mangzhong* (24), pp. 227-228.

https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLASN2015&filename=MAZH201424113&uniplatform=OVERSEA&v=eSH8566pEMIMZNIL3OkMSPgNvichUTxdD_Cw7cvaYovzM-ryR9twLjscORxeuOI8

Hu, K. (2009). 中国字幕组与新自由主义的工作伦理 [Grupos de fans chinos y ética laboral neoliberal]. *Mass Communication Research*, (101), pp. 177-214.

Huang, L. (2022). 语气词“吧”的意义功能及其维译 [El significado y función de la partícula modal «ba» y su traducción al uigur. *Clásico* (20), pp. 66-68. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2022&filename=PWJD202220024&uniplatform=OVERSEA&v=L2ziMuud1sRkNNyIVZUw9Q1b4SNlHD0oTDi_SPV3f-srT-II-8dKhFRvg7GiJQC5

Hurtado Albir, Amparo. (2011). *Traducción y traductología: introducción a la traductología* (5a ed. rev.). Cátedra

Jiang, N. (2011). A Fans Culture Interpretation of Network Subtitle Groups. *Revista de Ningbo Radio y Tv.* 2011, (02).

https://oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2011&filename=NGBB201102005&uniplatform=OVERSEA&v=cf4bLHFqsriEVQwZ-hx4u9_CvQH2x0vvOCjFIkiz3d5v9WoHEa_gi0xYr9GiCH3Q

Jiang, Y. (2022). 汉语中语义复杂的四字成语 [Los *chengyu* con semántica compleja en chino]. 黑龙江教师发展学院学报 (01), pp. 136-138. <https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2022&filename=HLJB202201043&uniplatform=OVERSEA&v=e9wSP8UvrCov4anSK0xs3qJ3Z4UvqTmm4IthchGstC9LNTXhzdCW2a1CkXn179oX>

Kubelka, Peter. (1974). 'The Invisible Cinema.' *Design Quarterly* 93: 32–6.

Kuo, A. (2017). Subtitling quality beyond the linguistic dimension. In: Shei, C., & Gao, Z.-M. (2017). *The Routledge Handbook of Chinese Translation (Edition 1)* (1st edition., Vol. 1). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315675725-31>

Landone, E. (2009). *Los Marcadores del discurso y la cortesía verbal en español*. Peter Lang.

Lee, Y. (2017). Non-professional subtitling. In: Shei, C., & Gao, Z.-M. (2017). *The Routledge Handbook of Chinese Translation (Edition 1)* (1st edition., Vol. 1). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315675725-42>

Li, D. (2015). *Amateur Translation and The Development of a Participatory culture in China – a Netnographic Study of the last Fantasy Fansubbing Group*. [Tesis doctoral no publicada]. University of Manchester.

Li, J. (2021). Un estudio sobre la carencia de formato en los subtítulos de cine y televisión chinos. *Revista de la Universidad de Changchun* (07), pp. 35-39. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2021&filename=CDXB202107006&uniplatform=OVERSEA&v=3nFFbeLbAmN6cy-tnLkr53zWIpJiY8ylrbY-1Jt9RiT_rCsrYPqLoBaV2YCb2rUn

Li, W., Zhao, W., & Liao, X. (2017). 我国字幕组的著作权问题及其解决方案 [Problemas de derechos de autor y soluciones para grupos fans en mi país]. *参花(下)* (09), pp. 96-98. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLASN2017&filename=SHWH201709048&uniplatform=OVERSEA&v=M66HAk1WT3OB2y31_egUcMGnr2HRWX2Ont3PBB9UllSZU6WaXnmR7GLjnaFwT315

Li, Y. (2020). YYeTs reabre, ¿cómo regula el grupo de subtítulos los derechos de autor? *Invención e Innovación* (05), pp. 28-29.

https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLASN2020&filename=FMGX202005010&uniplatform=OVERSEA&v=uBAKlyJ7DRwY8GTkcCIHh9aXpk1_PxPt-QIHqaYCvgWzVvFXdPoeB0sT0z0RQDkU

Lilian. (2023). 《电影片公映许可证》和《电视剧发行许可证》是什么？[¿Qué son la licencia de estreno de película y la licencia de distribución de serie de TV?]. <https://www.zhihu.com/question/25149834> Consultado el 20 de febrero de 2024.

