



Universidad de Jaén

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL



Traducción de las referencias culturales en la subtitulación: Estudio basado en un corpus de subtítulos en inglés de películas cubanas.

**PRESENTADA POR:
Yessie Milag Nodal López**

**DIRIGIDA POR:
Xavier Díaz Pérez**

JAÉN, 1 de mayo, de 2022

ISBN

Dedicatoria

A mi familia y amigos y a todos los que me animaron a comenzar y terminar este trabajo.

A mi Cuba linda, que tanto amo y siempre llevo presente.

Siempre gracias.

Agradecimientos

Primeramente, agradezco a Dios, al universo y todo lo bueno que existe por la bendición de permitirme estudiar en la prestigiosa Universidad de Jaén y sobre todo en el Departamento de Filología Inglesa, integrado por un claustro de profesores talentosos, empáticos y lo más importante para mí, excelentes seres humanos.

A mi tutor y director de tesis, Xavier Díaz, a quien admiro y respeto muchísimo. Gracias siempre por el apoyo, el tiempo, los valiosos comentarios y observaciones, por su profesionalidad, y su disposición los siete días de la semana, las 24 horas del día.

A mi esposo, a mi princesita y a mi familia por todo el apoyo, la paciencia y la comprensión...

A mis amigos, que me animaron desde el principio cuando les comuniqué -un poco asustada- la magnitud y responsabilidad que exige un trabajo de esta envergadura.

A todos, mi gratitud eterna.

Resumen

El propósito principal de la presente tesis doctoral consiste en analizar, tanto desde un punto de vista lingüístico como semiótico, las soluciones de traducción empleadas en la subtitulación al inglés de las referencias culturales identificadas en las películas más representativas de la cultura cubana. Se trata de una investigación de naturaleza descriptiva, cualitativa y cuantitativa, que pretende además exponer las principales dificultades que encierra el trasvase lingüístico de los elementos específicos que caracterizan la variedad del español que se habla en Cuba. Este trabajo aspira a servir como base de estudio para futuras investigaciones relacionadas con la traducción audiovisual de productos audiovisuales cubanos, dada la falta de material de estudio sobre esta modalidad de traducción en el país.

Grosso modo, el corpus de estudio consta de más de 1300 referencias relacionadas con la cultura cubana, que se clasificaron en distintas áreas temáticas. Las soluciones de traducción que destacaron en la versión subtitulada al inglés han sido el “exoticismo” y la “traducción comunicativa”, de tal modo que el método traductor “extranjerizante” resultó el predominante. Se puede afirmar que la orientación del traductor hacia el empleo de soluciones extranjerizantes y/o domesticadoras ha estado condicionada por determinadas variables analizadas en el estudio. En general, se ha observado que los subtituladores han optado por soluciones extranjerizantes con la mayoría de los referentes culturales relacionadas con nombres propios, mientras que, por el contrario, han empleado soluciones de traducción fundamentalmente domesticadoras con los cubanismos léxicos y expresiones coloquiales identificados en el corpus.

Palabras Clave: traducción audiovisual, subtitulación, cultura, referencias culturales, cine cubano, solución de traducción.

Abstract

The main purpose of this PhD thesis consists in analyzing, from both, a linguistic and a semiotic point of view, the translation solutions employed during the English subtitling of the cultural references identified in the most representative Cuban films of all time. This is a descriptive, qualitative and quantitative research, which also aims to expose the great challenges posed in the linguistic translation of the cultural specific items that characterize the variety of Spanish spoken in Cuba. In addition, this study aims to contribute a valuable study base for future researches related to the translation of Cuban audiovisual products, given the lack of study material on this type of translation in the country.

Broadly speaking, the research under study contains over 1300 references related to the Cuban culture, which were classified into different thematic areas. The most frequently used translation solutions applied during the subtitling process of Cuban cultural references into English were “exoticism” and “communicative translation”, resulting the “foreignizing” translation method the predominant one. It can be affirmed that the translator’s orientation toward the use of either “foreignizing” or “domesticating” solution types has been determined by certain variables analyzed in the study. In that regard, it has been observed that the subtitlers preferred the use of “foreignizing” solutions with the majority of cultural references related to proper nouns. However, on the other hand, they employed “domesticating” translation solutions with lexical cubanisms and colloquial expressions identified in this piece of research.

Key words: audiovisual translation, subtitling, cultural references, Cuban films, translation solutions.

Indice

Dedicatoria	2
Agradecimientos	3
Resumen.....	4
Abstract	5
1. Introducción	17
2. La traducción audiovisual	25
2.1 Aproximación teórico-conceptual a la traducción audiovisual.....	25
2.2 Descripción de las modalidades de traducción audiovisual.....	30
2.2.1 Doblaje	32
2.2.2 Subtitulación.....	33
2.2.3 Voces superpuestas.....	34
2.2.4 Interpretación simultánea	36
2.2.5 Narración	37
2.2.6 Comentario libre	38
2.2.7 Traducción a la vista	39
3. El proceso de subtitulación	40
3.1 Etapas del proceso.....	40
3.2 Principales características de los subtítulos.....	50
3.3 Sobre los criterios ortotipográficos de los subtítulos.....	55
4. Sobre los referentes culturales.....	62
4.1 Clasificaciones de los referentes culturales	65
4.1.1 Clasificación según Nida (1969).....	65

4.1.2 Clasificación según Newmark (1988).....	66
4.1.3 Clasificación según Nedergaard-Larsen (1993).....	67
4.1.4 Clasificación según Díaz Cintas y Remael (2007).....	68
5. Soluciones para la traducción de referentes culturales.....	69
5.1 Taxonomía propuesta por Díaz Cintas.....	74
5.1.1 Procedimientos de traducción directa.....	74
5.1.1.1 Exoticismo.....	74
5.1.1.2 Calco.....	75
5.1.2 Procedimientos de traducción oblicua.....	76
5.1.2.1 Explicitación.....	76
5.1.2.2 Transposición cultural.....	78
5.1.2.3 Sustitución.....	78
5.1.2.4 Recreación léxica.....	79
5.1.2.5 Compensación.....	79
5.1.2.6 Omisión.....	80
5.1.2.7 Adición.....	81
5.2 Otros procedimientos de traducción.....	82
5.2.1 Procedimientos de traducción directa.....	82
5.2.1.1 Adaptación ortográfica.....	82
5.2.1.2 Préstamo cultural.....	83
5.2.2 Procedimientos de traducción oblicua.....	84
5.2.2.1 Traducción comunicativa.....	84
5.2.2.2 Sinonimia.....	84

5.2.2.3 Dobletes, tripletes y cuádruples	85
5.3 Parámetros que influyen en la elección de la solución de traducción	85
5.3.1 Transculturalidad	88
5.3.2 Extratextualidad.....	90
5.3.3 Centralidad	91
5.3.4 Polisemiótica	91
5.3.5 Cotexto	92
5.3.6 Restricciones específicas del medio.....	93
5.3.7 Los efectos de la situación en la subtitulación	94
6. Revisión de la literatura.....	96
6.1 Investigaciones sobre la traducción de referencias culturales en textos audiovisuales	96
6.2 Investigaciones sobre la traducción de referencias culturales en otros tipos de textos	121
7. Breve recorrido por el cine cubano	144
7.1 Cine pre-revolucionario (1897-1959).....	144
7.1.1 Cine silente	144
7.1.2 Cine sonoro en Cuba antes de la Revolución Cubana.....	146
7.2 Cine post-revolucionario (1959-)	148
7.3 Siglo XXI	154
8. Diseño metodológico de la investigación.....	156
8.1 Hipótesis de partida.....	156
8.2 Objetivo general	157
8.3 Objetivos específicos	158
8.4 Descripción del corpus	158

8.5 Descripción de las variables que conforman el corpus.....	160
8.6 Etapas de la investigación.....	162
9. Resultados.....	179
9.1 Soluciones de traducción.....	179
9.1.1 Exoticismo.....	180
9.1.2 Traducción comunicativa.....	192
9.1.3 Calco.....	199
9.1.4 Adaptación ortográfica.....	204
9.1.5 Omisión.....	208
9.1.6 Sinonimia.....	212
9.1.7 Dobletes, tripletes y cuádruples.....	216
9.1.8 Préstamo cultural.....	220
9.1.9 Sustitución.....	224
9.1.10 Explicitación.....	228
9.1.11 Transposición cultural.....	231
9.1.12 Generalización.....	235
9.1.13 Adición.....	238
9.2 Variables “clasificación del referente cultural” y “categoría del referente cultural”.....	241
9.2.1 Clasificación “Lingüística” y su categoría.....	241
9.2.2 Clasificación “Cultura Material” y sus categorías.....	243
9.2.3 Clasificación “Geografía” y sus categorías.....	248
9.2.4 Clasificación “Sociedad” y sus categorías.....	252
9.2.5 Clasificación “Historia” y sus categorías.....	256

9.3 Variable “presencia del referente cultural en el canal visual”	259
9.3.1 Exoticismo	260
9.3.2 Calco.....	262
9.3.3 Omisión	264
9.3.4. Adaptación ortográfica	266
9.3.5 Traducción comunicativa.....	267
9.3.6 Dobletes, tripletes y cuádruples	269
9.3.7 Préstamo cultural	270
9.3.8 Sinonimia.....	271
9.4 Diferentes soluciones de traducción empleadas para una misma referencia cultural	274
9.5 Conclusiones preliminares.....	300
10. Análisis e interpretación de los resultados.....	302
10.1 Aspectos preliminares	302
10.2 Respuesta a Hipótesis Número 1	303
10.3 Respuesta a Hipótesis Número 2.....	308
10.4 Respuesta a Hipótesis Número 3.....	312
10.5 Respuesta a Hipótesis Número 4.....	319
Conclusiones.....	324
Conclusions.....	334
Referencias.....	343
Anexos	356
Anexo 1: Encuestas consultadas durante la confección del corpus de la investigación	356
Las películas más populares. En millones de espectadores en salas de cine. No incluye la	

asistencia a las proyecciones de Cinemóvil.....	356
Resultados de la encuesta convocada por la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica	357
Anexos 2: Fichas técnicas de las películas	358
Ficha técnica de la película: <i>Y, sin embargo</i>	358
Ficha técnica de la película: <i>Una noche</i>	359
Ficha técnica de la película: <i>Juan de los muertos</i>	361
Ficha técnica de la película: <i>José Martí, el ojo del canario</i>	363
Ficha técnica de la película: <i>Chamaco</i>	365
Ficha técnica de la película: <i>Los Dioses rotos</i>	366
Ficha técnica de la película: <i>La edad de la peseta</i>	368
Ficha técnica de la película: <i>Viva Cuba</i>	370
Ficha técnica de la película: <i>Nada</i>	373
Ficha técnica de la película: <i>Miel para Oshún</i>	375
Ficha técnica de la película: <i>Lista de espera</i>	377
Ficha técnica de la película: <i>Las profecías de Amanda</i>	379
Ficha técnica de la película: <i>Guantanamera</i>	380
Ficha técnica de la película: <i>Madagascar</i>	382
Ficha técnica de la película: <i>Fresa y chocolate</i>	384
Ficha técnica de la película: <i>Alicia en el pueblo de Maravillas</i>	387
Ficha técnica de la película: <i>Papeles secundarios</i>	388
Ficha técnica de la película: <i>Clandestino</i>	390
Ficha técnica de la película: <i>Una novia para David</i>	392

Ficha técnica de la película: <i>Memorias del Subdesarrollo</i>	394
Ficha técnica de la película: <i>Las doce sillas</i>	396

Índice de Tablas

Tabla 1 Total de películas que conforman el corpus de estudio	160
Tabla 2 Ficha técnica de la película <i>Fresa y chocolate</i> , 1993	163
Tabla 3 Ficha técnica de la película <i>Fresa y chocolate</i> , 1993 (parte II).....	164
Tabla 4 Ficha técnica de la película <i>Fresa y chocolate</i> , 1993 (parte III).....	165
Tabla 5 Clasificación empleada para el análisis de los referentes culturales	167
Tabla 6 Clasificación empleada para el análisis de los referentes culturales (parte II)	168
Tabla 7 Clasificación empleada para el análisis de los referentes culturales (parte III).....	169
Tabla 8 Soluciones de traducción identificadas en el corpus de estudio	173
Tabla 9 Soluciones de traducción identificadas en el corpus de estudio (parte II).....	174
Tabla 10 Muestra de la hoja de cálculo empleada para la codificación de los datos.....	176
Tabla 11 La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción	294
Tabla 12 La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción (parte II)	295
Tabla 13 La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción (parte III)	296
Tabla 14 La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción (parte III)	297
Tabla 15 La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción (parte IV)	298
Tabla 16 La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción (parte V)	299
Tabla 17 Solución de traducción y método traductor destacado en cada cinta	306

Tabla 18 Solución de traducción y método traductor destacado en cada película.....	307
Tabla 19 Prueba de independencia para clasificación del referente cultural por solución de traducción.....	310
Tabla 21 Relación categoría y solución de traducción	315
Tabla 22 Relación categoría y solución de traducción (parte II)	316
Tabla 23 Prueba de independencia para categoría del referente cultural por solución de traducción	317
Tabla 24 Prueba de independencia para categoría del referente cultural por tipo de solución...	319
Tabla 25 Prueba de independencia para presencia en canal visual por solución de traducción .	320

Índice de Gráficos

Gráfico 1 Soluciones de traducción identificadas en el corpus de estudio	179
Gráfico 2 Nombres propios identificados en cada solución de traducción.....	181
Gráfico 3 Referencias culturales identificadas según su clasificación	241
Gráfico 4 Soluciones de traducción empleadas en la clasificación “Lingüística”	242
Gráfico 5 Categorías identificadas en la clasificación “Cultural Material”	243
Gráfico 6 Soluciones de traducción empleadas en la clasificación “Cultura Material”	248
Gráfico 7 Categorías identificadas en la clasificación “Geografía”	249
Gráfico 8 Soluciones de traducción empleadas en la clasificación “Geografía”	251
Gráfico 9 Categorías identificadas en la clasificación “Sociedad”	252
Gráfico 10 Soluciones de traducción empleadas en la clasificación “Sociedad”	256
Gráfico 11 Categorías identificadas en la clasificación “Historia”	256
Gráfico 12 Soluciones de traducción empleadas en la clasificación “Historia”	258
Gráfico 13 Soluciones de traducción identificadas en las referencias culturales visuales	260
Gráfico 14 Solución de traducción según la clasificación del referente cultural.....	309
Gráfico 15 Soluciones de traducción de las referencias según su presencia/ausencia en el canal visual	322

Índice de Figuras

Figura 1 Fotograma de <i>Alicia en el pueblo Maravillas</i> (00:08:22)	261
Figura 2 Fotograma de <i>Fresa y chocolate</i> (00:36:51)	262
Figura 3 Fotograma de <i>Miel para Oshún</i> (00:05:55).....	265
Figura 4 Fotograma de <i>Fresa y chocolate</i> (01:36:52)	266
Figura 5 Fotograma de <i>Alicia en el pueblo de Maravillas</i> (00:18:33).....	268
Figura 6 Fotograma de <i>Juan de los muertos</i> (01:19:13).....	269
Figura 7 Fotograma de <i>Fresa y chocolate</i> (01:28:46)	271
Figura 8 Clasificación de las soluciones de traducción empleadas en el estudio	304

1. Introducción

El origen de la cultura cubana se nutre de los variadísimos encuentros culturales que durante siglos se dieron cita en el país, en el que cohabitaron razas y costumbres diversas, procedentes principalmente de Europa, África y América. Se puede afirmar que muchos de los lugares históricos, arqueológicos, monumentos, museos y antigüedades –de alto valor patrimonial, considerados además máximos exponentes del país– son fruto del legado heredado de todo este mestizaje que ha marcado la historia de la nación. Igual ocurre con determinadas celebraciones y festividades populares, con ciertos platos típicos de la gastronomía cubana, e incluso con muchísimas expresiones coloquiales, peculiares solamente en la Isla y carentes de significados en otros países hispanoparlantes.

Como es bien sabido, uno de los vehículos empleados para dar a conocer los principales iconos distintivos culturales de una región o de un país, lo constituye por excelencia las redes sociales, que con su poder e impacto universales, permiten hacer viral y accesible cualquier información a múltiples comunidades y en poco tiempo. Sin embargo, los medios tradicionales también cumplen un rol muy significativo si de promoción y comercialización se trata. No se puede menospreciar la relevancia del séptimo arte, que, como medio de expresión y comunicación, constituye un instrumento efectivo a la hora de divulgar los rasgos sociales y culturales que definen a un país.

La cinematografía cubana no es una excepción en este sentido, y actualmente se encuentra muy desarrollada, hasta el punto de que es una de las más variadas y reconocidas de la industria global del séptimo arte en el continente americano. Gracias al cine cubano, aquellas personas que viven fuera de la Isla, interesados en comprender la cultura del país, su gente y estilo de vida, su sistema político, religión, idiosincrasia y otras cuestiones, han sido capaces de captar *grosso modo*

las temáticas más latentes que en distintas etapas históricas han caracterizado a la sociedad cubana. De igual modo, mediante la gran pantalla se han proyectado las referencias culturales notables que identifican a la cultura del país.

Cabe preguntarse, por tanto, cómo han sido proyectados y subtitulados los principales referentes culturales del país en la cinematografía cubana, específicamente para el mercado anglosajón. Este puede considerarse el punto de partida de mi investigación. He aquí donde nace mi interés, mi base de estudio o mi curiosidad académica. Desde el punto de vista lingüístico y semiótico, ¿qué términos se han utilizado durante la traducción de los más genuinos elementos culturales, sociales, políticos del país?, ¿se han seleccionado los apropiados?, ¿qué soluciones se han adoptado para transvasar aquellas expresiones propiamente cubanas para aquellos que no están familiarizados con nuestra cultura? ¿Qué mecanismos se ha empleado en la reproducción de los nombres propios y topónimos plasmados en los distintos filmes? Estas interrogantes representan solo una muestra de las muchas a las que se enfrenta el traductor en el momento de reproducir eficazmente un mensaje de la cultura origen hacia la cultura de llegada.

Recordemos que, a pesar de los avances tecnológicos, y los crecientes encuentros e intercambios sociales, todavía existen términos culturales que pertenecen a determinadas regiones y que aún no son compartidos ni conocidos, más allá de sus fronteras. La traducción de los iconos culturales o aspectos distintivos de un país –conocidos en el campo traductológico como referentes culturales, realia, culturemas o, en inglés, *culture-specific items*, *culture-bound elements*, *extralinguistic culture-bound references*– pueden llegar a suponer un problema de traducción, ya que con gran frecuencia carecen de una equivalencia en otros idiomas.

Y es que, la traducción es un proceso que entraña una complejidad importante y que implica mucho más que la simple sustitución automática de palabras entre dos lenguas. Si bien es cierto

que el dominio de al menos dos lenguas constituye un requisito necesario e indispensable para llevar a cabo esta actividad, no garantiza la calidad de un encargo de traducción. Interviene, además, un conjunto de factores y conocimientos que, al combinarse simultánea y armónicamente, van a condicionar y fundamentar la decisión final del traductor. El conocimiento previo del público final al cual se desea comunicar una idea, una expresión o un texto es una herramienta clave que facilita y garantiza el éxito de un encargo de traducción.

En este sentido, la finalidad que se persigue con esta investigación consiste en arrojar luz sobre las soluciones de traducción empleadas durante el trasvase lingüístico de las referencias culturales proyectadas en los largometrajes cubanos tanto de ficción como de no ficción. Se ha seleccionado, por tanto, como objeto de estudio aquellas películas más representativas de la cultura cubana de todos los tiempos y que por su reconocido prestigio y por su impacto nacional e internacional han sido subtituladas al inglés.

Como se puede apreciar, el objeto de análisis de esta tesis se enmarca dentro del campo de la traducción audiovisual, que es aquella que se lleva a cabo en los medios audiovisuales (cine, televisión, video, el DVD, ópera, e incluso internet). Aunque este tipo de traducción incluye varias modalidades, como doblaje, subtitulación, voces superpuestas, traducción simultánea, narración, *half-dubbing*, etc., este trabajo solamente se va a enfocar en la subtitulación, por ser una modalidad de traducción audiovisual muy común en muchos países, y la practicada en la traducción de productos audiovisuales cubanos al inglés.

La elección de este tema de estudio se explica por muchos factores. En primer lugar, Cuba es mi país de nacimiento y, por consiguiente, me interesa todo lo relacionado con su cultura y muy especialmente su producción cinematográfica. Además, desde el punto de vista personal, me considero una apasionada del medio audiovisual. Pienso que la magia que deriva de este mundo

es algo verdaderamente extraordinario. Es increíble la capacidad que tiene de transportarnos a otras realidades, espacios y puntos de vista.

Detrás de cada película, de cada documental o trabajo audiovisual hay todo un polifacético equipo de profesionales, compuesto por guionistas, directores, productores, fotógrafos, traductores, etc., que hacen posible que la obra llegue con la calidad requerida a los espectadores. Conocer ese proceso que tiene lugar detrás de las cámaras me suscita un gran interés. Valoro, respeto y admiro muchísimo todo el esfuerzo que se produce detrás de una cinta: los ensayos, las imágenes inéditas, la manera en que se producen los efectos especiales, los accidentes en los platós de rodaje, los cortes, en fin, esa otra historia que no se proyecta. Estos detalles despertaron mi interés por conocer más sobre el proceso de traducción en el medio audiovisual. ¿Cómo y cuándo se realiza la subtitulación de un filme? ¿Quiénes son los encargados? ¿De cuánto tiempo disponen?...

He preferido el estudio de la modalidad de subtitulación ya que es con la que más me identifico. En Cuba, desde siempre ha existido una gran influencia del cine estadounidense, por lo que la mayoría de las películas en versión original inglesa solía proyectarse en su versión original con subtítulos en español. Debo reconocer que este formato audiovisual, al principio algo molesto, me permitió enriquecer mis conocimientos lingüísticos, hasta el punto en que en no pocas ocasiones he presenciado cierto desagrado e insatisfacción ante determinadas subtítulos de textos audiovisuales. He percibido que algunas de estas traducciones han consistido en transvases tan libres que han podido llegar a alterar o perder el sentido original. O, por el contrario, en otras ocasiones han sido traducciones demasiado literales que, lejos de adaptarse a la versión original, han creado confusiones y malentendidos entre los receptores/espectadores del texto meta.

En el plano académico, ya había trabajado previamente dentro de esta línea de investigación, en un Trabajo de Fin de Máster realizado en la Universidad de Jaén, cuyo título original fue: “The translation of cultural references in Cuban tourist leaflets”. Estudiar las soluciones de traducción en los folletos turísticos cubanos fue el medio que me abrió las puertas al apasionado mundo de la traducción. Conocer las distintas soluciones y los mecanismos necesarios que debe tener en cuenta un traductor para reproducir un mensaje de una lengua a otra de la manera más efectiva, realmente resultó para mí muy enriquecedor. En este sentido, fue mi intención personal continuar la misma línea de investigación, en un corpus mucho más amplio y, desde mi punto de vista, mucho más apasionante, el cine cubano. Además, en Cuba, apenas hay estudios sobre este tema. De hecho, durante mis búsquedas bibliográficas no encontré ningún trabajo de investigación relacionado con la traducción y el cine cubano, menos aún con la subtitulación, en concreto.

A continuación, procedo a mencionar los once capítulos que componen esta tesis. Considero oportuno puntualizar que con la presente investigación no se pretende enjuiciar ni alabar el trabajo realizado por los subtituladores en los diferentes filmes. Por el contrario, como he mencionado anteriormente, esta obra constituye meramente un análisis descriptivo de las soluciones de traducción utilizadas para trasladar al inglés los referentes culturales en los largometrajes cubanos, así como las principales variables que intervienen en el proceso traductológico. Una vez aclarado el objetivo general de esta investigación, paso a describir brevemente los diferentes capítulos.

El capítulo siguiente presentará un marco teórico que engloba los conceptos básicos de la traducción audiovisual. Además, se describirá cada una de las modalidades que componen esta variedad de traducción, teniendo en cuenta el criterio de varios autores. Cuestiones en torno

a las diferencias entre la traducción subordinada y la traducción audiovisual también se abordan en esta sección.

El tercer capítulo se centrará en la subtitulación como modalidad de traducción audiovisual, que es el objeto de análisis de esta investigación. El proceso de subtitulado de una película consta de dieciocho etapas y en este capítulo cada una de ellas se explicará en detalle. Igualmente, se expondrán las principales normas y el formato que se han de tener en cuenta a la hora de proyectar los subtítulos en la pantalla, tales como el número de líneas, el tipo de letra, la ubicación, los criterios ortotipográficos, etc.

El cuarto capítulo se enfoca en la conceptualización e importancia de los referentes culturales y la dificultad que en ocasiones causan la traducción de estos elementos, considerándose uno de los problemas de traducción. También se exponen las diferentes clasificaciones que por área se les asigna a estas referencias culturales en el campo traductológico, según el criterio de diferentes autores.

El capítulo número cinco se centra en las soluciones de traducción identificadas en la investigación en la subtitulación de los referentes culturales. Cada una de esas soluciones de traducción será explicada y ejemplificada. Asimismo, se hará referencia a los parámetros que, según Pedersen (2011), se han de tener en cuenta a la hora de seleccionar la solución adecuada.

En el sexto capítulo se lleva a cabo la revisión de la literatura, donde han sido consultados diversos trabajos relacionados con el proceso de traducción de referencias culturales, no solo en los medios audiovisuales sino también en textos literarios y folletos turísticos.

Por la importancia del objeto de estudio de este trabajo, se consideró necesario dedicar en el capítulo número siete un espacio a la historia del cine cubano, desde sus primeras obras hasta las producciones actuales, incluyendo sus períodos de auge y declive. Esta breve síntesis se dividió

en dos grandes etapas: el antes y después del Triunfo de la Revolución cubana en 1959. En cada una se mencionan los largometrajes, compañías productoras y realizadores más significativos del país, así como las nuevas tendencias que se pueden apreciar en la industria cinematográfica actualmente.

En el capítulo ocho se presentará la metodología empleada en esta investigación. Los objetivos generales y específicos, la hipótesis de partida, la descripción del corpus, y los criterios de selección que se tuvieron en cuenta para conformar la muestra de estudio serán expuestos. También se mostrarán las clasificaciones de referencias culturales y de soluciones para su traducción finalmente empleadas para el análisis llevado a cabo en este estudio. Igualmente, se explicará cada paso metodológico llevado a cabo durante esta investigación y se mostrarán ejemplos en aquellos casos en los que sea necesario.

Con la ayuda de gráficos y tablas, en el capítulo nueve se presentarán los resultados obtenidos en esta investigación. Se ofrecerán ejemplos extraídos del corpus de estudio. Se analizará, además, si el tipo de referencia cultural ha condicionado la selección de la solución de traducción. Igualmente, se examinarán cuáles han sido las principales tendencias empleadas por los subtituladores, tanto en el canal visual como lingüístico.

Prosigue el capítulo número diez, que contiene el análisis e interpretación de los resultados expuestos en el capítulo anterior. Además, se le da respuesta a cada una de las hipótesis de partida formuladas en la investigación.

El capítulo siguiente se ha destinado a exponer las conclusiones, algunas sugerencias para próximas investigaciones relacionadas con el tema, así como las limitaciones del estudio. Finalmente, la tesis incluye una sección con todas las referencias bibliográficas mencionadas en la

misma, ordenadas alfabéticamente. También se ofrecen anexos con las fichas técnicas de cada una de las cintas que componen el corpus de estudio.

2. La traducción audiovisual

El estudio acerca del proceso de traducción de los textos audiovisuales es una de las ramas traductológicas que más interés ha despertado durante los últimos años. Este capítulo pretende mostrar las diversas definiciones, nomenclaturas y conceptos que han sido propuestos por diferentes estudiosos y académicos para hacer referencia a la traducción que tiene lugar en los espacios audiovisuales.

Las principales características de cada una de las modalidades que componen esta área de traducción también serán objeto de análisis en esta sección. Sin embargo, es menester destacar que se hará especial énfasis en la modalidad de subtitulación, ya que es, por excelencia, la forma de traducción audiovisual más utilizada a la hora de proyectar filmes cubanos en países de habla no hispana. Se ofrecerá además un detallado estudio sobre todos aquellos aspectos relevantes relacionados con la traducción de referentes culturales en los medios audiovisuales y las principales estrategias de traducción que para este fin se suelen emplear.

2.1 Aproximación teórico-conceptual a la traducción audiovisual

Son muchas las investigaciones, publicaciones y aportaciones que desde hace décadas se han realizado sobre el tema de la traducción audiovisual. Sin embargo, aun cuando sus inicios se remontan a los años treinta, varios académicos¹ consideran que ha sido una de las ramas menos estudiadas y por ende, quizás la más rezagada, dentro de los estudios de traducción. En este sentido, no será hasta los años noventa del pasado siglo que la investigación en el campo de la traducción audiovisual experimenta un incremento considerable, como bien explica Díaz Cintas (2009:1), uno

¹ Hurtado (2001:77), Díaz Cintas (2009:1), Díaz Cintas (2003:291), Martínez Sierra (2008:24), Chaume (2004:113).

de los más destacados estudiosos de esta área de la traducción: “[r]esearch of this field only experienced a remarkable boom at the close of the 20th century”.

Sin lugar a dudas, hoy en día, esta línea de investigación constituye una de las más atractivas dentro de los estudios de traducción, teniendo en cuenta el prominente papel que desempeñan en nuestra sociedad los medios audiovisuales. Y es que, gracias al vertiginoso desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, los medios audiovisuales producidos en un país como Cuba han adquirido una dimensión internacional impensable hace unos años. Como se puede percibir, la tecnología es cada vez más accesible y constantemente diseña nuevos productos audiovisuales (películas de ficción, documentales, series de televisión, etc.), que se difunden a una velocidad prodigiosa.

Y es que, como bien plantea Díaz Cintas (2003:289): “[e]n términos numéricos, la traducción que se lleva a cabo en los medios audiovisuales es la actividad traductora más importante de nuestros días”. Según explica el autor, su afirmación se basa, primeramente, en el número de destinatarios a los que van dirigidos los medios audiovisuales, destacando el impacto y alcance de la televisión como medio de comunicación audiovisual más importante. Además, añade que otro factor que explica la importancia de la traducción audiovisual está relacionado con los numerosos productos que se traducen de una cultura a otra.

Son múltiples los términos con los que se ha bautizado a la traducción que se realiza en el ámbito audiovisual. Entre las etiquetas que se han utilizado para denominar este tipo de traducción se pueden mencionar las siguientes²: “traducción fílmica”; “traducción cinematográfica”; “traducción y cine”; “comunicación cinematográfica”; “traducción multimedia”, “traducción para la pantalla”, etc. Igualmente, en idioma inglés, esta modalidad

² Véase Díaz Cintas (2003:36) y Chaume (2004:30).

traductológica ha recibido diversas denominaciones, tales como: “screen translation”; “constrained translation”; “film translation”; “film and TV translation”; “media translation”; “multimedia translation”; etc. Sería bueno resaltar que, independientemente de los términos y conceptos empleados para referirse a esta línea de estudio, todos están estrechamente vinculados, ya que comparten muchos puntos en común. Sin embargo, se puede afirmar, que actualmente el término más expandido para referirse a esta variedad de traducción suele ser “traducción audiovisual” o “audiovisual translation”, en su versión en inglés.

¿Pero qué es exactamente la traducción audiovisual, en qué consiste, cuáles son los elementos que la componen? Considero oportuno, antes de entrar en materia, explicar brevemente qué se entiende por el vocablo “audiovisual”. Como su propio nombre indica, se puede inferir, *grosso modo*, que una comunicación catalogada de “audiovisual” cuando en ella intervienen simultáneamente el sentido auditivo y el sentido visual. El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (DRAE) al definir este término, indica “[q]ue se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez. Se dice especialmente de métodos didácticos que se valen de grabaciones acústicas acompañadas de imágenes ópticas”³.

En este sentido, se puede decir que los sistemas de comunicación audiovisual más tradicionales son: la televisión, el cine, el vídeo, los DVDs, etc. Sin embargo, actualmente la lista es mucho más amplia, ya que se han incorporado nuevos sistemas, dada la revolución digital y la creciente proporción de consumo tecnológico. Por solo mencionar algunos, cabría destacar internet, los videojuegos o los nuevos dispositivos digitales, tales como el celular o teléfono móvil, la tableta electrónica, etc., que ya empiezan a ser objeto de estudio de trabajos de investigación en el ámbito académico.

³ <http://lema.rae.es/drae/?val=audiovisual>.

Considero oportuno aclarar, antes de continuar y plasmar las diferentes definiciones de traducción audiovisual, que el estudio de los textos y productos audiovisuales no solamente ha sido objeto de análisis en el campo traductológico. Existen otras disciplinas que también llevan a cabo sustanciosas investigaciones en este campo de estudio. Así, por ejemplo, se podrían mencionar: las Ciencias de la Comunicación, la Comunicación audiovisual o la Teoría de la Comunicación (Martínez Sierra, 2008:24). Teniendo en cuenta que este trabajo de investigación se enmarca en los estudios de traducción, daré prioridad a los autores más destacados dentro de esta área.

Para Agost (1999:15), “la traducción audiovisual es una traducción especializada que se ocupa de textos destinados al sector del cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia”. Según explica esta autora, se trata de un tipo de traducción que presenta características propias, pues requiere del profesional determinados conocimientos, no solamente de contenido, sino también de las limitaciones y técnicas específicas que han de emplearse. La definición propuesta por Hurtado (2001:77) es muy parecida, pues resalta también que se trata de la “traducción para cine, televisión o video, de textos audiovisuales de todo tipo (películas, telefilms, documentales, etc.) en diversas modalidades [...]”. Sin embargo, esta autora (2001:51) emplea el término traducción subordinada⁴, caído en desuso en el momento presente.

Siguiendo a la misma autora (2001:70) -que se apoya en la propuesta de Titford (1982) y Mayoral Asensio, Kelly y Gallardo (1988)- la traducción subordinada o condicionada abarca aquellas variedades de traducción en la que participan otros códigos además del lingüístico (el icónico, el musical, etc.), lo cual va a condicionar la solución traductora. Algunos ejemplos de

⁴ Según Díaz Cintas (2003:297), existen otros autores que también se han referido a la “traducción subordinada” (en inglés, *constrained translation*). Tal es el caso de: Rabadán (1991:149), Roberto Mayoral Asensio, Dorothy Kelly y Natividad Gallardo (1988), Titforden (1982).

textos de los que se ocuparía este tipo de traducción serían los textos audiovisuales, las canciones, los cómics e historietas, los carteles publicitarios, los jeroglíficos, los crucigramas, etc.

Esta explicación nos permite entender que existe una gran diferencia entre la traducción audiovisual y la traducción subordinada. A este respecto, Díaz Cintas (2003:35) está de acuerdo en que, desde un punto de vista taxonómico, la traducción audiovisual es un tipo de traducción subordinada. En este sentido, el autor deja bien claro que existen ciertas “prácticas traductoras”, tales como las centradas en los carteles y anuncios publicitarios, jeroglíficos y cómics, que no entran bajo la categoría “audiovisual”, ya que su poder comunicativo se basa solamente en el soporte visual, mientras que por ejemplo en el caso de las canciones, interviene únicamente el soporte auditivo. Para el autor, el cine y la televisión son ejemplos perfectos del ámbito audiovisual, ya que los soportes visual y oral se conjugan simultáneamente.

La definición de Chaume (2004:30), al referirse a la traducción audiovisual es mucho más inclusiva. Según dicho autor:

La traducción audiovisual es una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística. Estos textos, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos, etc.). (Chaume, 2004:30).

A modo de conclusión, considero conveniente mencionar cuatro elementos básicos que para Mayoral Asensio (2001:34-36) caracterizan la comunicación que se establece en la traducción audiovisual:

1. Presencia de múltiples canales (auditivo y visual) y comunicación a través de diferentes tipos de señales (imagen en movimiento, imagen fija, texto, diálogo, narración, música y ruido). La sincronización o ajuste de estos elementos es clave, ya que influirá en la calidad de la obra finalmente concebida. Por ejemplo, en el doblaje la sincronización exige la coincidencia de silencios, inicios y pausas.

2. Se puede considerar que la traducción la lleva a cabo un equipo multidisciplinar, es decir, que no solamente recae sobre los hombros del traductor. En este sentido, pueden intervenir actores, director de doblaje, director de subtitulación, ajustadores, etc., independientemente del conocimiento que posea de la lengua origen.

3. Existen ciertos casos en los que el espectador recibe el producto audiovisual en al menos dos lenguas diferentes simultáneamente (producto bilingüe), ya sea por los mismos canales (*voice-over*, *half-dubbing*, traducción simultánea) o por canales diferentes (subtitulación).

4. Esta modalidad de traducción también cuenta con determinadas convenciones propias entre el producto traducido y el espectador. En este sentido, cuando dichas convenciones se asumen (generalmente de forma inconsciente), facilitan que el producto que se traduce se perciba en mayor o menor grado como un producto original. Un ejemplo (para el caso de la subtitulación) sería el uso de la letra cursiva en los subtítulos, que indica que la persona que habla en ese instante no se ve en la pantalla.

2.2 Descripción de las modalidades de traducción audiovisual

Por modalidades de traducción audiovisual se hace referencia a aquellos métodos técnicos que se emplean durante el proceso de traducción de un texto audiovisual, de una lengua a otra (Chaume, 2004:31). Como es bien sabido, existen diversas maneras de traducir los textos

audiovisuales, cada una con sus características propias. Sería erróneo pensar que la elección de un tipo u otro de traducción se realice al azar, pues como bien señala Díaz Cintas (2003:68), la selección final de estas modalidades puede estar sujeta a determinadas consideraciones, tales como: el público a quien se va a destinar el producto audiovisual (película o programa de televisión), ciertas consideraciones comerciales (por ejemplo, se suele emplear la subtitulación de películas en festivales de cine), reglamentos políticos de un gobierno en particular (se suele optar por la subtitulación para la promoción de productos en el extranjero, por ejemplo), entre otras. Igualmente, puede ocurrir que en un mismo acto traductor se pongan en práctica varias de estas modalidades de traducción (Hurtado, 2001:71).

No todos los autores emplean la misma terminología cuando se refieren a las modalidades que componen la traducción audiovisual, aunque la mayoría coincide en que las dos más importantes a nivel mundial son la subtitulación⁵ y el doblaje, mientras que el “*voice-over*” o las voces superpuestas ocupa la tercera posición. A este respecto, Díaz Cintas (2009:4) puntualiza:

Although it is true that habit, cultural disposition and financial considerations have made of dubbing, subtitling and voiceover the three most common translation modes of AVT, this does not mean that they are the only language transfer option available in the industry.
(Díaz Cintas, 2009:4).

En esta misma línea, Chaves (1999:34) aboga por no encasillar la traducción cinematográfica solamente en estas variedades traductorales, ya que, prosigue la autora, “estas modalidades de traducción son solo una parte de todo el espectro de soluciones de traducción en el amplio marco del audiovisual”. De esta manera, añade, al romper con esta esquematización, se tendría en cuenta la traducción de otros elementos verbales, además de los diálogos, tales como:

⁵ Véase Chaume (2004:31); Chaves (1999:34); Hurtado (2001:77); Agost (1999:8).

determinados indicios gráficos del film y el conjunto de elementos no verbales que también son susceptibles de ser traducidos.

Agost (1999:15) y Hurtado (2001:77) mencionan el doblaje, la subtitulación, las voces superpuestas y la interpretación simultánea como las modalidades de traducción que se emplean para traducir textos audiovisuales. Chaume (2004:31) incluye además de las anteriormente citadas, la narración, el comentario libre y la traducción a la vista. A continuación, me centraré en cada una de ellas, aunque sin entrar en detalles, salvo en el caso de la subtitulación, al constituir la modalidad de traducción analizada en esta investigación.

2.2.1 Doblaje

Hurtado (2001:69) define el doblaje como “la traducción audiovisual en la que el texto visual permanece inalterado y se sustituye el texto oral original por otro texto oral en otra lengua”. Como se puede apreciar, la autora hace referencia fundamentalmente a la “traducción oral” del texto audiovisual. Sin embargo, además de este transvase lingüístico oral, se han de tener en cuenta otros elementos necesarios durante este proceso traductológico, tales como la sincronización labial, la sincronización entre las voces, la sincronía visual, etc. En este sentido, considero la definición de Chaves mucho más completa y acertada:

El doblaje consiste en reemplazar la banda de los diálogos originales por otra banda en la que esos diálogos aparecen traducidos a la lengua término y en sincronía con la imagen. Se intenta seguir lo más fielmente posible al original desde un punto de vista temporal, respetando el fraseo y el movimiento de los labios de los autores. (Chaves, 1999:44).

Económicamente hablando, el doblaje se considera una de las modalidades de traducción audiovisual más caras⁶. En este sentido, Díaz Cintas (2003:53) señala que existen diversos factores

⁶ Díaz Cintas (2003:53) y Chaves (1999:44).

que explican por qué ciertos países eligen esta modalidad de traducción (que van más allá del tema económico), como el hábito y costumbre de una sociedad en particular, las legislaciones gubernamentales, o el nivel cultural de la sociedad, puesto que aquellos países con mayores niveles de analfabetismo suelen preferir el doblaje.

Igualmente, existen determinadas razones histórico-políticas que justifican la práctica de esta modalidad. Tal es el caso de aquellos países que han sido víctima de regímenes totalitarios que destacaron por no permitir la injerencia extranjera de ningún tipo. El férreo control de los medios y textos audiovisuales como defensa a ultranza del idioma y el fortalecimiento de la identidad nacional asentaron la tradición de doblaje tan arraigada hoy en día en países como Alemania, Italia, España y, en menor medida, Francia⁷.

2.2.2 Subtitulación

La subtitulación consiste, como bien explica Chaume (2004:31), en incorporar un texto escrito en la lengua de llegada a la pantalla donde se está proyectando una película o programa en versión original. Estos textos escritos se conocen como subtítulos y deben aparecer simultáneamente a las voces de los actores en la pantalla. Díaz Cintas (2009:4), uno de los académicos más especializados en el estudio de esta modalidad, propone la siguiente definición:

Subtitling involves presenting a written text, usually along the bottom of the screen, which gives an account of the original dialogue exchanges of the speakers as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letters, graffiti, banners and the like) or of the soundtrack (songs, voices off). (Díaz Cintas, 2009:4).

El mismo autor explica que, teniendo en cuenta los parámetros lingüísticos, la subtitulación se puede clasificar como intralingüística o como interlingüística. La variedad intralingüística

⁷ La normativa promulgada por el gobierno de Franco en 1941 en España y la Ley de Defensa del Idioma de Mussolini en Italia en 1934.

consiste en una transcripción editada de los diálogos que intercambian los actores en la lengua original, incluyendo todos aquellos factores paralingüísticos. Es lo que se conoce en inglés como *captioning*, y fundamentalmente está dirigida a los sordos y personas con déficit auditivo, a las personas interesadas en aprender idiomas, las canciones en el karaoke, etc. Por otra parte, la subtitulación interlingüística, que es la más frecuente, consiste en el trasvase del código oral al escrito de una lengua a otra y está destinada al público en general, aunque en la actualidad la subtitulación interlingüística se utiliza también dirigida a las personas con problemas auditivos (Díaz Cintas, 2003:40). Existen otros parámetros que se establecen en la confección de un subtítulo y que se comentarán en páginas posteriores.

Son muchos los países que eligen la subtitulación como modalidad de traducción audiovisual. Entre ellos destacan Holanda, Bélgica, Portugal, Grecia, Noruega, Suecia, Finlandia, y la mayoría de los países latinoamericanos, exceptuando a Brasil (Chaume, 2004:34). Díaz Cintas (2003:54) augura un futuro brillante a esta variedad dentro del mundo audiovisual teniendo en cuenta su crecimiento exponencial en los últimos años. Entre sus ventajas principales, señala que la subtitulación es el método más rápido y el más económico y, además, puede aplicarse a cualquier tipo de producto audiovisual, lo cual le otorga cierta prioridad en comparación con las demás modalidades de traducción audiovisual. A este respecto, Chaume (2004:34) también advierte como ha aumentado el interés entre ciertos jóvenes con un alto grado de alfabetización, que optan ver las películas en versión original con subtítulos antes que dobladas.

2.2.3 Voces superpuestas

Como explica Hurtado (2001:77), la modalidad de voces superpuestas o *voice-over* básicamente consiste en superponer la traducción oral al texto oral original. Para ello, explica Chaume (2004:35), se suele bajar el volumen del texto original, y aumentar el volumen del texto

doblado, de esta manera, la versión original se puede escuchar remotamente bajo el texto traducido. Generalmente, el actor⁸ dobla las voces de los personajes unos segundos después (como máximo tres) de la intervención en pantalla de los mismos, y suele terminar un par de segundos antes de que los personajes finalicen sus parlamentos o simultáneamente, como señala Hurtado (2001:77). Una definición completa de esta modalidad de traducción es la que propone Díaz Cintas (2009:5):

Voiceover involves reducing the volume of the original soundtrack to a minimal auditory level, in order to ensure that the translation, which is orally overlapped on to the original soundtrack, can be heard by the target audience. It is common practice to allow viewers to hear a few seconds of the original foreign speech before reducing the volume and superimposing the translation. The recording of the translation finishes a couple of seconds before the end of the original speech, allowing the audience to listen to the voice of the person on the screen at a normal volume once again. (Díaz Cintas, 2009:5).

Evidentemente, esta modalidad es muy parecida al doblaje, pero como bien señala Agost (1999:18), la principal diferencia entre ambas radica en que en las voces superpuestas la sincronización no es tan rigurosa como en el caso del doblaje, ya que no es importante si coinciden el número de sílabas ni la sincronización labial. De ahí que, como añade la misma autora, esta modalidad no pretende ocultar que se trata de una traducción y, por ende, las personas que aparecen en pantalla hablan otro idioma diferente a la lengua meta. Hurtado (2001:77) señala también que, a diferencia del doblaje, en esta modalidad solamente se efectúa una sincronización visual. Desde el punto de vista económico, Díaz Cintas (2003:55) indica que el doblaje es mucho más caro que las voces superpuestas.

Esta modalidad de traducción audiovisual es bastante utilizada en documentales y entrevistas. Chaume (2004:35) -basándose en la explicación de Whitman (1992:94) - señala que

⁸ En este caso puede ser lo mismo un traductor, que un locutor, que un narrador, o un actor, se ha de entender que es la persona que dobla el programa, documental, etc.

se emplea además “*in television interviews of foreign celebrities, comedy shows broadcast abroad; documentaries on historical personages, foreign broadcasts of the US Oscar Awards, etc*”. Díaz Cintas (2003:53) menciona además la tendencia de muchas empresas a difundir sus videos comerciales a través de esta modalidad de traducción audiovisual.