Liu, H. (2018). Phonological, lexical and phraseological aspects of Chinese translation. En Shei, C. y Gao Z.M. (eds.) *The routledge handbook of chinese translation*, pp. 115-128. Routledge.

Liu, L. (2022). 视频字幕规范问题及编辑优化路径探究 [Investigación sobre problemas de estandarización de subtítulos y rutas para optimizar la edición]. *科技传播*(16), pp. 110-114. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2_022&filename=KJCB202216028&uniplatform=OVERSEA&v=54KBFTJAx04SV7oq4dRThkKNYaSucZNu_knMNbc_h2hM1O3pEN13siVLsLr37WLj

Lorenzo Garcí, L. (2001). Características diferenciales de la traducción audiovisual (II). El papel del traductor de subtítulos. En: Chaume Varela, F., Agost, R., & Chaume, Frederic. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales / Rosa Agost, Frederic Chaume (eds.)*.

Luo, Y. (2021). La zona gris detrás de los derechos de autor. *Qiyeguanchajia*, pp. 85-87. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2_021&filename=QYGC202102027&uniplatform=OVERSEA&v=hbnaGMSAp9VjMHNhXwIcizsHqRLrYLQM9qBdtD4v0KkGK0Q7wYaySwx6nil40eD0

Ma, X. (2018). 英汉常用标点符号对比 [Comparación de signos de puntuación de uso común en inglés y chino]. *Inglés de la escuela* (18), pp. 175-176. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLASN2_018&filename=XYYY201818083&uniplatform=OVERSEA&v=1XtacOLKJoBvgRAExA5cea_fGw694pqbXeIf6RZlu3oB3PmpkkRS-KshXkAH3kf

Martín, María Antonia; Portolés, José. (1999). Capítulo 63. Los marcadores del discurso. En: Bosque Ignacio Bosque Muñoz y Violeta Demonte Barreto (Dir.). *Gramática descriptiva de la*

lengua española: Entre la oración y el discurso, morfología. Madrid: Espasa. Vol. 3, pp. 4051-4213.

Martínez Pasamar, C., & Llamas Saiz, C. (2007). “Hombre”, enseñar español no es tan fácil: la enseñanza del enfocador de alteridad “hombre.” In *Las destrezas orales en la enseñanza del español L2-LE* (Vol. 2, pp. 749–764). Universidad de La Rioja.

Martínez Sierra, J. J. (2012). *Introducción a la traducción audiovisual*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Massidda, S. (2015). *Audiovisual translation in the digital age: the Italian fansubbing phenomenon*. Palgrave Macmillan.

Massidda, S. (2020). Fansubbing: Latest Trends and Future Prospects. In: Bogucki, Ł., Deckert, M. (eds) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility. Palgrave Studies in Translating and Interpreting*. Palgrave Macmillan, Cham, pp. 189-208.
https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_10

Mizang. (2012). 字幕组是怎么为某个视频配字幕的? [¿Cómo agrega el grupo de fans subtítulos a un video?] <https://www.zhihu.com/question/20333038> Consultado el 17 de febrero de 2024.

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

Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functional Approach. *Meta*, 47 (4), pp. 498-512.
https://www.researchgate.net/publication/272899204_Translation_Techniques_Revisited_A_Dynamic_and_Functionalist_Approach

O'Hagan, M. (2009). Evolution of User-generated Translation: Fansubs, Translation Hacking and Crowdsourcing. *The Journal of Internationalization and Localization*. 1 (4), pp. 94-121.

https://www.researchgate.net/publication/277945017_Evolution_of_User-generated_Translation_Fansubs_Translation_Hacking_and_Crowdsourcing

Pangmao. (2022). *字幕组的落日余晖* [Los últimos días de *fansubs*.]

<http://pmjump.cn/xingyexixun294/2957.html> Consultado el 4 de abril de 2024.

Pedersen, J. (2011). *Subtitling norms for television: an exploration focussing on extralinguistic cultural references*. John Benjamins.

Perego, E., Pacinotti, R. (2020). Audiovisual Translation through the Ages. In: Bogucki, Ł., Deckert, M. (eds) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility. Palgrave Studies in Translating and Interpreting*. Palgrave Macmillan, Cham. pp. 33-56.
https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_3

Pérez-González, L. (2007). Intervention in new amateur subtitlingcultures: a multimodal account. *Linguistica Antverpiensia, New Series–Themes in Translation Studies*, 6, pp. 67-80.

Pons Bordería, S. (1988). Oye y mira o los límites de la conexión. En: Martín Zorraquino, M. Antonia., & Montolío Durán, Estrella. (1998). *Los Marcadores del discurso: teoría y análisis / coordinadoras: María Antonia Martín Zorraquino, Estrella Montolío Durán*. Arco/Libros.

Ranzato, I. (2013). *The Translation of Cultural References in the Italian Dubbing of Television Series*. [Tesis doctoral]. Imperial College of London, Reino Unido.

Santamaría, L. (2001). Función y traducción de los referentes culturales. En: Lorenzo García, L., & Pereira Rodríguez, A. M. (2001). *El Subtitulado: (inglés-español/gallego) / edición: Lourdes Lorenzo García, Ana Ma. Pereira Rodríguez*. Servicio de Publicación de la Universidad de Vigo.

Santos Río, L. (2003). *Diccionario de partículas*. Luso-Española de Ediciones.

Shei, C., & Gao, Z.-M. (2017). *The Routledge Handbook of Chinese Translation (Edition 1)* (1st edition., Vol. 1). Routledge.

<https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315675725/routledge-handbook-chinese-translation-chris-shei-zhao-ming-gao>

Shi, H. & Wang, Q. (2018). 新媒体时代“95后”青年多元价值取向对主流价值观的冲击及应对——基于B站大规模下架海外电视剧事件的思考 [El impacto de las diversas orientaciones valorativas de los jóvenes "posteriores a los 95" a los valores dominantes en la era de los nuevos medios y su respuesta - Reflexiones basadas en la desaparición de series de televisión extranjeras de Bilibili.] *Estudio sobre los jóvenes contemporáneo* (02), pp. 29-34. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2018&filename=QING201802005&uniplatform=OVERSEA&v=u56s8qjtUsjtZ7P5zA_YxOnPvajcvhIEmo2hUCP_Rw5j1H19l0XvSMJ5nlm5-Tom

Simai. (2023). 字幕组宣布解散，原因竟与电影有关 [El motivo de la desaparición de un grupo de subtítulos está relacionado con la película.]

http://news.sohu.com/a/740024095_121667771 Consultado el 10 de febrero de 2024.

Siying, B. (2013). “Recent Developments in the Chinese Film Censorship System.” *Research Papers*. Paper 377. Carbondale, IL: Southern Illinois University. http://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1478&context=gs_rp

Tian, Y. (2011). *Fansub cyber culture in China*. [Trabajo fin de máster]. Georgetown University. <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/552957>

Venuti, L. (1995). *The Translator's invisibility: a history of translation*. Routledge.

Wang, D. (2020). Censorship and Manipulation in Audiovisual Translation. In: Bogucki, Ł., Deckert, M. (eds) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility. Palgrave Studies in Translating and Interpreting*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_30

Wang, D., & Zhang, X. (2017). Fansubbing in China- Technology-facilitated activism in translation. *Target*, 29(2), pp. 303-320. <https://doi.org/10.1075/target.29.2.06wan>

Wang, N. (2018). 从“玩家”到“专家”：跨文化语境下字幕组的历史溯源与传播实践 [De «jugador» al «experto»: el origen histórico y la práctica comunicativa de los grupo de fans en un contexto transcultural]. *电影评介* (18), pp. 10-15. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2019&filename=DYPJ201818004&uniplatform=OVERSEA&v=OvR5Flt5t1jN4kfri0JkCjAsRqdaC2HLi_6XqEYmbu1z534IbkUf_8un8qbWmHYR

Wang, Y.-C., & Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Traducció i d'Interpretació. (2013). *Los Marcadores conversacionales en el subtulado del español al chino: análisis de La mala educación y Volver de Pedro Almodóvar*. [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.

Xinhua. (2018). 中国保障宗教信仰自由的政策和实践 [Políticas y prácticas de China para proteger la libertad de creencias religiosas]. https://www.gov.cn/zhengce/2018-04/03/content_5279419.htm Consultado el 2 de mayo de 2024.