2.2.4 Interpretación simultánea

La interpretación simultánea tiene lugar cuando, durante la emisión de una película, el traductor/intérprete -que se encuentra físicamente en la misma sala donde se proyecta dicho film- efectúa la traducción, sirviéndose de un micrófono, que a su vez estará conectado con unos altavoces, logrando de esta manera sobreponer su voz a la de los actores que aparecen en la pantalla (Chaume 2004:36). Es la modalidad de traducción audiovisual menos utilizada y una de las más difíciles para el intérprete, que no solo deberá doblar todas las voces de los actores de la pantalla, sino que, como bien apunta Lecuona (1994:281; citado en Chaume 2004:36), deberá “tener una cierta capacidad de mimesis, tratando de salvar la inevitable monotonía de su discurso con algunos elementos, recursos expresivos, tonos de voz, énfasis en la expresión, incluso léxico, que aminoren la distancia con respecto a la polifonía esencial de la banda original”. Agost (1999:19) considera esta variedad traductológica más próxima a la interpretación (simultánea o a la vista) que a la traducción, ya que muchas veces el traductor carece del guion antes de la proyección de la película. Según Chaves (1999:45), generalmente se recurre a esta modalidad ya sea cuando no se dispone del tiempo suficiente para el doblaje o subtítulo, ya sea por razones económicas, ya que este tipo de traducción resulta mucho menos costoso. La traducción simultánea se puede manifestar a través de tres variantes. Primeramente, puede ocurrir que la película se traduzca simultáneamente a su emisión, sin el guion original y sin traducción preparada de antemano (prácticamente una interpretación simultánea o a la vista), la segunda opción ocurre cuando el

traductor/intérprete lee una traducción preparada de antemano en el momento que se proyecta la película (modalidad muy parecida a las voces superpuestas) y, finalmente, el traductor puede tomar la decisión de abreviar o sintetizar a los espectadores lo que está ocurriendo en la película, lo que ya dejaría de ser un diálogo para convertirse en una narración en estilo indirecto.

Chaves (1999:46) comenta que ésta práctica se ha utilizado tanto en cine como en televisión, fundamentalmente en las charlas y los debates, aunque Agost (1999:19) agrega que también se suele emplear en festivales de cine y en ciclos muy específicos de filmoteca. En este sentido, Chaume (2004:37) menciona a Tailandia como uno de los países donde esta modalidad de traducción es popular.

2.2.5 Narración

Chaume (2004:37) define esta forma de traducción como “la lectura de un texto escrito por parte de un locutor que, sin actuar, cuenta lo que está viendo en pantalla”. Es muy parecida a la modalidad de voces superpuestas; de hecho, Chaves (1999:48) considera que la narración es una extensión de las voces superpuestas. Sin embargo, agrega la autora, aun cuando las dos se pueden realizar en directo, la mayor diferencia entre ambas es que en el caso de la narración es fundamental que el narrador reciba el texto con anterioridad a la proyección del mismo. Además, prosigue la autora, el lenguaje empleado en la narración es mucho más formal, más elegante, hasta con ciertos matices literarios.

En la descripción realizada por Chaume (2004:37) de esta modalidad, el autor hace referencia a la propuesta que realiza Luyken (1991:80-81) sobre la narración frente al doblaje. En primer lugar, no necesita un ajuste preciso del texto, tampoco necesita una dramatización adecuada ni varias pistas para grabar diferentes actores, ya que normalmente se lleva a cabo con una sola voz. Por lo tanto, no precisa de un proceso de edición y mezclas tan complejos. Chaves (1999:48)

aclara que la única condición exigida es que la longitud de las frases traducidas corresponda aproximadamente a la longitud de las frases originales.

Para concluir, sería oportuno mencionar que la misma autora (Chaves 1999:49) resalta que sería conveniente que la persona que realice la narración posea las competencias de un traductor - o quizás debería decirse adaptador- periodista. Sugiere que además de estar familiarizado con el tema a tratar, debe tener una formación periodística y una voz radiofónica.

2.2.6 Comentario libre

Para Chaume (2004:38) esta especialidad se trata de una adaptación más que de una traducción; de hecho, como señala, puede ser complementaria del doblaje o subtitulación, pero no puede sustituirlos. Según indican Chaves (1999:48) y Chaume (2004:35), las principales características del comentario libre son las siguientes:

- El comentarista sustituye todas las voces del programa y no reproduce “al pie de la letra” el texto origen; es decir, se le permite realizar cambios durante la emisión de un programa. Como recalca Chaume (2004:38) “es libre de crear y opinar, y de contarnos con sus propias palabras lo que ve, así como de añadir datos e información”.

- El comentario libre se puede llevar a cabo tanto en directo como con antelación; de ahí que el tiempo que se destine a la elaboración de un comentario va a depender de la dificultad de preparación del texto.

- No es necesario pautar ni dividir en tomas el texto, aunque sí es preciso sincronizar bien el comentario con la imagen.

- Permite tener en consideración el grado, la capacidad intelectual y el nivel cultural de la audiencia.

- Cuando se utiliza el comentario libre es posible adaptar un programa editado en una determinada lengua a los gustos de un público que habla otra lengua diferente. Esta modalidad suele utilizarse fundamentalmente en la exhibición de videos de carácter humorístico, en parodias de fragmentos cinematográficos o como traducción de ciertos programas de humor orientales basados también en videos caseros.

2.2.7 Traducción a la vista

Esta modalidad también consiste en la traducción oral de un texto escrito -que es el guion en la lengua origen- simultáneamente a la proyección de la película en la pantalla. Como explica Chaume (2004:39), “es una especie de traducción a vista, llevada a cabo a partir de un guion, de un subtítulo o de un texto que se sigue en lengua extranjera.”. En este sentido, la mayor dificultad de esta modalidad reside en el hecho de que obliga al espectador a tener que escuchar las voces originales y la traducción simultáneamente y tener que percibir la falta de sincronía que se produce entre las imágenes que se emiten y los diálogos traducidos. Esta modalidad se emplea fundamentalmente en festivales de cine.

3. El proceso de subtitulación

Teniendo en cuenta la modalidad de traducción audiovisual objeto de análisis en esta investigación, pretendo en esta sección explicar las distintas etapas de trabajo que suelen sucederse en el proceso de subtitulado de una película. Para ello me voy a ceñir fundamentalmente a Díaz-Cintas (2003:77)⁹, por considerar su explicación del proceso de subtitulación una de las más completas y detalladas. El proceso se detalla a continuación.

3.1 Etapas del proceso

1. *Encargo*: En esta fase, el cliente -que puede ser una productora, una sala comercial de cine, una cadena de televisión, etc.- contacta con el laboratorio o estudio de subtitulación para solicitar el subtitulado de un producto determinado.

2. *Inscripción*: En esta etapa el laboratorio o estudio de subtitulación que se encargará de realizar el trabajo tomará los datos esenciales de la cinta con la que va a trabajar, para luego archivarlos. Se indican y archivan aspectos como el título, el nombre de la productora o distribuidora que ha realizado el encargo, los nombres de los responsables del proyecto, el nombre del traductor u otras informaciones necesarias.

3. *Verificación de la copia estándar y de la lista de diálogos*: Esta tarea la puede llevar a cabo el localizador o el traductor. En cualquiera de los dos casos se supone que será la persona que ha de recibir la cinta con la que se va a trabajar, acompañada de un guion o una lista de diálogos. Su función entonces consiste en visionar la película recibida y comprobar que no tiene ningún tipo de defecto, ya sea rayas, raspaduras, etc. Además, deberá constatar si hay una concordancia entre lo que se dice en la película con lo transcrito en la lista de diálogos. Igualmente, deberá

⁹ Según aclara Díaz Cintas, su propuesta se basó en los trabajos realizados por otros autores de gran renombre en este campo: Mayoral Asensio (1993); Torregosa (1996); Leboreiro Enríquez y Poza Yagüe (2001).

comprobar si en la película existe material de “naturaleza no oral”¹⁰, que no se haya incluido en la lista de diálogo y que por su importancia en la película se debería haber traducido.

En el supuesto caso en que se detecte algún defecto en la cinta, inmediatamente el laboratorio contactaría con el cliente para solicitar otra copia. Si, por otra parte, ocurriese que la lista de diálogos no estuviera correcta o no existiera, sería el localizador la persona encargada de corregir estas diferencias o transcribir desde el principio todos los diálogos de la pista sonora, lo cual puede resultar una actividad bastante molesta y aburrida, teniendo en cuenta todos los ruidos y voces aisladas que se pueden oír en una película. En estos casos el autor sugiere que el localizador comparta la misma lengua de la película con la que está trabajando.

Lo ideal en esta etapa es que el localizador reciba la cinta con la lista de diálogos postproducción, es decir, una lista de diálogo lo más fiel posible a la película y que incluya los cambios realizados durante el rodaje. También sería de gran utilidad recibir junto a la cinta un glosario donde aparezcan definidos y explicados aquellos términos que potencialmente puedan suponer un problema a la hora de su traducción, como referencias culturales, nombres propios, expresiones populares, etc.

4. *Producción de una copia de trabajo, o varias, con códigos de tiempos:* Como su propio nombre indica, en esta etapa se realizan varias copias de trabajo -en formato vídeo u otro formato digitalizado- a la película original o a la copia estándar. Este proceso se conoce como *telecinado*. Estas copias se realizan principalmente para no frenar el trabajo del laboratorio, en caso de que sea necesario devolverle la copia original al cliente.

¹⁰ Por material de naturaleza no oral el autor se refiere a aquellos elementos que transmiten información, pero no a través de palabras articuladas. De esta clase son los lenguajes gestuales o manuales, así como los de analogía icónica.

Generalmente, los estudios de subtitulación destruyen estas copias cuando finaliza el proceso de subtitulado, como una medida de seguridad para evitar la copia fraudulenta del original. Otras acciones que realizan los estudios para prevenir cualquier intención de piratería suelen ser la advertencia en la propia cinta sobre las consecuencias de no respetar el copyright. Otras veces, algunos estudios solamente muestran en las cintas de vídeo aquellas escenas en las que hay diálogo, dejando el resto de la cinta en negro.

5. *Localización*¹¹ o “*spotting*”: La actividad de localización también se conoce como *pautado* o *spotting*. La función principal de esta actividad dentro del proceso de subtitulación es la de fijar los códigos de tiempo de entrada y salida a las intervenciones realizadas por los actores, fraccionándolos en pequeñas frases preparadas para ser traducidas. Se considera que una localización es buena cuando existe una buena sincronización temporal entre la presencia de los subtítulos en pantalla y las voces de los actores.

Díaz Cintas (2003:155) recalca cuán importante es que la persona encargada de esta actividad posea un buen conocimiento y dominio del idioma original de la película en cuestión, recomendando siempre al traductor como la figura idónea para llevar a cabo esta actividad. Chaume (2004:84) también está de acuerdo en que el *spotting* y la traducción se realicen por la misma persona. En su opinión, considera que el traductor, el *pautador* y el *sincronizador* deberán ser también perfiles de una misma persona en aras de lograr la máxima calidad del producto final.

La tarea del localizador llega a resultar bastante ardua, ya que muchas veces le corresponde a este identificar qué información es o no relevante plasmar en un subtítulo -para evitar sobrecargarlo- sin afectar la comprensión final del argumento al espectador. Para el caso de las

¹¹ Según Díaz Cintas (2003:77), la “localización” como procedimiento o etapa dentro de la subtitulación no debe confundirse con una variedad traductológica de reciente denominación, que se llama igual y que está enfocada fundamentalmente a la traducción de los programas informáticos, *webs*, *software* y videojuegos.

frases excesivamente largas, se sugiere que el traductor divida la frase “teniendo en cuenta la puntuación y la duración del intervalo que las separa” (Díaz Cintas 2003:78) y, en el caso de frases demasiados cortas, se recomienda “combinar varias de ellas para evitar un estilo telegráfico que conduciría a una presentación relampagueante”. Igualmente, surgen casos en los que varios personajes están hablando simultáneamente y donde, una vez más, será el traductor quien deberá elegir qué información se va a traducir. Finalmente, otro factor importante a tener en cuenta, añade Díaz Cintas (2003:78), son los cortes y cambios de planos. El localizador deberá evitar mantener un subtítulo en pantalla cuando se realice uno de estos cambios con el objeto de evitar una relectura innecesaria del subtítulo.

Puede suceder, como advierte Chaume (2004:83), que el traductor reciba el guion pautado¹² o sin pautar (solamente con ciertas acotaciones técnicas). En el segundo caso el traductor entonces deberá pautar, es decir, dividir los diálogos originales en fragmentos, para luego conformar los subtítulos en la lengua meta. Si, por el contrario, el traductor recibe el guion pautado, su única función será la de traducir los subtítulos teniendo en cuenta los criterios ortotipográficos y los estándares requeridos por el cliente o empresa para la confección de los subtítulos.

6. *Toma de notas*: La toma de notas de una película es un paso muy importante dentro del proceso de subtitulación. Su objetivo principal es minimizar los posibles errores de comprensión y las malas interpretaciones que se derivan de la traducción. Básicamente tiene lugar mientras que el traductor realiza el visionado de una película. Independientemente de que el traductor cuente con una lista de diálogos detallada, esta acción no está de más, ya que no solo permite corregir

¹² Según Chaume (2004:83), los guiones pautados reciben el nombre de *spotting (dialog) listo* lista de diálogos, y contienen tanto los diálogos originales íntegros, normalmente a la izquierda de la hoja, y los diálogos ya sintetizados o resumidos en lengua origen (*mastertitles, master subtitles*), es decir, las frases en la lengua origen que darán lugar a los subtítulos en la lengua meta.

posibles errores y deslices, sino que le ahorra tiempo al traductor (puesto que evita recurrir con frecuencia al visionado de la película) y, como señala Díaz Cintas (2003:79), permite “agilizar el proceso de traducción en un mundo profesional agobiado por las presiones temporales y las fechas límites de entrega”.

Como se muestra abajo, existen una serie de áreas imprescindibles en las cuales el traductor ha de enfocarse en un primer visionado de la cinta. Según explica Díaz Cintas (2003), los tres primeros puntos están basados en la propuesta realizada por la subtituladora Torregosa (1996), y los dos últimos, añadidos por él mismo (Díaz Cintas 2003:79).

- i. El primer elemento que se debe tener en cuenta está relacionado con aquellas palabras, términos o fragmentos que en la versión original de la cinta puedan generar, como explica el autor, “una lectura polisémica”, por lo que su significado se verá influenciado por la imagen que se proyecta. Son muchos los ejemplos en los que se pueden apreciar estos casos en que el vocablo empleado pueda generar más de un significado y la imagen será la que finalmente permitirá al traductor entender el significado que se quiere transmitir. El autor menciona el ejemplo de *funny*. Otros ejemplos pueden ser *bank*, *pupil*, *bat*, etc.
- ii. Como segundo elemento que se habrá de tener en consideración se hace especial hincapié en aquellas dudas que puedan surgir relacionadas con el género y el número. Se recomienda especial atención cuando se traduzca, por ejemplo, del idioma inglés, pues, a diferencia del español o el francés, en el idioma inglés no existe la distinción de género en la mayoría de los sustantivos ni en los adjetivos.
- iii. El tercer aspecto que el subtitulador debe tener presente es “el grado de familiaridad entre los personajes o la identidad de los mismos” (Díaz Cintas,2003:79). Este elemento es muy importante pues permitirá al traductor diferenciar cuando debe traducir ejemplos

comunes como: el “*you*” del inglés o el “*vous*” del francés, por el “tú, usted, ustedes, vosotros, vosotras” del español.

iv. Otro aspecto al que se sugiere al traductor prestar especial atención en esta etapa tiene que ver con los deícticos, como *this/these, that/those* o *here/there*”. Estos tipos de señalamientos pueden hacer referencia al discurso y remitir a determinados referentes que aparecen en pantalla y no siempre es necesario incluirlos en los subtítulos.

v. Finalmente, como última recomendación, Díaz Cintas (2003:79) hace referencia a las interjecciones y exclamaciones que abarcan varios significados y tienen sentido en un determinado contexto, tales como: *oh, my!, geez, Christ, blimey!, etc.*

7. Traducción: Como su nombre indica, la intención fundamental que tiene el subtitulador en esta etapa es expresar en la lengua meta aquello que ha sido expresado en la lengua origen. En muchas ocasiones suele ocurrir que películas cuyo idioma original es poco difundido suelen recibirse acompañadas de una lista de diálogos, o con subtítulos ya localizados, en inglés. En estos casos, como señala Díaz Cintas (2003:79), la traducción se realiza a partir del texto inglés y no de los diálogos de los actores, lo que significa que en caso de errores de traducción o ambigüedades, estos se van a mantener en el transvase lingüístico a otras lenguas.

Esta traducción, explica Díaz Cintas (2003:80), abarca no solamente las conversaciones de los actores, ya que el traductor ha de tener en cuenta, además, ciertos “mensajes narrativos” tanto orales (voces fuera de pantalla, canciones, etc.) como escritos (titulares, cartas, etc.). Asimismo, el traductor deberá estar atento al “valor informativo que aporta la dimensión icónica de la imagen” (Díaz Cintas, 2003:80). En este sentido, Chaves (1999:54) recomienda a los traductores evitar caer en el “*mot-à-mot*”, además deja bien claro que los traductores no estarán obligados a traducir ciertas frases, cortas e inteligibles, tales como: “las expresiones coloquiales

con carácter internacional; las fórmulas verbales de saludos, de cortesía, de afirmación, de negación, de asombro, las réplicas telefónicas, etc.; el diálogo de ambiente; las explicaciones que el espectador conoce ya; y, las interpelaciones por un nombre propio, etc.” (Chaves, 1999:54).

Teniendo en cuenta las diversas variedades del español, una tendencia que se está llevando a cabo en el momento de traducir, es la conversión al español peninsular de aquellas cintas que anteriormente han sido subtituladas en América latina y viceversa, según Díaz Cintas (2003:80). Estas variedades lingüísticas, comercialmente hablando, suelen ser poco compatibles, por lo que en estos casos, señala el autor, se suelen reemplazar aquellos términos o palabras que se asocian a una región específica o que se consideren muy localistas.

8. Adaptación, sincronización traductora o ajuste: Como señala el autor, esta actividad usualmente la realiza el ajustador o adaptador. La función principal de la persona responsable será la de sincronizar la extensión de las intervenciones traducidas con los códigos de tiempos de entrada y salida de los subtítulos, teniendo en cuenta la velocidad lectora del espectador y la comprensión del mensaje.

Chaves (1999:54), que cita a Mayoral Asensio (1993:46-68), divide esta fase en tres etapas independientes: Adaptación de los diálogos para el subtitulado, traducción y, por último, sincronización traductora (ajuste de la extensión del texto al metraje y velocidad de lectura). Según Díaz Cintas (2003:82), se debe tener en cuenta que el espectador, además de leer, debe comprender el mensaje. Sin embargo, el autor menciona una serie de factores que van a condicionar el tiempo de lectura estimado. Cabe resaltar en este sentido el vocabulario empleado y su grado de complejidad, el conocimiento que posea el público del idioma origen, la costumbre de la audiencia de ver productos subtitulados, etc. El formato audiovisual que se elija para proyectar el trabajo subtitulado se deberá tener en cuenta también, pues existen grandes diferencias entre el cine y la

televisión. Se supone que los subtítulos en televisión han de estar más tiempo en pantalla que los de las salas de cine¹³.

9. *Revisión:* Una vez sincronizados los subtítulos con los diálogos de los personajes, será necesario comprobar que no existan errores ortográficos. Como señala Díaz Cintas (2003:82), no hay nada que resulte más desagradable e irritante para la audiencia que ver programas y películas con subtítulos mal escritos y llenos de erratas, o tropezarse con palabras o frases incompletas. Entre otras cosas, estos errores dan una imagen de descuido por parte del estudio o compañía subtituladora; además, estas faltas gramaticales y errores ortográficos entorpecen la lectura del público y de alguna manera pueden distraer momentáneamente su atención, e inclusive pueden hacer perder el hilo al espectador.

Por ello, se recomienda al subtitulador ser extremadamente cuidadoso con la gramática y la ortografía. En este sentido, se sugieren algunos “*tips*” tales como: la utilización cautelosa de los correctores ortográficos, la realización de la revisión ortográfica no solo por la vía digital, sino a través de copias impresas, y si es posible, permitir que otra persona ajena al traductor realice la revisión. Finalmente, se advierte que muchas veces los estudios y compañías de subtitulación pasan por alto esta etapa, pues significa un aumento en el presupuesto económico. Personalmente considero que además sería útil tener en cuenta ciertos criterios ortotipográficos que han de estar presente en la presentación de los subtítulos, con el fin de evitar potenciales incongruencias o anomalías.

¹³ En el próximo capítulo se explicarán las principales características de presentación y formato de los subtítulos.

10. Simulación: Esta etapa tiene lugar antes de la impresión del producto final y permite al cliente modificar o corregir cualquier palabra o frase de la traducción previamente realizada. Normalmente se realiza a través de vídeos, pero últimamente se hace también en formato digitalizado. Suele durar unas tres horas aproximadamente para el caso de las películas de duración media (en torno a 90 minutos y 1000 subtítulos).

Según Díaz Cintas (2003:82), consiste en mostrarle al cliente una presentación previa de cómo quedaría el producto final, para darle libertad de proponer aquellos cambios que considere oportuno y si es necesario aportar información adicional. Por lo general, en esta fase, el cliente suele realizar ajustes de algunas líneas; puede tanto acortar como alargar los subtítulos; también suele verificar cómo se ha tratado el lenguaje obsceno; además, examina que no se descuiden determinados aspectos fundamentales del film y comprueba que tanto los subtítulos como las voces de los actores y la imagen aparezcan en completa armonía, entre otros aspectos.

11. Aprobación: Esta etapa tiene lugar cuando el cliente manifiesta su conformidad con la fase de simulación y da el visto bueno para pasar a la siguiente fase, que es irreversible, como señala Díaz Cintas (2003:83).

12. Impresión o sincronización técnica: En esta etapa se procede a la impresión, a través del láser, de los subtítulos de la cinta. Según Chaume (2004:80), la impresión por láser tiene el mismo efecto que la impresión a través de la fotoquímica, aunque resalta que el láser aporta más precisión, calidad, rapidez y menos daño a la cinta. Según apunta Díaz Cintas (2003:84), una vez que el traductor entrega el documento con los subtítulos sincronizados y localizados, el proceso funciona de la siguiente manera:

Estos se transfieren electrónicamente a un ordenador que lo convierte a un formato legible por una máquina que controla el proceso de impresión. Un rayo láser de gran precisión quema la emulsión de la copia positiva a la vez que imprime el subtítulo que, gracias

al código de tiempos, se sincroniza de manera exacta con el momento del habla de los actores. La misma operación se repite con cada una de las bobinas que forman la película (Díaz Cintas, 2003:84).

Como apunta Díaz Cintas, es muy importante que los subtítulos entren y salgan en el momento oportuno y en el lugar apropiado. Asimismo, se debe evitar que un subtítulo permanezca en pantalla cuando hay un cambio de plano, y, por el contrario, que se proyecte antes de que el personaje comience a hablar. En ambos casos, estas interferencias pueden hacer que el espectador se confunda, pierda el hilo y finalmente no comprenda ni el subtítulo, ni el mensaje, ni quién dice qué. Lo ideal, como se ha recalcado anteriormente, es que exista una sincronización entre los tiempos -tanto de entrada como de salida- de los subtítulos y las intervenciones de los actores.

13. Lavado: Según Chaume (2004:81), esta operación se basa en lavar con agua el polvo que queda una vez quemada la emulsión de la cinta. Este lavado se realiza a través de una máquina especial, que tiene la función de limpiar los restos de la emulsión, secar y rebobinar de nuevo la cinta.

14. Visionado y control final: Según explica Díaz Cintas (2003:85), antes de entregar el producto final al cliente, este se revisa en la moviola o máquina de montaje cinematográfico, para comprobar que tanto la impresión láser como el lavado se han realizado exitosamente. En muchas ocasiones esta tarea es el único control de calidad de la cinta antes de su proyección.

15. Aprobación final: Como señala Díaz Cintas (2003:85), este paso solamente se obtiene una vez que el producto, acabado y listo para su proyección, cumple con los requisitos del cliente.

16. Expedición: Esta actividad tiene lugar cuando se le hace entrega al cliente de las copias, en la fecha, hora y lugar previamente acordados. Los plazos de entrega suelen ser muy cortos y más aún en el caso de las películas que se exhiben en festivales internacionales.

17. Archivado: En esta fase los estudios suelen quedarse con una copia en versión original subtitulada de la cinta que se ha entregado al cliente. Esta copia que se almacena puede servir para los casos en los que el cliente necesite cambiar la cinta a otro formato, ya sea televisión, video, DVD, etc.

18. Transmisión: En esta etapa se le ofrece al público el producto final subtitulado, que hasta ese momento no estaba accesible.

En esta explicación del proceso de subtitulación no se ha mencionado la etapa centrada en la elaboración y negociación del presupuesto económico elaborado por el laboratorio o estudio de subtitulación, que sí menciona Chaume (2004:80) cuando habla sobre el proceso de subtitulación en la televisión, siendo una de las tareas “elaborar el presupuesto y remitir al cliente (normalmente acompañado del título en lengua meta)”. También quisiera hacer eco de lo que plantea Díaz Cintas (2003:86) en cuanto a las etapas anteriormente explicadas. Como apunta, lamentablemente en la práctica muchas de estas actividades o etapas son obviadas por distintas razones, lo que irremediablemente influirá en la calidad final de la obra.

3.2 Principales características de los subtítulos

Erróneamente, se puede pensar que la proyección de los subtítulos en pantalla es una actividad automática, que solamente consiste en la emisión simultánea de un conjunto de palabras en sincronía con la banda sonora de una película o un programa. Si bien *–a grosso modo–* se percibe así, sería bueno tener en cuenta que existen normas y pautas en torno a la presentación y formato de los subtítulos. El conocimiento y puesta en práctica de estos requisitos permitirán que estos se

proyecten con una buena calidad. Se mencionan a continuación las principales características de los subtítulos¹⁴.

1. *Número de líneas*: Lo establecido es que los subtítulos no excedan las dos líneas. Sin embargo, aunque es poco usual, también existen subtítulos de tres o más líneas, como señala Díaz Cintas (2003:146). Estos, agrega el autor, suelen utilizarse en el subtítulo intralingüístico para sordos y personas con déficit auditivo. Chaves (1999:52) añade que generalmente en los subtítulos de tres líneas la primera suele ser una palabra, un nombre, o una expresión breve.

2. *Caracteres y espacios*: Según Chaume (2004:99) y Díaz Cintas (2003:148) el número de caracteres por cada línea de subtítulo oscila entre 28 y 40 (incluyendo espacios), siendo 35 la medida estándar. En el supuesto caso de que el subtítulo este formado por una sola palabra, Chaume plantea que esta no debería contener menos de 4 o 5 caracteres.

3. *Tipo de letra y color de los subtítulos*: Díaz Cintas (2003:150) sugiere que el subtítulo sea legible, discreto, con un tipo de letra fácil de leer, sencilla, sin gracia, y de contornos nítidos. Los tipos de letra más utilizados son *Helvética*, *Arial* y *Times New Roman* de 12 puntos, aunque Chaume (2004:99) menciona también el tipo *Courier New* de 10 puntos, destacando que la elección se puede modificar en el estudio de subtitulación, dependiendo de la preferencia del cliente.

En cuanto al color, Díaz Cintas (2003:150) destaca que para las personas sordas y con dificultades auditivas, se suelen proyectar los subtítulos en diferentes colores. Esta herramienta les permite distinguir a los distintos intérpretes que intervienen en la cinta. Por el contrario, en el subtítulo interlingüístico, generalmente los subtítulos son del mismo color, siendo los colores amarillo y blanco los más empleados.

¹⁴ Esta descripción está basada en Díaz Cintas (2003), Chaves (1999) y Chaume (2004).

4. *Ubicación de los subtítulos en pantalla:* La posición de los subtítulos en la pantalla no sigue un patrón único y estándar. Depende de las preferencias y gustos personales, así como del estilo del estudio o de los medios audiovisuales (Chaves, 1999:53). A este respecto, Díaz Cintas (2003:151) destaca que lo más importante sobre la colocación de los subtítulos es que, una vez que se decida donde situarlos, exista una consistencia en todo momento en cuanto a su posición en la pantalla desde el principio hasta el final de la película. Además, agrega, que debe ser estable y sin vibraciones de ningún tipo, para evitar dificultades en la lectura e irritación en los espectadores.

Generalmente, se suelen colocar en la parte inferior de la pantalla y centrado, pero esto puede variar, aunque Díaz Cintas (2003:147) apunta que en esta zona la importancia de la fotografía es menor. Con respecto a los subtítulos monolineales, muchos subtituladores recomiendan que estos aparezcan en la línea más baja de la pantalla, de las dos que se reservan para los subtítulos. Sin embargo, añade el Díaz Cintas (2003:148), existen otros traductores que no comparten este criterio y abogan por que haya una consistencia en los subtítulos y que estos empiecen siempre en el mismo lugar. De esta manera, consideran que aquellos subtítulos que sean de una sola línea deben comenzar en la línea superior. Para el caso de los subtítulos bilineales, se sugiere que la línea superior sea la más corta, pues de ese modo se producirá una menor contaminación de la imagen.

5. *Permanencia de los subtítulos en pantalla:* Como señala Chaves (1999:53), la permanencia de un subtítulo en la pantalla va a estar condicionada por tres factores fundamentales. El primero está relacionado con la longitud del texto, el segundo tiene que ver con la velocidad de lectura de los espectadores y el tercero y último está sujeto al intervalo de tiempo entre los subtítulos.

Según Díaz Cintas (2003:153), el tiempo de permanencia estándar de un subtítulo en pantalla no debe exceder los cuatro segundos para el caso del subtítulo monolineal, que generalmente se consta de unas siete u ocho palabras. Para el caso del subtítulo bilineal, que contiene entre catorce y dieciséis palabras, el tiempo establecido es de unos seis segundos. Este tiempo de permanencia se puede modificar para el caso de las canciones -siempre que el ritmo lo permita-, en las que el subtítulo puede permanecer en pantalla unos siete segundos. Finalmente, el tiempo en pantalla que se recomienda para aquellos subtítulos que sean muy cortos es como mínimo un segundo y, si es posible, un segundo y medio.

Conviene señalar que lo fundamental de este apartado es que la audiencia pueda leer cómodamente los subtítulos que se proyectan, evitando, como muchas veces ocurre, la lectura repetitiva e innecesaria de los mismos. Como advierte Chaves (1999:51), lo principal es que la duración del subtítulo en la pantalla coincida con la duración del diálogo hablado, es decir que aparezca cuando estos comienzan a hablar y que desaparezca cuando se callan.

6. *Asincronía (La secuencia de inserción y de eliminación de los subtítulos)*: Según Chaves (1999:53), algunos subtituladores recomiendan proyectar los subtítulos 25 centésimas de segundo antes de que comience a hablar el actor. De esta manera, se pretende garantizar y facilitar al espectador la sincronización temporal entre el mensaje oral que escucha (las voces de los actores) y la información escrita que recibe (los subtítulos). Además, otro factor destacable a la hora de decidir cuándo insertar o eliminar los subtítulos está relacionado con los cambios de planos o escenas. Se recomienda al traductor prestar especial atención a estos cambios, ya que si el subtítulo se mantiene tras estos cambios, eso podría crear confusión al espectador, hacer que pierda el hilo o distraer su atención.

7. *Según el medio audiovisual:* Como se ha mencionado anteriormente, existe una estrecha relación entre el tipo de formato audiovisual que se utiliza y las características de los subtítulos que se proyectan. A este respecto, el número de caracteres permitidos no será el mismo en la pantalla de cine que en la de televisión. Díaz Cintas (2003:43) indica estas diferencias entre los distintos formatos audiovisuales. En el caso del cine, menciona que, al ser la pantalla más grande, se condensa menos la información original, admite un mayor número de subtítulos, y por ende, permite al espectador leerlos con más rapidez. Generalmente, una película de una duración de 90 minutos contiene aproximadamente unos 900 subtítulos en la versión cinematográfica, 750 en la de DVD y 650 en la copia para la televisión. Según Hurtado (2001:79), en el caso de la televisión y el video doméstico se suelen utilizar más caracteres.

Chaume (2004:99) explica, haciendo referencia a Ivarsson (1992), que en el caso de la televisión los subtítulos suelen proyectarse en un máximo de dos líneas, con hasta 40 caracteres cada una (incluyendo espacios en blanco), teniendo en cuenta que las dimensiones de una televisión no solían aceptar más caracteres. En el caso del cine, los subtítulos no superan tampoco los 40 caracteres, pues el objetivo es evitar que la audiencia realice demasiados movimientos de cuello.

El número de caracteres también va a estar sujeto al tipo de formato de las películas. Como señala Chaves (1999:52), en el caso de las películas de 35 milímetros¹⁵, la media de caracteres por línea suele estar entre los 32 y 40, mientras que en las películas de 16 milímetros el número de caracteres oscila entre los 24 y 27. Díaz Cintas (2003:149) apunta que para el formato vídeo y

¹⁵ Las películas de 35 milímetros es el formato de negativo o película fotográfica más utilizado, tanto en cine como en fotografía, aunque actualmente muchas compañías han dejado de ofrecer sus producciones en este formato para pasarse al formato digital, al ser mucho más barato.

DVD el número establecido se sitúa entre los 32 y 35 caracteres, lo que coincide con el formato de televisión.

3.3 Sobre los criterios ortotipográficos de los subtítulos

Otro de los componentes a tener en cuenta durante la confección y proyección de los subtítulos en la gran pantalla son los criterios ortotipográficos. Como se ha comentado a lo largo de esta investigación, la lectura de los subtítulos es bastante diferente a otros tipos de textos ya que requiere de convenciones, limitaciones y técnicas específicas, que en conjunto influyen en el resultado final del trabajo.

Referirse a los criterios ortotipográficos significa enfocar la atención a pequeños detalles gramaticales que se han de tener en cuenta y que son esenciales para todo aquel que trabaje con textos, ya sea en su elaboración, traducción o corrección, sin importar su naturaleza. Consiste en utilizar adecuadamente el conjunto de normas que regulan el correcto empleo de los elementos tipográficos de las lenguas. Los académicos Castro y Rodríguez (1999)¹⁶ definen la disciplina ortotipográfica en la traducción como: “la materia que trata la correcta acentuación y puntuación de los textos, además de la correcta utilización de ciertos signos complementarios”.

Gracias a la aparición y rápida diseminación de los ordenadores, la producción, realización y lectura de textos se ha modificado radicalmente. La escritura informática ha experimentado una rápida generalización y hoy en día, se ha convertido en una herramienta imprescindible para realizar cualquier encargo escrito. Son innumerables los beneficios y comodidades que ofrecen los programas y procesadores de texto. Sin embargo, no son suficientes, aunque liberen al escritor de gran parte de las preocupaciones en torno al lenguaje escrito.

¹⁶ <https://estiloy narracion2.wordpress.com/2010/03/04/errores-ortotipograficos-en-la-traducccion-al-espanol/>.

Conocer y dominar a fondo la estructura lingüística de la lengua término cuando se realiza un encargo será esencial para el subtitulador. Garantizar que la información que se proyecta en la pantalla sea comprensible y legible, requerirá de una preparación previa y constante, de mucha lectura y práctica. Para nada es agradable proyectar subtítulos gramaticalmente incorrectos. Siempre serán mal vistos y proyectarán una imagen negativa no solo a los destinatarios, sino del profesional o empresa a cargo. Ni el apretado tiempo de entrega, la inexperiencia, los programas informáticos, o el escaso conocimiento del traductor sobre estas convenciones, justifican la presencia de errores e incongruencias en la gran pantalla. Sería un error garrafal, subestimar el conocimiento que gran parte de la audiencia posee sobre estas convenciones. Recordemos que aquellos que prefieren y optan por la subtitulación, son personas instruidas que buscan enriquecer su conocimiento en la lengua extranjera.

Dependiendo de la lengua a la que se traduce y el tipo de texto, existen un conjunto de criterios de puntuación propios y establecidos. A continuación, se ofrece una síntesis de las principales normas ortotipográficas que se han de emplear con los subtítulos. Se ha consultado las propuestas realizadas por Chaume (2004:99)¹⁷ y Díaz Cintas (2003:161), fundamentalmente. Aunque ambos trabajos se han enfocado en la traducción del inglés al español, serán resaltados aquellos criterios en los que exista diferencia entre ambos idiomas.

1. Puntos suspensivos: Su uso es el mismo en ambos idiomas. Según Chaume (2004:101), este signo de puntuación suele utilizarse en los subtítulos al final de una frase para indicar que no ha concluido. Además, enfatiza el autor, sería incorrecto emplear este signo de puntuación como sinónimo de etcétera. Díaz Cintas (2003:168) puntualiza que en ocasiones se recomienda su uso para facilitar la comprensión de canciones lentas y baladas.

¹⁷ Chaume se basa en Marleau (1982:271-285) y en Ivarsson (1992:109-126).

2. *La tilde*: En español las tildes son obligatorias, tanto en las mayúsculas como en las minúsculas. Además, su omisión puede crear confusión y afectar la legibilidad de los subtítulos (Díaz Cintas, 2003:164). En el inglés no se emplean los acentos gráficos ni ningún otro signo diacrítico, solamente se acentúan los extranjerismos incluidos en la lengua.

3. *Mayúsculas*: Chaume (2004:102) puntualiza que las mayúsculas se emplean en la traducción de rótulos, carteles, titulares de periódicos, etc. Díaz Cintas (2003:164) añade que también se utilizan en los títulos de películas y programas. Asimismo, señala que el tipo de letra versal, es el nombre dado en tipografía a la mayúscula. A diferencia del español, en inglés se utiliza mayúscula en los idiomas, los gentilicios, los días de la semana y los meses del año.

4. *Los números*: Aunque no existe un criterio unánime sobre la escritura de los números en la pantalla, Díaz Cintas (2003:183) se rige por la norma que impera en España, que estipula escribir con letras los números del cero al nueve, incluyendo ambos, y los demás en cifras numéricas. A este respecto, Chaume (2004:102) puntualiza que existe la tradición de escribir también con letras hasta el 10 o incluso el 12. Siguiendo a Díaz Cintas (2003:185), las excepciones a esta regla son los días del mes, la numeración de los pisos, apartamentos y habitaciones de un hotel, los cuales siempre se escriben en cifras. En lo que concierne a la escritura de los siglos, cabe resaltar que en español se emplean números romanos, mientras que en inglés se suele utilizar letras o números cardinales.

5. *Las horas*: Ivarsson (1992:109-126), en Chaume (2004:102) plantea que las horas no siguen un patrón estándar en cuanto a su proyección en pantalla, lo mismo se puede escribir con números que con letras, según las normas que imperen en ese momento. Sobre este asunto, Díaz Cintas (2003:185) recalca que las fracciones de horas han de separarse con punto o dos puntos, pero nunca con coma.

6. *Abreviaturas*: Díaz Cintas (2003:178) añade, que el uso de las abreviaturas suele ser conveniente siempre que sean familiares a la audiencia y no creen confusión. Igualmente, se refiere al uso de abreviaciones informales, como las que se emplean en los *chats* y mensajes de teléfonos, y advierte no incluirlas de ninguna manera en la subtitulación en los tiempos actuales, aunque no descarta la posibilidad de que en un futuro estos fenómenos lingüísticos puedan ser parte del texto audiovisual.

7. *Siglas y acrónimos*: En la subtitulación, las siglas suelen escribirse con todas las letras mayúsculas, no se acentúan y no incluyen puntos abreviativos. Generalmente, son empleadas para denominar instituciones, empresas y asociaciones. Además, siempre que se pueda, se deben traducir, a menos que ya estén establecidas, como ocurre con ciertos nombres comerciales¹⁸. Por otra parte, si una sigla se lee como una palabra se considera acrónimo en ambas lenguas, español y en inglés. Además, se escriben con mayúscula la letra inicial y el resto en minúscula (Díaz Cintas, 2003:180).

8. *Símbolos*: A diferencia de las siglas, los símbolos poseen validez internacional. En la subtitulación se deben evitar los símbolos matemáticos como: mas (+), mayor que (>), igual (=), etc. Por otro lado, existen una serie de símbolos que cuyo uso es permisible debido a lo familiar que resultan al espectador, tales como: %, \$, €, libras (Díaz Cintas, 2003:182).

9. *Las monedas*: Según Chaume (2004:103), quien se basa en Ivarsson (1992:109-126), las monedas que aparezcan en el producto audiovisual, no deben convertirse, a excepción del término *billion*. Además, cuando se trate de los símbolos que la acompañan, como por ejemplo \$, €, etc., el autor, a diferencia de Díaz Cintas, recomienda cambiarlo por la palabra completa.

¹⁸ <https://www.fundeu.es/recomendacion/siglas-traduccion/>.

10. Unidades de medidas: En cuanto a las unidades de medida, Chaume (2004:102) plantea que se deberían abreviar y además, convertirlas al sistema establecido en la lengua meta (onzas, centímetros, kilogramos, pies, etc.). Si la referencia proviene del inglés, añade el autor, se debe convertir al sistema métrico decimal y si resultan confusas, redondear.

11. Signos de interrogación y exclamación: Díaz Cintas (2003:163) recomienda no abusar de estos signos ni sobrecargar los subtítulos, ya que la audiencia, escucha y observa simultáneamente a los personajes en su lengua origen y pueden intuir fácilmente la intensidad, expresiones y cambios anímicos de los actores. Igualmente, hace hincapié en las aperturas de las exclamaciones y de las interrogaciones en el español, que frecuentemente son olvidadas, ya que en inglés solamente se emplean los signos de cierre.

12. Las comas: Chaume (2004:102) recomienda evitar, siempre que sea posible, el uso de las comas y utilizarlas dentro de una frase. Díaz cintas (2003:169) añade que tanto la coma como el punto y coma, tienen la misma función en la subtitulación que en cualquier otro texto y recomienda evitar el punto y coma, ya que en la pantalla resulta difícil de distinguir de los dos puntos.

13. Las comillas: Según Chaume (2004:101), las comillas suelen emplearse para las citas textuales y palabras extranjeras. En este sentido, Díaz Cintas (2003:171) añade que también se emplean ante la presencia de palabras inventadas o de pronunciación incorrecta, de errores gramaticales, para remarcar ciertos vocablos o expresiones, y cuando se reproduce el estilo directo. El mismo autor sugiere utilizar siempre las comillas inglesas, y recomienda evitar entrecomillar los nombres propios que sean conocidos por el público, aunque en ocasiones, se permite su uso para resaltar determinados apodos y sobrenombres.

14. *Los guiones*: Los guiones suelen emplearse para mostrar las intervenciones de los distintos personajes del filme, aunque Chaume (2004:101) puntualiza que el guion que se corresponde al primer personaje suele ser omitido por los traductores. En su opinión, una vez que se introduce el guion del segundo hablante, el espectador ha de comprender fácilmente que la primera línea del subtítulo forma parte de un diálogo. Díaz Cintas (2003:165), resalta que su uso suele asociarse para “transcribir expresiones formadas por una o varias letras y algún número”. Además, recalca no emplear el guion en los subtítulos para la división de palabras al final de una línea.

15. *Cursiva*: Chaume (2004:102) señala que en la subtitulación suelen emplearse con las voces en off y voces distantes de los personajes que están fuera de la pantalla (narradores, citas, pensamientos, voces a través del teléfono, etc.), así como en ciertos documentos y cartas. Díaz Cintas (2003:177) agrega además que se emplea durante la traducción de letras de canciones, y en aquellas películas o programas en los que se hablen varios idiomas.

16. *El subrayado*: Como apunta Chaume (2004:102), el subrayado se utiliza muy poco, solamente en aquellos casos que se desee resaltar entonaciones especiales. En ambos idiomas no se aprecia ninguna distinción en su uso.

17. *El punto*: Como señalan los autores (Chaume, 2004:101, Díaz Cintas, 2003:168), el punto se utiliza para indicar que el subtítulo ha finalizado.

18. *Dos puntos*: Según Díaz Cintas (2003:170), la función de los dos puntos es la misma que tienen en cualquier otro texto escrito (ej: enumerar una lista, introducir una cita, etc.).

19. *Paréntesis y corchetes*: Apenas se utilizan, salvo cuando se requiere de una explicación o nota del traductor (Chaume, 2004:102). Como señala Díaz Cintas (2003:170), aunque estos signos ortográficos suelen emplearse ante la necesidad de aclaraciones o comentarios marginales,

su uso es bien limitado, ya que estas aclaraciones o repeticiones suelen ser eliminadas del texto original y no aparecen en el texto meta.

20. *Ortotipografía en las cartas*: Según Chaume (2004:102), cuando el actor lee su carta internamente, se debe utilizar cursiva. Por otra parte, si la lee en voz alta, a la vez que la escribe, se usa letra redonda y si la lee cuando ha finalizado, se emplea letra redonda con comillas. Si, por el contrario, es el receptor de la carta es quien la lee en voz alta, se ha de utilizar solamente comillas, pero, si la lee con voz interna, se ha de emplear cursiva con comillas, señala el autor.

21. *Barra oblicua*: Según el autor (Díaz Cintas, 2003:175) no deberían utilizarse en la subtitulación.

22. *Las canciones*: Según considera Chaume (2004:103), “las traducciones de canciones o poesías debe respetar el formato original”.

4. Sobre los referentes culturales

Vivimos en un mundo que se caracteriza por una gran riqueza cultural: con ideas, creencias, prácticas religiosas, costumbres, estilos de vida, etc. muy arraigados y diversos. Como seres humanos, es natural sentir esa curiosidad interna de conocer e interactuar con otros grupos sociales además del nuestro. En este sentido, el lenguaje desempeña un papel fundamental como medio de expresión de cualquier manifestación cultural. Como señala Newmark (1988:94), “*culture is the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression*”. Una definición más amplia del término *cultura* es la que propone Tylor, al plantear que:

Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society. (Tylor, 1871:1).

Tradicionalmente existen diversas maneras de estar en contacto con otras culturas, ya sea a través de viajes turísticos, reuniones de trabajo, eventos deportivos, congresos, ferias internacionales, etc., donde generalmente confluyen múltiples personas con diferentes bagajes culturales. Gracias también a los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, podemos ampliar nuestro acervo cultural de una manera mucho más rápida y fácil. Sin embargo, en esta búsqueda continua por conocer más allá de nuestro entorno, muchas veces tropezamos con ciertas expresiones, palabras, términos, frases, gestos, etc. que son típicos de una comunidad determinada y que no necesariamente son de conocimiento mundial, por lo que su significado podría correr el riesgo de ser malinterpretado.

El mayor reto, por tanto, consiste, en proporcionar la traducción de esta información en diferentes idiomas, lo más fiel posible a la versión original. A este respecto, Díaz Cintas (2003:247)

plantea que “cuando ciertos símbolos que tienen un valor muy significativo en una determinada cultura están ausentes en otra, la traducción tendrá que actuar como puente y ofrecer un sustituto lo más equivalente posible”. Al hilo de lo anterior, cabe resaltar que los textos audiovisuales, en concreto, contienen un conjunto de referencias extralingüísticas que, en ocasiones, también pueden suponer una dificultad para el subtitulador (Díaz Cintas 2003:246). Estos términos se conocen como referentes culturales, realia, elementos culturales, culturemas o, en inglés, *culture-specific items*, *cultural terms*, *culture-bound elements*, *extralinguistic culture-bound references*, etc. Su presencia en el texto origen se considera un problema de traducción y su transvase no resulta siempre una tarea fácil.