Xu, J. (2009). 青少年汉语口语中话语标记的话语功能研究 [Estudio de las funciones discursivas de los marcadores discursivos en la lengua oral de los adolescentes]. 外语教学研究出版社.

Xu, J. (2023). 标点符号让阅读更有味[Los signos de puntuación hacen que la lectura sea más real]. *安徽教育科研* (31), pp. 14-16. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLASN2024&filename=AHJY202331005&uniplatform=OVERSEA&v=JJZ8NY96ySWk802ZftvP358oDJ_2SMhMTXOXYl5qj7srRpKE-Zp28Fi8-NghLyG

Xueshupa. (2018). 限外令再次升级？同步看海外动画可能彻底没戏了 [¿Se actualiza nuevamente la orden de exclusión? Puede resultar completamente sin esperanza de ver

animaciones extranjeras al mismo tiempo]. <https://www.bilibili.com/read/cv1196311/> Consultado el 3 de marzo de 2024.

Yang, C. (2008). 同步口译与字幕翻译之简化原则 [Principio de reducción de la interpretación simultánea y el subtitulado]. En: *Compilation and Translation Review*. Vol. 1, núm. 1, pp. 43- 70. <http://ej.nict.gov.tw/CTR/v01.1/ctr010112.pdf>

Yang, X. (2023). 字幕翻译中的文化专有词翻译——以《唐顿庄园》为例. [Traducción de referentes culturales en la traducción de subtítulos: tomando «Downton Abbey» como ejemplo]. *现代英语* (10), pp.119-122.

https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2_023&filename=XDYM202310030&uniplatform=OVERSEA&v=WF20R4jegeHd2WMHTBf9QRsl4n4Kz56E977vnfz2VVbemV6hdaNWZSneytdPDig1

Yao, J. (2009). *Estudio comparativo de los marcadores del discurso en español y en chino mandarín a través de diálogos cinematográficos*. [Trabajo de investigación]. Universidad de Valladolid.

Yin, Z., & Li, A. (2007). 嗯 啊类的话语标记研究 [Investigación de los marcadores del tipo “ng” y “a”]. Ponencia presentada en la 7a Jornada del Congreso internacional del procesamiento de la información en chino, 13 de octubre, Wuhan, China continental. pp. 725-729.

Yu, R. (2021). 我经历的字幕组消亡 [La desaparición de grupos de fans que yo he experimentado.] <https://www.163.com/dy/article/G1U6MJ7K0514CN48.html> Consultado el 2 de marzo de 2024.

Zhang, N. (2022). Detrás de la desaparición de los grupos de subtítulos está la evolución de la ecología de como ver las series. *Caifeng de Shanghai* (02), pp. 93-95. https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLASN2_022&filename=SHCF202202024&uniplatform=OVERSEA&v=w-mypbczmK-yX9BzgAHc-

lw2mrMaY9121XRHqsm8VDrwSwpvnmRsIo-jxx7Qjjq

Zhang Leticia Tian., & Cassany, D. (2019b). «Is it always so fast? »: Chinese perceptions of Spanish through danmu video comments. *Spanish in Context*, 16(2), pp. 217-242.

Zheng, X., Rovira-Esteve, S., & Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació. (2017). *Estándares de subtitulación de la televisión china: un estudio de caso*. [Trabajo fin de master].

Zhu, J. (2007). 现代汉语虚词词典 [Diccionario de palabras vacías del chino moderno]. 语文出版社.

Zhu, L. (2018). Diferencias culturales y traducción de chengyu. *Shanxiqingnian*. (23), 282.
<https://chn.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLASN2018&filename=SXQS201823209&uniplatform=OVERSEA&v=nVDdqFAXxZrvJo5en-Tv6Oord3LjhTBgBhFhhjeIhWSM0sKris77QkwMOO6VGIs>

Zorraquino, M. A. M. (1988). Los marcadores del discurso desde el punto de vista gramatical. En: Martín Zorraquino, M. Antonia., & Montolío Durán, Estrella. (1998). *Los Marcadores del discurso: teoría y análisis / coordinadoras: María Antonia Martín Zorraquino, Estrella Montolío Durán*. Arco/Libros.