Muchas veces los traductores se encuentran ante la disyuntiva de cuál es la mejor solución para traducir estos elementos marcados culturalmente: si, por ejemplo, se deben mantener en su versión original, o si es más conveniente reemplazarlos por otros términos más conocidos o familiares en la cultura meta. Partiendo de que esta investigación pretende analizar la traducción de las referencias culturales durante el proceso de subtitulación de las películas cubanas al idioma inglés, considero oportuno explicar qué se entiende por referentes culturales. Para responder a esta cuestión, hago alusión a la cita de Newmark (1988:82), que explica que “[c]ultural terms are those token-words which first add local colour to any description of their countries of origin, and may have to be explained, depending on the readership and the type of text”.

La definición de Franco Aixelá (1996:58) es muy parecida a la de Newmark, pero con un punto de vista diferente, ya que para él los referentes culturales, o *culture-specific items*, como él los denomina, son aquellos elementos restringidos, distintivos o singulares pertenecientes a una cultura particular, que pueden provocar un problema de traducción al ser transferidos a otra cultura diferente. Según indica el autor, estos problemas pueden surgir cuando determinada frase, palabra

o expresión de la lengua origen, carece de un traducción directa o literal en la cultura meta, ya sea porque no existe un equivalente apropiado, o, en caso de existir, porque no posee ni el mismo valor cultural, significado o connotación lingüística que el término original.

Un ejemplo relacionado con esta definición se puede apreciar durante el proceso traductológico de la Biblia¹⁹ del idioma hebreo al esquimal. Como señala el autor (Franco Aixelá, 1996:57), la mayor dificultad radicaba en la traducción del sintagma *Cordero de Dios*. Metafóricamente hablando, la palabra *cordero* en la Biblia hace referencia a Jesús y simbólicamente sugiere mansedumbre, bondad, paz, ternura, inocencia, etc. Como es bien sabido, en las regiones polares el cordero no habita, de ahí que, la cultura esquimal no conoce este animal, y por ende, no es consciente del valor teológico del mismo. Evidentemente, ésta es una de esas situaciones difíciles a las que se enfrenta el traductor, ya que, como se puede apreciar, no existe un término común entre la cultura origen y la receptora. Finalmente, *cordero* fue traducido como *foca*, teniendo en cuenta que este animal también se utiliza en sacrificios y muchas veces se ofrece a espíritus o dioses como muestra de respeto y gratitud.

Como se puede observar, en este caso particular, el traductor elige mantener el sentido del mensaje cultural bíblico, y rechaza la traducción literal de cada palabra, ya que resultaría incomprensible para la cultura de llegada. A este respecto, Peláez (2007:78) advierte sobre el reemplazo de un animal desconocido por otro familiar en la cultura meta, ya que puede no siempre funcionar satisfactoriamente y pueden incluso llegar a oscurecer el sentido del texto original. Este tipo de ejemplos afloran en diversas áreas culturales y, como se explicará más adelante, el traductor tiene a su disposición una gama de opciones y mecanismos traductológicos que le permitirán encontrar una solución adecuada en la lengua meta.

¹⁹ La Biblia se considera el libro u obra literaria con mayor número de traducciones de la historia, a más de 400 lenguas de forma completa y a más de 2000 de forma parcial.

En un artículo sobre la traducción de referencias culturales con un enfoque pedagógico, González Davies y Scott-Tennent (2005) se centran en los desafíos particulares que plantea la traducción de referencias culturales a estudiantes universitarios de segundo curso de Traducción e Interpretación. Las mayores dificultades radican, según estos autores, en las competencias de identificación y comprensión del referente cultural en la lengua de partida, y su posterior reproducción en la lengua de llegada. Desde un punto de vista pedagógico, los autores definen los referentes culturales como se muestra a continuación:

Any kind of expression (textual, verbal, non-verbal or audiovisual) denoting any material, ecological, social, religious, linguistic or emotional manifestation that can be attributed to a particular community (geographic, socio-economic, professional, linguistic, religious, bilingual, etc.) and would be admitted as a trait of that community by those who consider themselves to be member of it. Such an expression may, on occasions, create a comprehension or a translation problem. (González Davies y Scott-Tennent, 2005:166).

4.1 Clasificaciones de los referentes culturales

Los referentes culturales se pueden clasificar por áreas. A continuación, expongo las propuestas realizadas por Nida (1969), Newmark (1988:96), Nedergaard-Larsen (1993:211) y Díaz Cintas y Remael (2007:201), por ser las más citadas en los estudios traductológicos.

4.1.1 Clasificación según Nida (1969)

Nida clasifica los referentes culturales en las siguientes categorías:

1. **Material:** Esta categoría agrupa aquellos elementos reales de la cultura popular, tales como comida y bebidas, juegos, unidades de medidas, etc.
2. **Ecológico:** Abarca los aspectos geográficos de lugares y regiones. Por ejemplo, la flora, la fauna, animales, ríos, montañas, etc.

3. **Social:** Como su propio nombre indica, este tipo tiene que ver con las organizaciones sociales, incluyendo las manifestaciones de artes, política, historia, etc.

4. **Religioso:** Este grupo se caracteriza por las manifestaciones y rituales religiosos o los símbolos de carácter religioso de una cultura.

5. **Lingüístico:** Esta clase se refiere a los medios de expresión. En este sentido, abarca la manera de comunicar las ideas, las emociones y deseos, etc.

4.1.2 Clasificación según Newmark (1988)

La propuesta de Newmark (1988:96) se basa también en la de Nida, aunque es un poco más amplia, como se muestra a continuación:

1. **Ecológico:** Según el autor, este grupo abarca los animales, plantas, montañas, etc.

2. **Cultura Material:** Esta clase se compone de varios elementos, tales como: los términos culinarios, determinados nombres de prendas de ropa, los nombres de pueblos y ciudades, medios de transporte, etc.

3. **Organización social:** En esta sección se incluyen las actividades relacionadas con el trabajo y tiempo libre.

4. **Organizaciones, costumbres e ideas:** Newmark explica que esta clase está muy relacionada con los términos que se emplean en el campo político y social de cada país, como por ejemplo: los nombres de los ministerios, términos históricos, términos internacionales, religiosos y artísticos, etc.

5. **Gestos y hábitos:** El autor hace referencia a todos aquellos gestos y comportamientos que se practican en ciertas culturas y en otras no. Como ejemplo propone los distintos comportamientos que se producen en distintas culturas cuando una persona fallece. Así, en muchas culturas, las personas suelen reír y celebrar la vida de la persona que ha fallecido, mientras que en otras se suele

escupir como un acto de bendición o se le besa la punta de los dedos a la persona fallecida como muestra de elogio.

4.1.3 Clasificación según Nedergaard-Larsen (1993)

Dentro del campo audiovisual, y específicamente en relación con la modalidad de subtitulación, destaca el trabajo realizado por Nedergaard-Larsen (1993). Su clasificación se basa en los referentes culturales extralingüísticos y se divide en cuatro grupos principales: referencias geográficas, referencias históricas, referencias sociales y referencias culturales, y todos ellos incluyen a su vez distintas submodalidades.

1. **Geografía:** Incluye todo lo relacionado con los accidentes geográficos (montañas, ríos, etc), la meteorología (tiempo, clima, etc.), la biología (flora, fauna, etc.), la geografía política (regiones, ciudades, etc.).

2. **Historia:** Este grupo engloba los edificios (monumentos, fortalezas, etc.), los eventos (batallas, fechas memorables, etc.), personalidades históricas, etc.

3. **Sociedad:** Esta clasificación abarca cinco subcategorías: referencias industriales (comercios, industrias, etc.), organización social (sistema judicial, fuerzas armadas, autoridades regionales y centrales, etc.), temas políticos (administración del estado, ministerios, partidos políticos, sistema electoral, etc), condiciones sociales (grupos sociales, condiciones de vida, subculturas; etc.), estilos de vida y costumbres (alimentos, vestido, tipo de viviendas, etc.).

4. **Cultura:** Esta categoría se subdivide en cuatro grupos: religión (santos, iglesias, rituales, etc.), educación (universidades, escuelas, academias, etc.), medios de comunicación (televisión,

periódicos, radio, revistas, etc); actividades de cultura y tiempo libre (teatros; cines; restaurantes; museos, literatura, hoteles, etc.).

4.1.4 Clasificación según Díaz Cintas y Remael (2007)

La propuesta de Díaz Cintas y Remael (2007:201) es una de las tipologías más recientes y completas, ya que aglutina en tres grupos -compuesto a su vez por varias subcategorías- las distintas clasificaciones de los referentes culturales. Se desglosa como se muestra a continuación²⁰.

1. **Geografía:** Incluye todos los elementos de la geografía física, los animales y plantas endémicas, y elementos geográficos, tales como: los nombres de plazas, calles, pueblos y ciudades, etc.

2. **Etnografía:** Este grupo abarca aquellas referencias relacionadas con el arte, la cultura, las unidades de medida, el trabajo, objetos de la vida diaria, etc.

3. **Socio-política:** Incluye los nombres de las instituciones, y cargos políticos, las unidades territoriales o administrativas, los objetos e instituciones militares, las manifestaciones socio-culturales, etc.

²⁰ El modelo ha sido traducido al español por la autora de la tesis, originalmente en la fuente consultada aparece en idioma inglés.

5. Soluciones para la traducción de referentes culturales

La figura del traductor puede considerarse la piedra angular que determina el éxito en cualquier proceso comunicativo en el que intervengan dos o más culturas diferentes. Como ya se ha comentado previamente, la traducción de referentes culturales es un proceso que entraña gran complejidad, que exige al profesional no solo poseer suficiente competencia lingüística, sino también un elevado nivel cultural. Para realizar el trasvase lingüístico de estos términos matizados culturalmente, el traductor se apoya en un conjunto de soluciones, acuñadas por diversos autores ya sea como estrategias, procedimientos o técnicas de traducción, cuyo objetivo primordial es transmitir la información que se emite en la lengua origen, de la manera más fiel, clara y precisa posible, a la lengua meta.

Resulta complicado no entremezclar los conceptos de método, técnica y estrategias de traducción. Las definiciones, todas válidas, varían de un autor a otro, y aunque comparten cierta similitud, en la mayoría de los casos, crean confusiones, dudas, debates y discrepancias entre académicos, lectores, estudiantes e interesados en esta disciplina en general. Ante la necesidad de establecer cierta coherencia entre las diversas denominaciones, Zabalbeascoa (2000) realiza un estudio en el que diferencia y define estos términos conceptuales que forman parte del proceso de traducción.

Primeramente, se refiere a las “técnicas de traducción” partiendo de su significado original, como aquella habilidad adquirida para realizar una tarea específica, es decir, el modo de hacer algo. En el campo traductológico, destaca el autor, las técnicas no funciona como un proceso asociado a la toma de decisiones, sino que, más bien, implican un tipo de análisis sintáctico, donde a partir del texto fuente se decide qué partes constituyentes son las que merecen traducción y luego se considera la forma (técnica) más conveniente de trasvasar cada unidad al texto meta. Asimismo,

el autor propone conservar el término “técnicas de traducción” para referirse exclusivamente a la propuesta inicial de Vinay y Darbelnet (1958) y a propuestas similares de otros autores como Newmark (1988), teniendo en cuenta la trascendencia histórica del término en los estudios de traducción.

Sobre las “estrategias de traducción”, el autor las define como un patrón específico de comportamiento que pretende resolver un problema o alcanzar un objetivo determinado. Las estrategias, prosigue el autor, son acciones conscientes destinadas a mejorar el desempeño del traductor para una tarea determinada, especialmente en términos de eficiencia y eficacia. Algunas de las estrategias que más se emplean durante el proceso de traducción, menciona el autor, son aquellas enfocadas al análisis de textos, a la lectura, a la investigación, a la revisión, la documentación, comprensión del texto original, escritura del texto meta, etc. Igualmente, puede ser necesaria la utilización de estrategias para identificar y estudiar problemas imprevistos, o se pueden emplear estrategias de último minuto (ante situaciones nuevas o complicadas), por lo que solo menciona algunas.

En lo que respecta al “método de traducción”, el autor hace referencia a las características globales del producto/texto que puede abarcar uno o más criterios traductológicos. El método, añade, es la relación comunicativa entre el texto fuente y su traducción a la cultura de llegada. Es decir, se aplica a la totalidad del texto y su identificación está sujeta al contexto, situación comunicativa, objetivos del traductor y finalidad de la traducción. Además, a diferencia de las “técnicas” y las “estrategias” de traducción, solamente existe un método de traducción para cada texto o producto.

Finalmente, el autor se refiere a las “soluciones de traducción”, definiéndolas como el resultado final del proceso de traducción. El texto meta es la solución “global” al problema

planteado por el texto fuente junto con los criterios para su traducción, argumenta el autor. Igualmente resalta, que pudiera haber más de un tipo de solución dentro de los límites de una unidad dada.

Otorgando merecido respeto a las terminologías empleadas en estudios anteriores, puntualizo que coincido totalmente con las definiciones propuestas por Zabalbeascoa (2000). Por consiguiente, esta investigación opta emplear el término “solución de traducción” anteriormente expuesto, al considerar que su uso es el que menos confusión terminológica posee en esta disciplina. En lo sucesivo, designaremos con el nombre de “solución de traducción”, al resultado y/o decisión final que aplica el traductor en el texto meta, tras identificar y resolver posibles problemas de traducción, dado por la falta de equivalencia entre elementos conceptuales, estructurales, estilísticos, gramaticales, etc. de las lenguas y culturas involucradas.

Obviamente, la presencia de referentes culturales en los textos audiovisuales puede plantear una dificultad todavía mayor que en otro tipo de textos, debido a la naturaleza polisemiótica de este tipo de texto, lo que obligará a tener en cuenta la interacción entre los canales auditivos y visuales. Recordemos que, como bien señala Chaves (1999:58): “una película no sólo son los diálogos, las imágenes o la música. Es la suma de todo eso”. A este respecto, Díaz Cintas (2003:247) señala que la transferencia de estos términos no sigue unas pautas establecidas, aunque sí que sugiere al traductor tener en cuenta varios elementos a la hora de realizar el trasvase, tales como: el término en sí mismo, el contexto en el que tiene lugar, la naturaleza del programa o de la película, la modalidad de traducción audiovisual (doblaje, *voice-over*, subtitulación) y el traductor. Existe un amplio abanico de soluciones de traducción que son aplicables a los referentes culturales. Sin embargo, luego de varias revisiones bibliográficas y teniendo en cuenta las características propias del corpus de estudio del presente trabajo, esta investigación se va a ceñir a la taxonomía

propuesta por Díaz Cintas (2003:247), ya que su clasificación está específicamente enfocada a la traducción de referentes culturales en la subtitulación, que es la modalidad de traducción audiovisual objeto de análisis de esta investigación. No obstante, también me he nutrido de las propuestas realizadas por otros autores²¹, cuyos modelos resultaron trasladables a esta investigación, y aun cuando en algunos casos el corpus de estudio no estaba precisamente orientado a la traducción audiovisual, enriquecieron e ilustraron la investigación. En este sentido, como se muestra más adelante, he incluido otras soluciones que considero se ajustan a este estudio. Un hecho relevante que considero necesario destacar antes de pasar a describir las soluciones pormenorizadamente, tiene que ver con la clasificación de las soluciones de traducción de referentes culturales. En la mayoría de los trabajos consultados, los autores suelen clasificar las soluciones de traducción en función de su proximidad a uno de dos polos opuestos, que se orientan respectivamente la cultura de partida y a la cultura de llegada. En este sentido, Venuti (1995) introdujo los términos *domesticating* y *foreignizing*, que explica como se muestra a continuación:

A domesticating method, and ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad (Venuti, 1995:20).

Como se puede apreciar, el traductor puede decidir qué método utilizar, teniendo en cuenta la conservación (sentido y estilo) de los elementos culturales de la lengua de salida (extranjerización) o, por el contrario, la sustitución por otros en la lengua de llegada (domesticación). Personalmente, considero que no importa la inclinación que finalmente elija el traductor, la prioridad principal en este proceso, sigue siendo la de ofrecer un producto final

²¹ Pedersen (2005, 2011); Chaves (1999); Haywood, Thompson y Hervey (2009), Franco Aixelá (1996a,1996b), Nedergaard (1993), Díaz Cintas y Remael (2007), González Davies y Scott-Tennent (2005).

exitoso, lo más fiel posible a la versión original y que respete, sobre todo, la intención y el significado que se desea proyectar. Coincido plenamente con la definición expresada por Nida (1971:11) sobre la función de toda actividad traductora. Según Nida dicha función consiste en “[r]eproducir en la lengua terminal el mensaje de la lengua original por medio del equivalente más próximo y más natural, primero en lo que se refiere al sentido, y luego en lo que atañe al estilo”²².

Como he mencionado previamente, otros autores han seguido esta tendencia de presentar modelos bipolares para explicar sus procedimientos de traducción, aunque no todos coinciden con las mismas denominaciones. Así pues, en el método *foreignizing* (Venuti, 1995), encontramos semejanzas con las siguientes acuñaciones: *source Language (SL) oriented* (Pedersen, 2011), *source language-culture-oriented* (Nedergaard, 1993), *conservation/ conservación* (Franco Aixelá, 1996a, 1996b), *traducción directa* (Díaz Cintas, 2003). Por otro lado, en el método opuesto, *domesticating* (Venuti, 1995), las nomenclaturas más empleadas han sido las siguientes: *target Language (TL) oriented* (Pedersen, 2011), *target language-culture-oriented* (Nedergaard, 1993), *substitution/sustitución* (Franco Aixelá, 1996a, 1996b), *traducción oblicua* (Díaz Cintas, 2003).

A modo de conclusión, considero importante aclarar que estas estrategias además de actuar por separado, también se pueden combinar entre sí. Para nada resulta inusual que los traductores empleen diferentes estrategias para trasvasar una misma referencia cultural (Franco Aixelá, 1996a:110, 1996b:60).

²² Cita original en idioma francés, consultada en <https://cvc.cervantes.es/lengua/aeter/conferencias/garcia.htm>.

5.1 Taxonomía propuesta por Díaz Cintas²³

La clasificación que ofrece Díaz Cintas (2003:247) se divide en dos grupos. El primer grupo abarca los “procedimientos de traducción directa”, que incluye las tipologías: préstamo y calco. Mientras que el segundo agrupa los “procedimientos de traducción oblicua” y se compone por siete estrategias: explicitación, transposición, sustitución, recreación léxica, compensación, omisión y por último adición. A fin de ilustrar con claridad cada una de las estrategias²⁴, junto a su denominación, se ofrece una breve descripción de la misma, acompañada por ejemplos. En total, esta tipología consta de un total de nueve soluciones de traducción de referentes culturales.

5.1.1 *Procedimientos de traducción directa*

*5.1.1.1 Exoticismo*²⁵: Según explica Díaz Cintas, este procedimiento tiene lugar cuando la lengua meta adopta las palabras o locuciones con la misma forma y significación de la lengua origen. En palabras de Franco Aixelá (1996a:111), a través de esta estrategia, se trasvasa la grafía del referente, tal cual se emite en la versión original, sin modificación alguna. Chaves (1999:57) lo define como el caso de la “no traducción”, ya que en ambas lenguas el término que se emplea es el mismo. Esta solución traductológica se corresponde con otras denominaciones, tales como: Repetition, de Franco Aixelá²⁶ (1996b) y su versión al español como Repetición (1996a),

²³ La propuesta del autor (Díaz Cintas 2003:246) está basada en los trabajos realizados por otros autores, tales como: Vinay y Darbelnet (1977); Vázquez-Ayora (1977); Newmark (1988); Santa María Guinot (2001), y está enfocada a la traducción de referentes culturales en la traducción audiovisual.

²⁴ Díaz Cintas utiliza el término “estrategias” para referirse a las soluciones de traducción.

²⁵ Díaz Cintas en su taxonomía no establece diferencias entre las estrategias “préstamo (*borrowing*)” y “préstamo cultural (*cultural borrowing*)”. Para evitar posibles confusiones se ha empleado el término *exoticismo (exoticism)*, propuesto por Haywood, Thompson y Hervey (2009).

²⁶ La propuesta de Franco Aixelá (1996a:111;1996b:61).

Retention, de Pedersen²⁷ (2011), *Repetitio*, de Chaves²⁸ (1999), *loan*, de Díaz Cintas y Remael (2007:202) y *transfer/loan*, de Nedergaard-Larsen (1993)²⁹, entre otros.

En la subtitulación, Pedersen (2011:77) señala que, generalmente, el referente cultural sobresale en el texto meta, ya que suele proyectarse a través de comillas, u otras veces, en cursiva. Un ejemplo claro lo constituye la traducción de los topónimos, como se muestra en el siguiente ejemplo: *La Habana* (español) traducido como *La Habana* (inglés). Díaz Cintas y Remael (2007:201) apuntan que este procedimiento también se suele emplear con ciertos nombres de bebidas o temidos culinarios, tales como: *cognac*, *muffin*, etc.

5.1.1.2 *Calco*: Díaz Cintas (2003:247) indica que este procedimiento también se conoce como “traducción literal”, y consiste en reproducir literalmente (palabra por palabra) los elementos que componen el concepto y sintagma de la lengua de salida. Para Díaz Cintas y Remael (2007:202), esta técnica consiste en una total traducción literal, aunque advierten que, en ocasiones, el término puede necesitar una explicación, lo cual pudiera ser un inconveniente, en el caso específico de la subtitulación, teniendo en cuenta las restricciones espacio-temporales del medio, a menos que -apuntan los autores- la información sea inferida mediante el contexto o las imágenes del film.

Al hilo de lo anterior, Haywood, Thompson y Hervey (2009:78) apuntan que “[t]he most successful calques need no explanation; less successful ones may need to be explained, perhaps in a footnote or a glossary”, aunque cabe destacar que la investigación llevada a cabo por estos autores no se ha basado en la traducción de referentes culturales en textos audiovisuales.

²⁷ El autor (Jan Pedersen 2011:77) se basa en las propuestas realizadas por los autores: Leppihalme (1994:94) y Nedergaard Larsen (1993:219).

²⁸ Chaves (1999:57) se basa en la propuesta de Delabastita (1989).

²⁹ Nedergaard-Larsen (1993:217) se apoya en las estrategias de traducción propuestas por Vinay y Darbelnet (1958).

Entre los términos que se han empleado para denominar a esta estrategia destacan: *direct translation* (Pedersen 2011:83; Nedergaard 1993:219), *linguistic translation* (Franco Aixelá, 1996:61), traducción lingüística (Franco Aixelá, 1996a:114), *calque* (Díaz Cintas y Remael 2007:202) y (Haywood, Thompson y Hervey 2009:77), etc. Pedersen (2011:76), al referirse a esta estrategia, plantea que “[t]he only thing that gets changed using this strategy is the language; no semantic alteration is made”. En su taxonomía, divide esta técnica en dos subcategorías, calco (*calque*) y traducción literal (*shifted*), basándose en el resultado de la estrategia, aunque aclara que intentar separar estas subcategorías resultaría muy difícil, ya que los resultados traductológicos finales suelen ser a menudo idénticos.

Algunos ejemplos típicos en los que se suelen hacer uso de este procedimiento tienen lugar al transferir unidades de medida y monedas (Franco Aixelá, 1996:61), tales como *inch* (inglés), traducida a pulgadas (español) y *dollars* (inglés), trasvasado por dólares (español). Además, señala Pedersen (2011:83), aunque raramente se utilicen para trasvasar nombres propios, también se suele emplear este procedimiento cuando se reproducen nombres de compañías, instituciones oficiales, aparatos técnicos, etc. A este respecto, Haywood, Thompson y Hervey (2009:78), plantean el siguiente ejemplo: Ministerio del Interior (español) se transfiere como *Ministry of Interior* (inglés).

5.1.2 Procedimientos de traducción oblicua

5.1.2.1 Explicitación: Esta solución de traducción consiste en explicitar la información que aparece implícita en el referente cultural del texto origen. En palabras de Díaz Cintas (2003:249), a través de este procedimiento, el subtitulador permuta el referente cultural de la lengua de partida por otro término en la cultura de llegada que explicita la naturaleza del mismo. Para ello, señala el autor, el traductor suele recurrir a la “especificación”, mediante el uso de hipónimos, o por el

contrario, a la “generalización”, mediante los hiperónimos. Pedersen (2011:84) deja bien claro que el referente cultural de la lengua origen no se traduce; sencillamente, el traductor añade determinada información en el texto meta, que no está presente en la versión original, pero que considera es necesaria, para que el público meta comprenda fácilmente el término cultural.

Considero pertinente señalar que, a diferencia de la propuesta de Díaz Cintas, Pedersen (2011:79), en su taxonomía, define que tanto la explicitación (*completion*) como la adición³⁰ (*addition*), forman parte de la estrategia especificación (*specification*). Aunque ambas técnicas son muy parecidas, particularmente en la explicitación la información que se añade está disponible en el texto origen, es decir, forma parte del nombre de la referencia cultural en la lengua original. Tal es el caso de los acrónimos, abreviaturas, determinados nombres oficiales, etc. Considero importante aclarar que la información que se añade, no debe distinguirse del resto del texto traducido por medio de paréntesis, negrita, cursiva, comillas, asteriscos, etc). La explicación se ha de proyectar de manera discreta e imperceptible, como destaca Franco Aixelá (1996a:116), “de tal manera que la añadidura del traductor se integre en el texto terminal como parte indistinta del mismo”.

Esta solución coincide con otras nomenclaturas que han propuesto diversos académicos, tales como: *intertextual gloss* (Franco Aixelá, 1996:61), glosa intratextual (Franco Aixelá, 1996a:116), *specification* (Pedersen 2011:84), *explicitation* (Díaz Cintas y Remael 2007:203 y Nedergaard 1993:219). Díaz Cintas (2003:249) muestra los siguientes ejemplos de hiponimia e hiperonimia: *the person at the door* se traduce, mediante un hipónimo, como *vigilante* en español y *bluebird* se traduce por *pájaro*, mediante un hiperónimo. Franco Aixelá (1996:61) menciona el siguiente ejemplo: *St. Mark* se trasvasa como *Hotel St. Mark*.

³⁰ Este procedimiento traductológico se explica más adelante.

5.1.2.2 *Transposición cultural*: Díaz Cintas (2003:249), señala que, mediante la aplicación de este procedimiento, se facilita adaptar el mensaje a las necesidades y realidades del público meta, para que lo reciba con la mayor claridad posible, ya que se considera que puede presentar dificultad para comprender el referente cultural origen. En la taxonomía propuesta por Haywood, Thompson y Hervey (2009:81), el procedimiento *cultural transposición* representa el extremo opuesto del exotismo y tiene lugar cuando el referente cultural perteneciente a la cultura origen es completamente reemplazado por otro perteneciente a la cultura meta. Esta técnica se corresponde con *transposition* de Díaz Cintas y Remael (2007:203) y *naturalización* por Franco Aixelá (1996b:61; 1996a:118). Algunos ejemplos serían: *John* traducido como Juan, *Harry* como Antonio y *United States of America* como España. Según indica Díaz Cintas (2003:250), este procedimiento suele utilizarse, para traducir unidades de medida o de peso, como se observa en el siguiente ejemplo: *She was, uh, she was a Little woman, about five foot three?*, traspasado como *Era una mujer bajita, de 1,60*.

5.1.2.3 *Sustitución*: Este procedimiento según explica Díaz Cintas (2003:251) suele emplearse en la subtitulación, cuando el traductor sustituye “un elemento de grafía excesivamente larga por otro similar pero de grafía mucho más apropiada a la longitud de la línea”, teniendo en cuenta las restricciones espaciales del medio. Chaves (1999:58) en su taxonomía, define esta estrategia como *detractio* e igualmente plantea que consiste en una reproducción incompleta, a través de una reducción. Para Díaz Cintas y Remael (2007:204), *substitution*, es una variante de explicitación, que es bastante típica en la subtitulación. Ambos autores coinciden en que se suele recurrir a esta técnica, cuando, por limitaciones de espacio, no se puede introducir en el texto meta un término demasiado largo, aunque este exista en la lengua de llegada. Díaz Cintas (2003:251) menciona el siguiente ejemplo: *hollandaise sauce* se transfiere como *leche*. El autor explica, que

otra manera de traducir esta referencia a la lengua meta, sería como salsa holandesa, pero el traductor ha optado por escoger el término más corto (*leche*), con el propósito de economizar el espacio disponible.

5.1.2.4 Recreación léxica: Este procedimiento supone que la referencia cultural tanto en la lengua origen como en la lengua meta consiste en un neologismo, una palabra o enunciado nuevo y desconocido, que pudiera ser percibido con cierto grado de extrañeza en las culturas involucradas. Díaz Cintas (2003:251) al definir esta estrategia plantea lo siguiente: “Cuando el original se hace gala de términos o expresiones inventados, es a todas luces legítimo que el traductor también recurra a la recreación léxica en su propia lengua”. Díaz Cintas y Remael (2007:206) se refieren a esta técnica como *lexical recreation*, e igualmente plantean que este procedimiento tiene lugar cuando se inventan neologismos tanto en la lengua de partida como en la de llegada. Para el caso de los subtítulos, estos neologismos se proyectan entre comillas en el texto meta. Díaz Cintas (2003:251) muestra el siguiente ejemplo: *This definitely rates about a 9,0 on my weird shit-o-meter*, reproducido como *Esto se merece un 9 en mi “rarezametro”*.

5.1.2.5 Compensación: Estamos en presencia de esta estrategia traductológica cuando en otro lugar del texto meta se añade un elemento de información o efecto estilístico, que no se corresponde con el sitio en que está situado en el texto original (Hurtado 2001:270). Esta definición es muy parecida a la propuesta por Díaz Cintas y Remael (2007:206), quienes plantean que “[c]ompensation means making up for a translational loss in one exchange by over translating or adding something in another”. Esta estrategia se distingue por dos hechos muy particulares. Primeramente, los traductores recurren a este procedimiento cuando no hay posibilidad de

encontrar una correspondencia adecuada y precisa, y, en segundo lugar, esta estrategia va a conllevar la pérdida o ausencia de contenido o matices de una versión³¹.

Específicamente, en el caso de la subtitulación, Díaz Cintas y Remael (2007:206) señalan que aun cuando esta estrategia es bastante popular, su utilización tiende a crear dificultades debido a la concomitancia entre la lengua origen y la lengua meta. En este sentido, ambos autores sugieren prestar especial atención a la correspondencia de los subtítulos y las voces de los actores, en caso de que la audiencia entienda parte de lo que están escuchando. Díaz Cintas (2003:252) ilustra el siguiente ejemplo: *You know I gotta be up early, tomorrow. I gotta be in a temple*, que se traduce como *Mañana tengo que madrugar e ir a la sinagoga*.

5.1.2.6 *Omisión*: Como su propio nombre indica, a través de este procedimiento sencillamente, la información se elimina totalmente del texto meta. Pedersen (2011:96) al describir esta técnica, indica que el referente cultural presente en el texto origen no se reproduce ni se sustituye -de ninguna manera- en el texto de llegada. Sin embargo, como indican Díaz Cintas y Remael (2007:162), el subtitulador debe ser cuidadoso con la información que decide omitir, para así evitar incongruencias en la pantalla entre las voces de los actores y el texto escrito. Por ello, recomiendan a los subtituladores saber distinguir bien entre la información que es esencial y aquella que es complementaria. Esta estrategia se corresponde con *omisión*, de Franco Aixelá (1996a:121), *deletion*, de Haywood, Thompson y Hervey (2009:80) y Franco Aixelá (1996:61) y *omission*, de Pedersen (2011:96) y Díaz Cintas y Remael (2007:206).

Son varios los motivos por los cuales los traductores recurren a esta solución traductológica. En este sentido, Franco Aixelá (1996a:121) explica que el traductor puede prescindir de una referencia cultural determinada por resultar opaca o redundante. A este respecto,

³¹ Vázquez-Ayora, 1977:374.

Díaz Cintas y Remael (2007:206) añaden que otras causas que justifican la elección de esta estrategia están asociadas a las restricciones espacio-temporales del medio -que varias veces hemos mencionado en este estudio- y a la posible inexistencia de términos equivalentes en la cultura de llegada. Al hilo de lo anterior, Haywood, Thompson y Hervey (2009:80) añaden que otro factor que también favorece la elección de esta estrategia es la consideración del contenido como posible objeto de censura³².

Un ejemplo en que se visualiza esta técnica es el que comparte Díaz Cintas (2003:252): *Not-Not-Not counting the half-hour that the operator at nine- one-one took to understand what I was saying*, que se tradujo como *sin contar la media hora que ha tardado la operadora*.

5.1.2.7 Adición: Según Díaz Cintas (2003:252), mediante este procedimiento, se incorpora material lingüístico a la referencia original, con el objeto de favorecer la comprensión de la misma por parte del público meta. Chaves (1999:57) la define como *addiectio* y explica cómo esta estrategia en el cine se puede materializar a través de la incorporación de nuevas imágenes, diálogos o sonidos. En este sentido, continúa la autora, un ejemplo bastante común donde se puede percibir esta estrategia suele ser durante la traducción títulos de las películas, los cuales muchas veces se proyectan en su versión original y se acompañan ya sea de una voz en *off* o un rótulo que se traduce a la lengua de llegada.

Para Díaz Cintas y Remael (2007:207) la adición está íntimamente relacionada con la explicitación, que se ha tratado más arriba. Tanto es así que consideran la adición como una forma de explicitación. Conviene resaltar en este sentido que, aunque en ambos procedimientos se añade

³² *Official censorship* ha sido el término original empleado por los autores (Haywood, Thompson y Hervey, 2009:80), quienes explican que esta “censura” puede ser impuesta lo mismo por el propio traductor (autocensura), que por el editor, quien sigue una determinada línea editorial. Con esta expresión, los autores hacen referencia a ciertos términos sexuales o indecentes. Así pues, mediante el uso de esta estrategia, se pueden eliminar todos aquellos diálogos o conversaciones considerados inoportunos, como la traducción de palabrotas. De esta manera, concluyen los autores, lo que se intenta es, proteger los valores culturales de cualquier contaminación.

información en el texto de llegada, en el caso de la adición la información que se agrega no aparece reflejada en el texto origen, es decir, no se puede inferir, como ocurre con la explicitación. En la adición, recalca Pedersen (2011:80), el traductor decide incluir información del contenido semántico del referente cultural, y no específicamente del nombre del referente. Un buen ejemplo es el siguiente que propone Díaz Cintas (2003:252): *Now, you can send him to the chair*, trasvasado como *Podéis mandarle a la silla eléctrica*.

5.2 Otros procedimientos de traducción

Teniendo en cuenta las características del corpus de estudio, veo conveniente incluir otras soluciones, además de las abordadas previamente en la taxonomía de Díaz Cintas (2003). Para ello, me he basado en los diferentes modelos propuestos por los autores consultados a lo largo de esta investigación. En este sentido, las soluciones que se han seleccionado son las cinco siguientes³³: adaptación ortográfica y sinonimia (Franco Aixelá, 1996:61), préstamo cultural y traducción comunicativa (Haywood, Thompson y Hervey, 2009:76-81) y dobles, tripletes y cuadrúples (Newmark). A continuación, se explican y ejemplifica cada una de ellas.

5.2.1 Procedimientos de traducción directa

5.2.1.1 Adaptación ortográfica: Según Franco Aixelá (1996:61), esta solución, que incluye los procedimientos de transcripción y transliteración, se utiliza en aquellos casos en que la lengua origen utiliza un alfabeto diferente al de la lengua meta. En su tesis doctoral sobre la traducción de los nombres propios, el mismo autor (Franco Aixelá, 1996:121), indica que la adaptación ortográfica tiene lugar cuando se incorporan pequeños cambios a la grafía original, siempre y cuando no afecten a la consideración cultural del original. González Davies y Scott-Tennent

³³ Originalmente escritas en idioma inglés como *orthographic adaptation*, *cultural borrowing* y *communicative translation*.

(2005:167), también incluyen esta estrategia en su taxonomía, pero la denominan *transliteration*. Según señalan, esta estrategia se emplea cuando es oportuno adaptar los referentes culturales de la lengua de salida al sistema gráfico y fonológico de la lengua de llegada.

Aunque Franco Aixelá (1996a:112) indica que esta estrategia es poco habitual en la traducción inglés-español, sí enfatiza que suele utilizarse para la corrección de erratas, errores tipográficos, marcadores tipográficos (cursivas, comillas, etc.) y grafías del original. Al hilo de lo anterior, González Davies y Scott-Tennent (2005:167) ofrecen el siguiente ejemplo: *boomerang* (inglés), que se traduce como bumerán (español). Igualmente, Franco Aixelá (1996:61) ilustra la estrategia por medio del siguiente ejemplo: *Kemidov*, en ruso, se traduce al inglés como *Kenidof*.

5.2.1.2 Préstamo cultural: Por su nombre, se puede inferir que este procedimiento tiene lugar cuando una cultura adquiere determinados vocablos de otra. Personalmente, considero que hoy en día esta tendencia va en aumento, debido a los efectos de la globalización y el desarrollo de las comunicaciones, que han propiciado los intercambios culturales, y por ende el enriquecimiento de las lenguas. Haywood, Thompson y Hervey (2009:76), al referirse a esta técnica, plantean que el término lingüístico que se transfiere de una cultura a otra permanece invariable, es decir, no se traduce. En su definición, los mismos autores destacan la estrecha conexión que tiene este procedimiento con el conocido como *exoticism*, previamente explicado y ejemplificado en este trabajo.

Al hilo de lo anterior, conviene mencionar que la diferencia entre ambas soluciones suele estar vinculada al grado de familiarización que posean los espectadores de la cultura meta con el término lingüístico en cuestión. En este sentido, Haywood, Thompson y Hervey (2009:76) aclaran que mediante el exoticismo se corre un mayor riesgo, puesto que es muy probable que al público meta no le resulte conocido el término empleado. No obstante, añaden, a través del *préstamo*

cultural, el traductor recurre a términos en la lengua origen (o *loan-words* en inglés) que ya están establecidos en la lengua de llegada, “[w]ithout any risk of leaving English-speaking readers in the dark”. Mediante estos préstamos, por tanto, los espectadores no se exponen a nuevos referentes culturales, sino que son capaces de reconocer y comprender el término más fácilmente. Los siguientes ejemplos ilustran esta estrategia en particular: *flamenco*, *paella*, *pizza* o *salsa* en inglés, o *restaurant*, *party*, *whisky*, *jacuzzi*, *vodka*, *jersey*, *kayak* en español.

5.2.2 Procedimientos de traducción oblicua

5.2.2.1 Traducción comunicativa: Por regla general, se recurre a esta solución cuando una traducción literal no es lo más apropiado, ya que podría resultar ininteligible para la audiencia de la cultura receptora (Haywood, Thompson y Hervey 2009:78). En este sentido, añaden los autores, mediante esta solución, más que el contenido, se prioriza el efecto del mensaje en sí. Para ello, el traductor suele auxiliarse de ciertos elementos lingüísticos de la cultura meta que le permiten reproducir el mensaje igual de coloquial y natural que un hablante nativo de esa propia cultura. Los ejemplos de esta técnica incluyen la traducción de proverbios populares, refranes, aforismos, frases idiomáticas, clichés, etc. A este respecto, los autores mencionan los siguientes ejemplos: *prohibido el paso* se traspassa como *no entry* y *llamar al pan, pan y al vino, vino*, traducido mediante dos frases, ya sea como *he tells it like it is* o *he’s a straight-talking kind a guy*.

5.2.2.2 Sinonimia: Mediante este procedimiento el traductor recurre a algún tipo de sinónimo total o parcial en la lengua de destino para evitar repetir el referente cultural de la lengua de salida (Franco Aixelá, 1996:63). Cabe resaltar que el equivalente empleado por el traductor en la lengua de llegada no coincide exactamente, pero se aproxima al enunciado en la lengua de partida, manteniendo el significado original. Un ejemplo que comparte el autor es el siguiente:

He had drunk his third glass of Bacardi, traducido como *acaba de tomar su tercera libación del delicioso licor de azúcar de caña*.

5.2.2.3 *Dobletes, tripletes y cuádruples*: Estos procedimientos han sido introducidos por Newmark (1988:91) y consisten en combinar simultáneamente dos, tres e incluso cuatro soluciones traductoras distintas para hacer frente a un solo problema traductológico. Generalmente, señala el autor, se suelen emplear con términos culturales. Otras denominaciones académicas para referirse a estos procedimientos son *double presentation*, propuesta por Pym (1992:76) y utilizada también por Chesterman (1997:95), y *combination*, término que propusieron Schaffner y Wiesemann (2001:33). El siguiente ejemplo permite apreciar la utilización conjunta de dos soluciones diferentes, un préstamo seguido de un calco: *Mercado Cuatro Caminos* reproducido como *Cuatro Caminos grocery*.

5.3 Parámetros que influyen en la elección de la solución de traducción

A diferencia de lo que muchos piensan, la elección de un término lingüístico u otro, capaz de reproducir eficazmente el mensaje de la cultura origen a la cultura de llegada, no es un acto que ocurre al azar o por libre albedrío. Conviene mencionar de nuevo que la traducción es un proceso extremadamente complejo, que implica mucho más que sustituir palabras. Como se ha mencionado previamente en este estudio, el dominio de varios idiomas, aún siendo un requisito indispensable para llevar a cabo esta actividad, no es suficiente para garantizar la calidad de una traducción. Así pues, el traductor deberá tener en cuenta, asimismo, una conjunción de factores, conocimientos y habilidades que habrán de condicionar y fundamentar sus distintas tomas de decisión.

En mi opinión personal, e independientemente de la modalidad de traducción en cuestión, un requisito primordial para desempeñar con éxito cualquier trasvase lingüístico, lo constituye, sin

lugar a dudas, las aptitudes y actitudes que todo traductor debería reunir. En este sentido, dedicaré un espacio a comentar aquellas competencias profesionales que describen a un buen traductor. Para ello, haré referencia a las investigaciones que desde hace años lleva a cabo el grupo PACTE³⁴ (2003, 2005). Según el modelo elaborado por el grupo (PACTE 2003:58, 2005:574), la competencia traductora se define como: “[e]l sistema subyacente de conocimientos - declarativo (saber qué) y predominantemente operativo (saber cómo)-, necesarios para saber traducir”. Además, añade, se compone de un conjunto de subcompetencias y componentes psicofisiológicos, que se interrelacionan y organizan jerárquicamente, como se muestra a continuación:

- *Subcompetencia bilingüe*: Abarca los conocimientos pragmáticos (expresar y comprender actos del habla), sociolingüísticos (registros del habla y dialectos), textuales (géneros textuales y producción de textos), gramaticales y léxicos (morfología, sintaxis, fonología, grafología y vocabulario) de las dos lenguas.

- *Subcompetencia extralingüística*: Comprende los conocimientos enciclopédicos (sobre el mundo en general), temáticos (sobre temas especializados) y bicultural (tanto de la cultura origen como de la cultura meta).

- *Subcompetencia sobre el conocimiento de traducción*: Engloba las habilidades y conocimientos relacionados con el funcionamiento de la actividad traductora (tipo de traducción, métodos y procedimientos, tipos de problemas, etc.). Asimismo, incluye el conocimiento relacionado con el ejercicio de la traducción profesional (mercado laboral, características del destinatario, finalidad de la traducción, etc.).

- *Subcompetencia instrumental*: Abarca el conocimiento relacionado con el uso de las fuentes de documentación e información (diccionarios, enciclopedias, glosarios, libros de

³⁴ Ver <http://grupsderecerca.uab.cat/pacte/es>.

gramática, textos similares, etc.) y de las nuevas tecnologías de la comunicación (TICs) aplicadas a la investigación en traducción (corpus electrónico, buscadores, programas informáticos, bases de datos, etc.).

- *Subcompetencia estratégica*: Es la subcompetencia más importante de todas, ya que garantiza y controla la eficiencia del proceso de traducción. Sus funciones son: planificar el proceso y llevarlo a cabo según el método más adecuado; evaluar el proceso y los resultados parciales obtenidos en función del objetivo final; compensar las deficiencias o errores en las otras subcompetencias e identificar y solucionar los problemas de traducción que surgen durante el proceso.

- *Componente psicofisiológico*: Incluye los componentes cognitivos (memoria, concentración o emociones) y actitudinales (curiosidad intelectual, perseverancia, rigor profesional, espíritu crítico, confianza en uno mismo, conocimiento de las propias limitaciones, etc.). También incluye ciertas habilidades, como la creatividad, el razonamiento lógico, o capacidad de análisis y síntesis.

Además de la profunda preparación requerida para realizar exitosamente la actividad traductora, conviene que el traductor preste atención a otros factores, que van a facilitar su labor a la hora de trasvasar lingüísticamente información de la lengua de salida a la lengua de llegada. Concretamente para la subtitulación de referentes culturales, destaca el trabajo realizado por Pedersen (2011:105), que propone siete parámetros que influyen y determinan la selección de una estrategia de traducción u otra. A continuación se explica cada uno.

5.3.1 Transculturalidad

El antropólogo cubano Fernando Ortiz (1983:86) introdujo el término transculturación en el terreno de la antropología, para explicar los diferentes fenómenos culturales que tienen su origen en Cuba. Según sus propias palabras:

[...] el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, [...], sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales [...] (Ortiz, 1983:86).

Desde el punto de vista de la traducción, este fenómeno no está muy lejos de su definición original. Se puede afirmar que los crecientes intercambios culturales y sociales que se dan cita alrededor del mundo, sumados al auge de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, han propiciado que se reduzcan significativamente las brechas culturales y lingüísticas existentes. De ahí que, como señala Pedersen (2011:106), gracias a la transculturalidad, se ha logrado que muchos de los referentes culturales que solamente eran conocidos en determinadas culturas, ahora gocen de un amplio reconocimiento global.

En su modelo, el autor (Pedersen, 2011:107) distingue tres niveles de transculturalidad, basados en el grado de familiaridad que tienen los referentes culturales entre las culturas involucradas. Mediante esta clasificación, los subtituladores son capaces de analizar cuan complejo puede ser el referente cultural en cuestión para el público objetivo y si será necesario o no intervenir para facilitar la comprensión del mismo. Como se muestra a continuación, Pedersen (2011:107) divide los referentes culturales en transcultural, monocultural e infracultural.

De este modo, estamos en presencia de una referencia “transcultural” cuando esta es conocida tanto en la cultura origen como en la cultura meta, o inclusive en una tercera cultura

(Pedersen, 2011:107). Sin embargo, señala el autor, esto no implica que la referencia cultural pertenezca necesariamente a la cultura origen, ni tampoco que sea conocida por todas las culturas. Lo más importante, insiste, es que las culturas involucradas posean un conocimiento enciclopédico común que les permita comprender el referente cultural en cuestión sin complicación. Otro aspecto que se deberá tener en cuenta en esta categoría está relacionado con la distancia cultural. En este sentido, Pedersen (2011:107) plantea que cuánto más pequeña sea la distancia cultural, más referentes culturales transculturales se encontrarán en el texto.

El término “monocultural”, explica Pedersen (2011:108), hace referencia a aquellos referentes culturales que resultan ligeramente oscuros o poco conocidos para la mayoría de los espectadores de la cultura meta, debido a que no poseen el conocimiento enciclopédico requerido para su comprensión. Sin embargo, señala el autor, para que un referente cultural sea considerado monocultural, no necesariamente significa que todos los miembros de la cultura origen tengan conocimiento del mismo, aunque es lógico que -en comparación con los individuos de la cultura de llegada- se identifiquen más con el referente cultural ya que pertenece a su propia cultura. A diferencia de los referentes transculturales, en el caso de los referentes monoculturales, cuanto mayor sea la distancia cultural, mayor será la probabilidad de encontrar referentes monoculturales en el texto. Según Pedersen (2011:107), un ejemplo lo constituyen los juegos de palabras, que pueden crear confusiones en la mayoría de los espectadores.

Finalmente, Pedersen (2011:108) explica que los referentes clasificados como “infraculturales” son aquellos términos muy locales o específicos pertenecientes a una comunidad minoritaria, los cuales resultan desconocidos para la mayoría de miembros de la cultura origen. Obviamente, agrega el autor, el conocimiento de estos referentes en la audiencia meta suele ser muy poco probable, por lo que, en estos casos, la referencia es comprendida mediante el contexto

o el cotexto. El autor enfatiza la diferencia entre los términos “infracultural” y “subcultural”, recalcando que muchos programas de televisión y películas realizadas por personas que pertenecen a subculturas, pueden contener referentes de los tres tipos. Todo depende de lo conocido que sea el referente para las audiencias de la cultura origen y meta. Los referentes infraculturales se consideran referentes culturales marginales. Los nombres de calles y avenidas en lugares específicos de pueblos o ciudades pequeñas son algunos ejemplos de esta categoría, según el autor.

5.3.2 Extratextualidad

Según el Pedersen (2011:110), este parámetro examina la existencia o no del referente cultural fuera del texto origen. De esta manera, según explica el autor, los referentes culturales se puede clasificar como *text external* o externos al texto o *text internal* (internos al texto). Una referencia cultural se considera externa al texto cuando tiene existencia independiente del texto de partida.

Por el contrario, cuando las referencias culturales se han concebido para un texto determinado (o una serie de textos) se consideran internas al texto. Desde el punto de vista de la traducción, tanto los referentes culturales internos al texto como los infraculturales, descritos más arriba, no representan un problema de traducción, ya que el subtitulador no estaría limitado por el mundo externo al texto con respecto a la solución de traducción seleccionada para el referente cultural.

Conviene destacar que un referente cultural interno al texto originalmente puede convertirse en un referente extratextual a través del proceso de intertextualidad, siempre y cuando llegue a ser bien conocido fuera de su fuente. Contrariamente, los referentes culturales internos al texto suelen imitar a los referentes culturales externos al texto con el objetivo de ser verosímiles.

5.3.3 Centralidad

Según Pedersen (2011:111), este es uno de los parámetros más importantes y funciona como una escala gradual. La “centralidad” de un referente cultural se compone de dos niveles básicos: el macro y el micro-nivel. Cuando una referencia cultural es central en el macro-nivel, generalmente suele ser el tema principal o al menos un asunto muy importante del filme o programa de TV en cuestión. En este caso las estrategias que se suelen utilizar para reproducirlo son la retención o un equivalente oficial.

Si un referente cultural es solamente mencionado aisladamente en la película, entonces el referente cultural sería periférico en el macro-nivel y su tratamiento entonces dependería de su grado de centralidad para el discurso local del micro-nivel. El subtitulador básicamente tiene que decidir sobre el nivel de centralidad de cada referente cultural en todas las ocasiones.

5.3.4 Polisemiótica

Como señala Pedersen (2011:113), este es el parámetro que por excelencia definen a los textos audiovisuales y lo hacen diferentes de otros tipos de textos. Recordemos que, tal y como apunta Chaume (2004:19), los textos audiovisuales son polisemióticos y, por tanto, se caracterizan por la presencia simultánea de “dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación”. En este sentido, Chaume (2004:19) identifica diez códigos diferentes que se pueden combinar en los textos audiovisuales: lingüístico, paralingüístico, musical y de efectos especiales, colocación del sonido, iconográfico, fotográfico, planificación, movilidad, gráfico y sintáctico (el montaje).

En relación a los canales, Pedersen (2011:113), que cita a Gottlieb (1997:143), distingue cuatro canales semióticos en textos polisemióticos, los cuales se componen por signos que, a su

vez, pueden ser verbales o no verbales. Se trata del canal visual no verbal (la imagen, etc.), los canales auditivos no verbales (la música y los efectos de sonido), el canal auditivo verbal (el diálogo) y los canales visuales verbales (el texto escrito en la pantalla: subtítulos).

Particularmente en la subtitulación, señala el autor (Pedersen 2011:113), el factor polisemiótico se debería tener en cuenta para decidir cuánta información deberá transmitir el texto meta. Un ejemplo, añade el autor, puede percibirse cuando en un diálogo la información que se enuncia está en ese momento visible en la imagen que se está proyectando. En este caso, sugiere el autor, es válido que el subtitulador pueda utilizar un pronombre en los subtítulos, haciendo uso de la solución de traducción conocida como “generalización”.

A modo de conclusión, Pedersen (2011:113) explica y ejemplifica los escenarios en los que se percibe un gran nivel de interacción polisemiótica y en aquellos en los que, por el contrario, existe un bajo nivel de interacción polisemiótica. El primer caso tiene lugar cuando se combinan simultáneamente varios canales para recrear el mensaje (diálogos, texto en pantalla, efectos de sonido, etc.). El otro escenario ocurre cuando hay muy poca relación entre los canales, es decir, prácticamente el mensaje se emite a través de un canal (cuando solamente se proyecta en la pantalla a una persona leyendo el periódico, por ejemplo).

5.3.5 Cotexto

El término “cotexto” se refiere al “conjunto de elementos lingüísticos que incluyen, preceden o siguen a una palabra u oración y que pueden determinar su significado o su correcta interpretación”³⁵. En este sentido, se puede afirmar que este factor permite no solo enriquecer la comprensión del mensaje, sino que facilita al subtitulador la traducción del referente cultural en cuestión. Pedersen (2011:114) señala que este parámetro se puede aplicar a cualquier forma de

³⁵ <http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/espanol/cotexto>.

traducción y ciertamente a todas las formas del discurso. Sin embargo, advierte el autor, los subtituladores deberían ser los más interesados en las ventajas que ofrece la información cotextual debido a las restricciones específicas del medio que supone esta modalidad de traducción.

5.3.6 Restricciones específicas del medio

Resulta muy difícil traducir todas las palabras que pronuncian los actores de una película, ya que, como señala Chaume (2004:100), “normalmente un actor emite más palabras cuando habla que las palabras que se pueden recoger en un subtítulo”. De ahí que el subtitulador se ha de enfrentar no solo a la ardua tarea de sintetizar al máximo la información original, de carácter oral, sino de proyectarla por escrito de forma tal que permita a los espectadores seguir el hilo de la película sin dificultad. Ahondando en esta idea, Díaz Cintas (2003:202) apunta que el grado de reducción que se aplique a los textos audiovisuales dependerá fundamentalmente de “la naturaleza lingüística y el tiempo original, la frecuencia de cambios de planos, la complejidad del texto, la actuación de los actores, la acción que hay en la película y el medio de difusión”.

Igualmente, como es sabido, esta modalidad de traducción se caracteriza por las limitaciones técnicas de carácter espacial y temporal del medio. En este sentido, el subtitulador tiene a su disposición ciertas pautas para la presentación y formato de los subtítulos en la pantalla (véanse apartados 3.2 y 3.3). En este sentido, Chaume (2004:103) también sugiere aplicar un conjunto de consejos que le facilitarán sintetizar la información sin desviarse del sentido original que se desea emitir, tales como el uso de los criterios ortotipográficos, la eliminación de información redundante, la omisión de vocativos, de repeticiones de palabras, interjecciones, redundancias con la imagen, conectores y marcadores del discurso, etc. Chaves (1999:54) también recomienda evitar la traducción de frases cortas e inteligibles, tales como fórmulas verbales de

saludos, de cortesía, de afirmación, de negación, de asombro, expresiones coloquiales de conocimiento internacional, diálogo de ambiente, etc.

Pedersen (2011:115) considera que este es uno de los parámetros que más influye cuando el traductor debe decantarse por una estrategia u otra. Obviamente, señala el autor, todo este proceso de reducción o síntesis del texto inicial afecta al material lingüístico. De ahí que generalmente la solución traductora “omisión” sea la empleada para subtitar los referentes culturales en los diálogos más rápidos, mientras que, por el contrario, en los diálogos más lentos, donde la presencia de estas restricciones específicas del medio es bastante débil y el subtitulador puede tener tiempo y espacio suficientes, se suelen emplear otras estrategias como la adición o la paráfrasis.

5.3.7 Los efectos de la situación en la subtitulación

Este parámetro, como señala Pedersen (2011:115), a diferencia de los anteriores no analiza al texto desde el punto de vista interno sino más bien de manera externa. En este sentido, la toma de decisión del subtitulador se verá condicionada por determinadas consideraciones, tales como el texto origen, la audiencia meta, la teledifusión y consideraciones pragmáticas.

Sobre el texto origen existen un grupo de preguntas que todo traductor debería formularse, ya que influirán y justificaran su elección final. En este sentido, Pedersen (2011:116) se refiere a los siguientes aspectos: *skopos* o propósito del texto, las normas de producción que se suelen aplicar a este tipo de texto en particular, el género del texto, el estilo y registro empleados en el texto, etc.

Con relación a la audiencia a la cual va destinada el texto audiovisual, Pedersen (2011:117) sugiere realizar un análisis previo sobre la misma, en el que se incluya la edad promedio, el nivel de educación general, así como algún conocimiento especial que pudieran tener los receptores.

Tener un conocimiento de la edad de la audiencia es un factor muy relevante, añade el autor, ya que, por ejemplo, permite al subtitulador tener una idea sobre aquellos referentes culturales que puedan tener o no un carácter transcultural, entre otras ventajas. Según Pedersen, cuando la audiencia posee un conocimiento previo sobre determinado texto audiovisual, la labor del traductor suele ser menor, ya que se asume que la audiencia sabe del tema en cuestión y por ende no necesita grandes explicaciones.

Con respecto a la difusión o teledifusión, recomienda el autor (Pedersen 2011:118) prestar especial atención en primer lugar al horario en que se emitirá la película o programa de televisión, ya que este conocimiento le permitirá al subtitulador valorar la edad y composición de la audiencia meta. En segundo lugar y no menos importante, también se recomienda al subtitulador conocer de antemano cuáles serán los canales de televisión en los que se proyectará el programa en cuestión. Según explica el autor (Pedersen 2011:118), los canales de televisión públicos tienen ciertas reglas establecidas que se corresponden con la audiencia a la que se dirigen, entre las que se incluyen las que hacen referencia a la velocidad de lectura.

Finalmente, las consideraciones pragmáticas constituyen otro factor que se deberá tener en cuenta por los subtituladores. Aspectos relativos a las fechas límites de entrega de los trabajos, la remuneración financiera y la experiencia y competencia del subtitulador son muy relevantes. Muchas veces los subtituladores no investigan todas las referencias culturales adecuadamente, ya que no se sienten incentivados económicamente o no disponen del tiempo necesario.

6. Revisión de la literatura

Mucho se ha escrito sobre el proceso de traducción de referencias culturales en medios audiovisuales desde muchas y muy diversas perspectivas. Autores de diferentes épocas y nacionalidades han destinado sus esfuerzos a sacar a la luz todos los aspectos que se ven implicados en este problema de traducción. Investigar y compartir las principales aportaciones y conclusiones de un conjunto de trabajos, cuyo factor común radica en el análisis traductológico de elementos culturales, es el propósito de este capítulo. Acceder a estudios, con categorías conceptuales, estructuras metodológicas, interpretaciones, procedimientos, taxonomías, criterios de evaluación y puntos de vista diferentes ha sido vital para el desarrollo y enriquecimiento de la tesis en cuestión. Lamentablemente, solo se ha podido consultar referencias bibliográficas de origen extranjero, ya que, en Cuba, no se desarrollan todavía líneas de investigación relacionadas con el objeto de estudio de la presente tesis.

Considero oportuno puntualizar que la recopilación bibliográfica no solo se limitó al medio audiovisual, sino que se incluyeron, además, análisis realizados en textos literarios y folletos turísticos. Igualmente, se podrá apreciar que los idiomas inglés o español han prevalecido sobre el resto de las lenguas en los trabajos consultados.

6.1 Investigaciones sobre la traducción de referencias culturales en textos audiovisuales

Comienzo con el estudio realizado por Álvarez (2005), quien ha enfocado su atención en el análisis de la cinta española *Belle Epoque* (1992) y su traducción al inglés. En su trabajo, la autora se detiene a considerar detalladamente tres de los parámetros que intervienen en todo proceso de traducción audiovisual: la distancia cultural entre las lenguas involucradas, la naturaleza semiótica de los filmes y las limitaciones técnicas de carácter espacial y temporal que

definen el medio. Además, analiza la eficacia que tuvo la traducción realizada en la cultura meta, teniendo en cuenta los polos opuestos de “adecuación” a la cultura original y “aceptabilidad” en la cultura de llegada, propuestos por Toury (1995). En total, las alusiones culturales identificadas en la cinta fueron sesenta, entre los cuales los ejemplos más significativos, en opinión de la autora, fueron dos: *Zarzuela* y ¡*Salud y República!*

El primer ejemplo fue domesticado mediante la estrategia de traducción “sustitución” como *operetta* en la versión inglesa, apunta la autora. Al tratarse de un término oriundo de la cultura española, la autora no se limita a mostrar su disconformidad con esta elección, planteando que “equiparar *zarzuela* con *operetta* es ofensivo puesto que es una forma de decir que se trata de un género operístico menor” (2005:647). Además, agrega que, aunque ambos géneros (*zarzuela* y *operetta*) comparten ideas similares, existen grandes diferencias en el nivel semiótico, algo que el subtitulador pasó por acto. La autora propone el empleo de la solución traductora “exoticismo”, pues, aunque existe un riesgo de que el término hubiese resultado opaco para el espectador, considera que este pudiera haber asociado el término que escuchaba con lo que leía en la pantalla. Asimismo, señala que, para tal alcance interpretativo, el público receptor debería poseer un vasto conocimiento de la cultura española.

El segundo referente cultural analizado ha sido el eslogan político ¡*Salud y República!* En palabras de la autora, esta expresión idiomática asemejaba a un saludo que se utilizaba frecuentemente por los republicanos en el momento en que comenzaban o terminaban una conversación. La reproducción lingüística de este término a la cultura anglófona se ha realizado a través de una “traducción literal”, como *Health and the Republic*. Igual que ocurrió con el ejemplo anterior, la autora no concuerda con la solución empleada, alegando que ni el mensaje ni la intención de la frase permiten al espectador hacer asociaciones. En su lugar, sugiere emplear la

frase *Long Live the Republic*, por considerarla menos forzada que la anterior y por ser una expresión conocida en la cultura anglosajona, empleada además para enaltecer las figuras de reyes y personalidades políticas.

Una investigación más amplia se recoge en Chęś (2011), quien ha escogido como objeto de estudio los largometrajes *Annie Hall* (1977) y *Poderosa Afrodita* (1995), ambos rodados por el reconocido y laureado director cinematográfico Woody Allen. Su objetivo fundamental consistió en realizar un análisis comparativo sobre el proceso de subtitulación de las cintas en dos culturas receptoras diferentes: la polaca y la española. En este sentido, identificó todos los referentes culturales de cada película, y analizó sus respectivas traducciones. Posteriormente, seleccionó solamente aquellas alusiones culturales que fueron omitidas o traducidas sin dejar referencia alguna a la cultura origen, es decir aquellas que fueron domesticadas. Y, finalmente, examinó aquellas referencias que fueron traducidas al español o al polaco mediante el uso de anglicismos, “tanto aceptados en los diccionarios como los que no han sido registrados oficialmente” (Chęś, 2011:52).

Broadway ha sido el primer referente geográfico que analiza la autora, perteneciente a la película *Poderosa Afrodita*. En la versión subtitulada al español, la referencia es completamente omitida en los subtítulos, mientras que en la versión polaca la referencia ha sido adaptada a la lengua meta. Igual procedimiento es empleado con el referente cultural *Hamptons* y *New York*, omitidos en la versión subtitulada en español y adaptados en la versión polaca. En relación a las traducciones realizadas a través del empleo de anglicismos, la autora apunta que en el trasvase lingüístico al polaco hubo un número mayor de préstamos que en la versión subtitulada en español. Además, añade que del total de ejemplos identificados mediante el uso de esta solución

traductológica, dos de ellos, *Street* y *L.A.*, no se encuentran registrados en el diccionario oficial de la lengua polaca.

A modo de conclusión, la autora plantea que la mayor diferencia entre las versiones subtituladas en español y en polaco radica en que en España, teniendo en cuenta que es un país doblador por excelencia y que la *Real Academia Española* admite menos préstamos del inglés, la tendencia ha sido omitir los referentes culturales ingleses o en última opción sustituirlos en la cultura meta mediante un hipónimo. Mientras que, por el contrario, en Polonia, considerado un país subtitulador, se suelen emplear anglicismos o préstamos lingüísticos en la traducción. Además, agrega la autora, en Polonia hay un mayor dominio de idiomas extranjeros que en España, siendo el idioma inglés la lengua más popular. Estos elementos, considera la autora, determinan y justifican las soluciones adoptadas por los subtituladores, frente a la cultura española y polaca. El subtitulador polaco tiende a extranjerizar en la cultura meta, mientras que el español suele domesticar.

Otro estudio relacionado con el anterior es el realizado por Mijas (2009), quien igualmente examina el proceso de subtitulación de elementos culturales en filmes angloamericanos, aunque en este caso, hacia una sola cultura receptora, la polaca. La autora menciona varios factores que condicionan que un país cultive una modalidad de traducción audiovisual por encima de otra, tales como: tradición del país en cuestión, las consideraciones financieras, las circunstancias históricas, la importancia de las lenguas, las culturas involucradas, etc. Asimismo, añade que existe una tendencia que refleja que los grandes países europeos suelen doblar, mientras que los pequeños tienden a subtitular.

Para la clasificación de las soluciones traductorales identificadas en los largometrajes, la autora ha empleado la taxonomía de Díaz Cintas (2003), considerada de referencia obligada en

este campo de estudio. En lo que respecta a la solución “omisión”, señala su importancia en la subtitulación, empleada sobre todo ante las restricciones del medio o por la escasez de un término equivalente en la lengua receptora. Igualmente, hace referencia a la “omisión parcial”, procedimiento empleado principalmente para reproducir nombres instituciones, edificios o eventos que en las cintas estudiadas se proyectaron en forma de logotipos, pósteres, titulares, etc. Dos ejemplos que ilustran esta última estrategia son *Central London School of Languages* trasvasado como *Szkoła językowa (a language school)* y *New York State Correctional Facility* como *więzienie (prison)*.

Otra de las técnicas más usadas en el estudio, apunta la autora, fue la “explicitación”, que básicamente se empleó cuando el subtitulador recurre a la “especificación” o “generalización” del término cultural, con el objetivo de que la audiencia meta comprenda el referente. El ejemplo empleado para ilustrar esta solución es el siguiente: *I called 911*, trasvasado como *Wezwalem karetkę (I called for an ambulance)*. Una variante de este procedimiento es la “sustitución”, solución empleada cuando las restricciones del espacio no permiten la introducción de un término más largo, incluso si existe en la cultura meta. La “transposición”, es la última técnica con mayor frecuencia en el estudio. En este caso, el referente cultural de la lengua de partida es reemplazado por otro reconocible en la lengua receptora. Un ejemplo, apunta la autora, sería *smells like Wendy’s* traducido como *Śmierdzi jak w McDonalddie (smells like McDonald’s)*.

Por lo que respecta a las otras técnicas -“préstamo”, “calco”, “recreación léxica” y “compensación”- la autora concluye que todas se enfocan en la cultura material y en absoluto en aspectos claves como las implicaciones ideológicas y éticas de la traducción de estos elementos marcados culturalmente. En su estudio la autora propone una solución alternativa para traducir elementos culturales, basándose en un trabajo realizado por Tymoczko (2007), a través de la

“teoría narrativa” como es entendida en las ciencias sociales. En palabras de la autora, Tymoczko (2007) aboga por un acercamiento holístico ante la traducción de referencias culturales, es decir, en vez de enfocarse fundamentalmente en los aspectos superficiales de la cultura de una lengua, el traductor debería considerar el completo abanico cultural que entra en juego en el texto que se está traduciendo.

La teoría narrativa, explica la autora, fue elaborada para los propósitos de traducción por Baker (2006). El trabajo de Baker, comenta la autora, parte de la noción de “narrativa” elaborada por la teoría social y analiza hasta qué punto la traducción participa en la elaboración de tales narrativas a través del tiempo, el espacio y los textos. Son cuatro tipos de narrativas las que distingue Baker, señala la autora: las narrativas ontológicas se refieren a nuestra historia personal y a la manera en que narramos nuestro lugar en el mundo; las narrativas públicas hacen referencia a las historias que circulan a nivel social e institucional, como la familia, medios de comunicación, instituciones educativas, etc.; las narrativas conceptuales, que según el autor, se refieren a aquellas historias elaboradas por académicos e investigadores sobre su campo de estudio; y finalmente, las meta narrativas, se corresponden con las historias que dan forma a las teorías y conceptos sociales, tales como progreso o industrialización.

Otro trabajo que también aborda la subtitulación de elementos culturales y lingüísticos en el medio audiovisual es el realizado por Jiménez (2015). En este caso, el objeto de estudio ha sido la cinta española *Ocho apellidos vascos*, considerada hasta la fecha la película más taquillera del país, según la autora. La cinta es una comedia romántica, repleta de elementos territoriales marcados culturalmente, del andaluz y sobre todo del vasco, que, en palabras de la autora, pueden suponer un obstáculo durante el trasvase hacia el inglés. El concepto empleado para identificar las

referencias culturales del filme se basó en las definiciones propuestas por Franco Aixelá (1996) y Pedersen (2011).

El análisis comparativo la autora lo divide en tres apartados. Primeramente, analiza los elementos lingüísticos (presencia de euskera y de rasgos característicos de la variedad andaluza del español), luego la versión subtitulada de las referencias culturales de Andalucía y finalmente, las del País Vasco. Igualmente, resalta la dificultad a que se enfrenta el traductor cuando de elementos culturales se trata, destacando el conjunto de soluciones traductológicas de que dispone en el momento de realizar un encargo, que tanto lo pueden acercar la cultura origen (mediante soluciones extranjerizantes) como a la cultura meta (soluciones domesticantes), según la escala de Venuti (1995) o los polos opuestos de Toury (1995). Sobre los factores que el traductor debe tener en cuenta antes de emplear una u otra estrategia, menciona la distancia cultural entre las culturas involucradas, la función de los elementos culturales en el contexto general del texto y las características del encargo de traducción en cuestión.

En su estudio, la autora comparte las alusiones culturales más significativas de la cinta y analiza su posterior subtitulación. Se refiere, en primer lugar, al título de la película en el mercado anglosajón: *Spanish Affair*. En palabras de la autora, esta traducción no ha sido la más apropiada, ya que en el título original en sí se encuentra inmerso el argumento de la cinta, de modo que considera que extranjerizar el título, manteniéndolo tal cual el original hubiese sido la mejor opción.

En lo que respecta a la presencia de elementos lingüísticos en euskera, la autora puntualiza que en la versión subtitulada se ha optado por mantener el euskera en la mayoría de los vocablos, los cuales han sido además proyectados en cursiva en la pantalla. Un ejemplo sería: *Aita, Aita, Aita es algo. Pedrito, Aita es algo en el lenguaje de ellos, ¿verdad?*, subtulado como *Aita, Aita, Aita*

is something. Aita is something in their language, right? En este caso, “Aita”, significa “padre”, señala la autora. Hubo ejemplos también relacionados con la estrategia “omisión”, acompañada por una “compensación”, como explica la autora en el siguiente ejemplo humorístico con el término *baby*: *Los vascos no pueden vernos a los andaluces ni en pintura. Eso se lo enseñan a ellos en 1º de sus escayolas*, trasvasado como *The Basque can't stand the sight of Andalusians. They're taught that in baby Basque school.*

Otra de las soluciones traductorales empleadas durante el trasvase lingüístico del euskera ha sido la “autotraducción”, utilizada como una opción más para mantener el elemento extranjerizante sin afectar la comprensión del público receptor, explica la autora. Aunque la “autotraducción” es una práctica traductológica poco frecuente, tiene lugar en el filme cada vez que el subtitulador traduce al español y al inglés la referencia enunciada en euskera, apunta la autora, solución que ilustra el siguiente ejemplo, con el vocablo *eskerrik asko, gracias*, en el que el personaje se autotraduce: *Bueno, pues eskerrik asko, gracias, buenas noches*, reproducido como *Good, well, eskerrikasko, thank you. Good night.* Igualmente, hubo varios casos, continúa la autora, en los que se elimina el término en euskera en la lengua término, manteniendo la autotraducción de la versión original. Tal es el ejemplo siguiente: *Amaia, hartu. Coge* subtitulado como *Amaia, take it.*

En relación al lenguaje oral de los andaluces, señala la autora, las referencias culturales identificadas en la cinta han sido subtituladas mediante diferentes soluciones traductológicas. De forma general, apunta, el diminutivo *illo* fue eliminado en la versión subtitulada y el vocativo sevillano *mi arma* del dialecto andaluz fue traducido como *my love* en toda la película. Un ejemplo ofrecido por la autora es el siguiente: [RAFA] *Mi arma...* [AMAIA] *Que dejes de decir mi arma*, trasvasada como [RAFA] *My love...* [AMAIA] *Stop calling me that.*

Otro comportamiento que observó la autora es que en la versión subtitulada se suelen mantener ciertas referencias conocidas para la audiencia receptora, como se muestra en el siguiente ejemplo con la palabra *olé*: *¡Gora Euskadi, manquepierda!*, subtitulada como *Gora Euskadi, olé!* En palabras de la autora, en el ejemplo anterior se ha omitido una popular frase relacionada con el fútbol *manquepierda* compensándola con la coloquial interjección española *olé*, utilizada entre otras cosas para animar a un jugador, o ante un buen pase o jugada, en el ámbito del fútbol.

Con respecto a las referencias culturales relacionadas con la religión, la autora considera que mantenerlas en su versión original ha sido la solución más adecuada, como se aprecia en el siguiente ejemplo: *Esto es la Virgen de la Macarena. Esto es lo más grande que hay*, reproducida como *This is the Virgin of the Macarena. It's the greatest*.

Por otra parte, apunta la autora, la mayoría de los topónimos han sido trasvasados sin cambio alguno en la versión subtitulada, como muestra el siguiente ejemplo: *Que se vayan al Rocío a tocar los huevos*, subtulado como *They can fuck off to El Rocío*. Otros topónimos, señala la autora, han sido modificados mediante una “generalización”, pero manteniendo en todo momento el sentido del texto. En el siguiente segmento se muestra un ejemplo: *Si tú no has pasado nunca de Despeñaperros...*, trasvasado como *You've never left Andalucía*.

Igualmente, la mayoría de los nombres de lugares geográficos relacionados con el País Vasco también se han mantenido tal cual su versión original durante el trasvase hacia la cultura meta. Tal es el ejemplo de *Euskadi, Hernani, Donosti, Rentería*, según muestra la autora en la siguiente conversación: [KOLDO] *Tú, viajar, ¿has viajado mucho?* [RAFA] *Hombre, pues... Pues tuve mi época de estar recorriendo mundo. [...]* *He estado en Guipúzcoa, en Donosti, Hernani, Rentería...* trasvasado como [KOLDO] *Have you travelled a lot?* [RAFA] *Well...there was a time I travelled a lot. [...]* *I've been in Guipúzcoa, in Donosti, Hernani, Rentería...*

Las referencias marcadas políticamente, relacionadas con las “Vascongadas”, han sido traducidas perdiendo parte del significado político que las caracteriza, puntualiza la autora. Un ejemplo ha sido: *Que porque tú seas de las Vascongadas...*, traducida como *You may be from the Basque provinces...* En lo que respecta a las expresiones lingüísticas populares, la autora apunta que en general han sido trasvasadas por otras expresiones con el mismo significado en la cultura meta, tal como se muestra en el siguiente ejemplo: *Entiéndeme, un aquí te pillo, aquí te mato, como una expresión, una manera de hablar* traducido como *It wasn't Wham, bam, thank you ma'am. I mean, take that as a manner of speaking*. En ocasiones, añade la autora, también se ha optado por una “generalización”, como ha ocurrido con la voz *comando* en el siguiente ejemplo: *Pero ¿cómo va a ser de un comando de la ETA? Pero ¿tú estás chalado o qué? ¿Pero no has visto que iba vestida de faralaes?*, reproducido como *An ETA terrorist? Are you nuts? Wasn't she wearing flounces?*

A modo de conclusión, la autora considera que el método que predominó en la versión subtitulada de la cinta ha sido la “extranjerización”. En la mayoría de los ejemplos subtitulados se ha intentado mantener el término en su versión original, lo cual la autora considera que ha sido la mejor solución teniendo en cuenta las características culturales de la película. Igualmente, señala que para compensar la pérdida de información que el empleo de soluciones de traducción “extranjerizantes” supone para el público meta, en varias ocasiones el subtitulador optó por añadir información complementaria manteniendo la idiosincrasia del original y modificando solo lo indispensable.

Al igual que las otras investigaciones, con el consecuente enfoque traductológico y cultural que las acota, en el mismo año, Martínez (2015) selecciona como objeto de estudio para su tesis de fin de grado la misma película. El interés por *Ocho apellidos vascos*, explica la autora, surge

debido a la cantidad de referentes culturales que presenta la obra, en la cual destacan estereotipos característicos de las comunidades autónomas involucradas. Además, señala, el efecto humorístico que caracteriza a la cinta es un elemento que podría obstaculizar la comprensión de la misma no solo a los foráneos, sino también a muchos nativos españoles.

Sus objetivos, bastante similares al trabajo anterior, igualmente consistieron en determinar el método de traducción que ha predominado durante el proceso de subtitulación al inglés de las referencias culturales asociadas a la cultura española, vasca y andaluza identificados en la cinta. Y, por consiguiente, observar la relación que hubo entre ciertas técnicas de traducción y la tipología del referente cultural.

Los pasos metodológicos seguidos por la autora han sido los siguientes. Primeramente, identificó las referencias culturales originales de la cinta, y por consiguiente, en la versión subtitulada. Luego procedió a la clasificación de las soluciones traductológicas empleadas durante el trasvase lingüístico de estas alusiones culturales. Para determinar el grado de acercamiento de las traducciones realizadas y el método traductológico que prevaleció, “familiarizante” o “extranjerizante”, términos propuestos por Venuti (1995), la autora clasificó y contabilizó todas las estrategias de traducción identificadas y las ubicó en una línea gráfica. Este paso le facilitó comprender la orientación que se adoptó con cada referente y arribar a conclusiones.

A diferencia de la investigación previa, la autora no ha incluido en su investigación el análisis de los elementos culturales lingüísticos en euskera. Además, la definición adoptada por la autora a la hora de determinar los elementos culturales en la cinta ha sido la propuesta por Pedersen (2011), al considerarla una de las más completas por su carácter extralingüístico y por centrarse en aquellos referentes que pudieran resultar desconocidos para el público meta, incluso conociendo la lengua origen. En lo que respecta a la categorización de los elementos culturales, adopta la

taxonomía propuesta por Santamaría (2001) y la tipología de Díaz Cintas (2003) para clasificar las soluciones traductológicas empleadas, aunque ha suprimido la técnica de “sustitución”, por considerarla simplemente como un tipo de “explicitación” motivada por restricciones espaciales o temporales. Igualmente estimó necesario incluir procedimientos establecidos por otros autores, como la “adaptación cultural”, de Chaume (2012), y el “equivalente acuñado” tal y como la entiende Martí Ferriol (2013), diferenciándola de la solución de “calco”.

En total setenta y seis ha sido el número de referentes culturales identificados en la cinta, según la autora. Las tres soluciones de traducción más empleadas fueron, en orden de importancia: “préstamo”, “explicitación” y “equivalente acuñado”, con treinta y nueve, diez y diez ejemplos respectivamente. En menor medida le siguen “universalización limitada” con seis ejemplos, “calco” y “sustitución cultural” con cuatro cada una y “adición” con tres. No hubo referentes trasvasados mediante “recreación léxica” ni “universalización absoluta”.

Un ejemplo que llama la atención de la autora, al ser trasvasado mediante dos soluciones de traducción diferentes ha sido *chacolí*. Una de las soluciones se basa en un “préstamo”, como se muestra a continuación: *¿Qué, un poquito más de chacolí?* traducido como *Do you want some more txacoli?* La segunda solución empleada para trasvasar el mismo término ha sido una “explicitación”, donde el traductor ha recurrido a una “generalización”, mediante el uso de un hiperónimo: *No le pongas más chacolí a tu padre que mira ya cómo está*, reproducido como *Don't give your father any more wine. Look at him!*

Un ejemplo relacionado con la solución “omisión” es el siguiente que comparte la autora, donde el referente cultural *Franco* se ha omitido: *No será piso franco? — ¡No hables de Franco que se enervan!* trasvasado como *Don't you mean a safe house? —Not with her in it!*

Uno de los niveles que componen la solución traductora “adaptación cultural” es la “universalización limitada”, que según la autora tiene lugar cuando el referente cultural de la lengua origen es muy oscuro o puede causar un problema de comprensión y se sustituye por otro que pertenece a la misma lengua, al considerarse más familiar para la audiencia receptora. Un ejemplo sería el siguiente: *¿Pero tú estás majareta? Si tú no has pasado nunca de Despeñaperros,* traducido como *Are you crazy? You’ve never left Andalucía.* Llama la atención cómo el mismo ejemplo ha sido analizado por diferentes autores, llegando a conclusiones y soluciones diversas. En el estudio anterior, Jiménez (2015) clasifica el trasvase de este ejemplo mediante una “explicitación”. Lo que sí queda claro es que en ambos estudios los autores coinciden con el uso de soluciones extranjerizantes en la versión subtitulada.

Otro de los niveles que componen la solución traductora “adaptación cultural” es la “sustitución cultural”. La autora señala que el traductor recurre a esta solución cada vez que considera oportuno sustituir el referente cultural de la lengua origen por otro en la lengua meta. Como ejemplo propone: *¡Camarero! — ¿Qué? — ¡Una de trucha! — ¿Una de trucha? — ¡Trucha policía, poca diversión!,* trasvasado como *Knock, knock! — Who’s there? — Laura! — Laura who? — Laura Norder, cops at the door!* En este segmento, añade la autora, el referente es una canción y es reemplazado por otro que pertenece a la cultura de llegada, permitiendo que sea más familiar para el público meta. A diferencia de la “universalización limitada”, concluye la autora, la “sustitución cultural” tiende a la elección de un método de traducción en cierta medida “familiarizante”.

Sobre la relación entre el tipo de referencia cultural y la solución de traducción empleada, la autora concluye que en la categoría “geografía cultural” la tendencia ha sido emplear “préstamo” para la traducción de los nombres de ciudades vascas y andaluzas. Sin embargo, puntualiza,

aquellos referentes geográficos considerados internacionales, la solución empleada ha sido el “equivalente acuñado”. Un ejemplo de este último procedimiento es el que se muestra continuación: *La nicotina y España, no es partidario*, traducido como *He's against nicotine and Spain*. De las otras categorías identificadas, catorce se identificaron en el corpus del total de veinte y cuatro. Sin embargo, debido a los escasos ejemplos que se encontraron, la autora no pudo extraer resultados concluyentes.

Al igual que en la anterior investigación, la autora concluye en que el método extranjerizante ha sido el predominante en la traducción de los referentes culturales del filme. Asimismo, considera que, debido a las restricciones características de esta modalidad audiovisual, el trasvase lingüístico humorístico de la película no ha sido exitoso, siendo un elemento fundamental del filme, lo que ha originado incomprendiones para la audiencia receptora.

La subtitulación de películas de ciencia ficción originalmente en inglés para niños árabes es el objeto del estudio realizado por Abuarrah y Salhab (2018). Se trata de una investigación que analiza los retos lingüísticos y culturales a que se enfrenta el traductor cuando subtitula para niños árabes de diferentes edades y etapas de desarrollo cognitivo. Las dos etapas principales del desarrollo cognitivo en la que se enfoca el estudio han sido la etapa operativa concreta, que comprende a niños de edades entre siete y once años, y la etapa operativa formal, que comienza aproximadamente a partir de los doce años y abarca hasta el comienzo de la edad adulta. Las películas analizadas han sido *Megamind* (2014), dirigida a niños de la etapa operativa concreta, y *Legend* (1985), destinada a niños de la etapa operativa formal.

Según la teoría del desarrollo cognitivo de Piaget (1977), los niños de la etapa operativa concreta, aunque pueden utilizar el pensamiento lógico, normalmente no son capaces de pensar de forma abstracta o hipotética. Por el contrario, los niños de la etapa operativa formal son capaces

de entender y relacionar los objetos unos con otros y son capaces de pensar hipotéticamente, señalan los autores. Conocer las características de cada etapa es vital, ya que los subtituladores la han de tener en cuenta a la hora de seleccionar las soluciones de traducción que mejor se ajusten al texto, añaden.

Cinco han sido los problemas lingüísticos que los autores analizaron en el estudio: expresiones idiomáticas, palabrotas, oraciones largas, repeticiones o redundancias y nombres propios; y tres son los problemas de traducción culturales también examinados: flora y fauna, juegos de palabras y alusiones. Tras observar detalladamente cada película por separado, con el objetivo de comprender la idea central de cada una, se analizaron las transcripciones de los filmes y por último se estudiaron los subtítulos en árabe de cada película, haciendo hincapié en las referencias lingüísticas y culturales. Basado en las taxonomías de Gottlieb (1992) y Lomheim (1999), se han empleado un total de catorce soluciones de traducción en la investigación.

Los modismos y expresiones idiomáticas, apuntan los autores, fueron trasvasados mediante la solución traductora “naturalización”, que en ese estudio se consideró una subcategoría de la “transferencia”. En ambas películas el traductor evita la traducción literal, reemplazando el referente con otro modismo existente en la lengua meta con el mismo efecto coloquial, añaden.

Durante el trasvase lingüístico de las oraciones largas, se emplearon dos técnicas diferentes, explica el autor. Para los niños de la etapa operativa formal, el traductor ha preferido dividir la oración larga en porciones y utiliza como estrategia la “transferencia”. Mientras que para los niños de la etapa operativa concreta, el traductor ha empleado las estrategias de “condensación” y “reducción”. Cuanto más larga es la oración, más tiempo requiere su comprensión, destaca el autor. Las mismas estrategias de “condensación” y “reducción” han sido empleadas en lo que concierne a las expresiones y/o vocablos repetitivos y redundantes, para los niños de la etapa operativa

formal. En la cinta *Megamind*, se puede apreciar que todas las repeticiones se trasvasan a través de la solución traductora “transferencia”. Los nombres propios han sido traducidos mediante la técnica “transcripción” para los niños de la etapa operativa concreta. En opinión de Abuarrah y Salhab (2018), el traductor podría haber recurrido a otras estrategias, ya que los niños a esta edad necesitan saber el significado de los nombres de los personajes para entender sus personalidades y pensamientos.

El trasvase lingüístico de los tacos identificados en el corpus se realizó mediante el procedimiento “condensación” en ambas etapas, señala el autor. La traducción a los niños mayores de doce años ha mantenido cierto grado de connotación negativa, ya que poseen habilidades metalingüísticas que les permite comprender la grosería sin leer la traducción completa en la pantalla. Para los niños más pequeños, el traductor ha evitado traducir las palabrotas conservando el mismo significado y ha intentado bajar la carga negativa de las expresiones fuertes. Cuando se traduce este tipo de vocabulario, los autores recomiendan no traducir literalmente, sino funcionalmente. Igualmente, sugieren utilizar expresiones divertidas, que no afecten la lengua del niño y que añadan humor a la atmósfera ficticia de la película.

En lo que respecta a los problemas de traducción culturales, tanto la traducción de las alusiones culturales y el trasvase de los juegos de palabras, teniendo en cuenta el desarrollo cognitivo de los niños y la diferencia de edad, ha sido realizada mediante la solución de “transferencia”. La comprensión de los juegos de palabras requiere que el niño sea capaz de procesar y comparar dos significados de una oración, en el mismo momento, señalan los autores. En este caso, el traductor debería evitar la traducción literal y reemplazarla con el significado deseado que se ajuste al contexto.

Los autores concluyen que la edad de los niños determina el empleo de las estrategias de traducción, ya que los niños de la etapa operativa formal son capaces de comprender todas las referencias lingüísticas y culturales en los filmes de ciencia ficción con más facilidad que los niños de la etapa operativa concreta. Además, cuando los subtituladores árabes traducen para los niños en la etapa operativa concreta, suelen emplear unidades sintácticas, semánticas y culturales más simples, mediante estrategias de reducción (incluyendo “condensación”, “reducción” y “omisión”). Por el contrario, cuando traducen para niños de la etapa operativa formal prefieren emplear la solución de transferencia (incluyendo “neutralización”, “imitación”, “trascricpción” y “paráfrasis”).

Ghaemi y Benyamin (2011) abordan las soluciones de traducción de los subtítulos interlingüísticos del inglés al persa. A diferencia de otros países, la subtitulación es una nueva rama en Irán, donde el doblaje tiene una larga historia, señalan los autores. Sin embargo, últimamente, se ha observado un creciente interés en las preferencias de los jóvenes por filmes subtitulados. Además, las universidades han comenzado a incluir esta modalidad en sus planes de estudios, destacan los autores. Cinco han sido las películas americanas que conforman el corpus, todas de diferentes géneros y directores, lo que, en palabras de los autores, permitió obtener y enriquecer las conclusiones del tema: *The Young Victoria* (2008), *August Rush* (2007), *The Grudge 2* (2006), *Big Fish* (2004), *A Cinderella Story* (2004).

La industria cinematográfica tiene la necesidad de contratar subtituladores instruidos y preparados, con suficiente conocimiento para lograr el mejoramiento requerido en este campo, expresan los autores. Igualmente, consideran que la dificultad mayor que enfrenta la subtitulación en Irán radica en la falta de organizaciones responsables y subtituladores profesionales instruidos en el campo. Como consecuencia, muchos de los DVDs están subtitulados por *softwares* especiales, sin la interferencia humana, añaden.

Para el análisis de los datos, los investigadores emplearon la clasificación de estrategias de traducción propuesta por Gottlieb (1992). En total se identificaron 932 muestras. La solución traductora más empleada ha sido la “transferencia” y la menos utilizada fue “transcripción”. Según los autores, el género cinematográfico de las cintas determina la solución empleada. Cada género necesita diferentes herramientas para analizar y trasvasar el mensaje original.

A modo de conclusión, los autores consideran que, para tener éxito en esta modalidad de traducción, el profesional necesita poseer un conocimiento básico sobre las modalidades audiovisuales. Los materiales audiovisuales pueden utilizarse como un medio para mejorar la comprensión auditiva o incluso aprender vocabulario. Además, trabajar con un guion desarrollará las habilidades auditivas e incluso puede servir como un examen de ortografía, señalan. Mientras se observa un material audiovisual, destacan los autores, el vocabulario, las expresiones idiomáticas, incluso la entonación y otros elementos de la película, pueden ser entendidos con la información extra que brinda la imagen y el sonido. Sin embargo, la subtitulación en general nunca alcanzará su estándar más alto en Irán, mientras que se mantenga fuera del ámbito de las investigaciones y trabajos académicos, concluyen.

Shi (2014) es un trabajo sobre el trasvase lingüístico al chino de los títulos de películas estadounidenses. A diferencia del resto de investigaciones consultadas, esta solamente se refiere a los aspectos a tener en cuenta cuando los títulos incluyen nombres propios, para posteriormente analizar cómo traducir al chino dichos títulos. Igualmente, el autor hace un recorrido sobre los errores más comunes cuando se trabaja con los nombres de películas y se muestran las soluciones de traducción empleadas durante el proceso. Desde las últimas décadas, destaca el autor, un elevado número de filmes extranjeros han sido introducidos en China y viceversa. Muchas de las películas chinas, que solamente habían sido exhibidas en su propio país en el pasado, son

proyectadas en los países occidentales, adoptando títulos en inglés y llegando a ganar premios en los más grandes festivales cinematográficos.

Como bien señala el autor, uno de los elementos esenciales de una película lo constituye el título, pues se considera el primer contacto de la cinta con la audiencia. Los títulos tienen la función de ofrecer información sobre la historia del filme e incluso pueden llegar a resumir el argumento principal, llegando a ofrecer algunos detalles que facilitan la comprensión de la audiencia. En este sentido, añade el autor, resulta de vital importancia tomar en consideración determinados factores a la hora de titular una película. Destacan entre ellos: utilizar el nombre de personas (héroes, protagonistas, animal o una figura animada), utilizar un nombre que describa el argumento de la cinta (permite a la audiencia averiguar fácilmente de qué trata el filme), utilizar los nombres de lugares o escenarios (pueden ser una ciudad, un barco, un avión, o incluso, un carro), utilizar como título una época o momento histórico (asociado a un evento específico) y finalmente, utilizar un tema abstracto (ya sea a través de sentimientos, metáforas, etc.).

Antes de traducir un título, señala el autor, se han de tener en cuenta ciertas diferencias entre las culturas inglesa y china. En primer lugar, el autor se refiere a las diferencias religiosas. Los títulos en inglés con significados religiosos deberían ser traducidos al chino mediante la transmisión del significado literal, puntualiza. El traductor debería adquirir un conocimiento adecuado sobre las religiones occidentales, ya que, de no ser así, los significados religiosos pudieran perderse durante el proceso de traducción, añade. A modo de ejemplo, el título del filme americano *Seven* se ha traducido a la lengua china como *Siete pecados capitales*. El título se refiere a los siete pecados mencionados en la Biblia, señala el autor, por lo que, si el traductor carece de cierto conocimiento de la religión en el occidente, los traductores podrían perder parte de la información que el título original intenta transmitir.

Siguiendo esta idea, en segundo lugar, se refiere a la comprensión de las frases idiomáticas antes de su traducción. Un ejemplo compartido por el autor es el título de la película *Break a Leg*. Según explica, la cinta trata sobre un actor que está dispuesto a hacer cualquier cosa para obtener un trabajo, sin embargo, la mayoría de la audiencia china pensaba que se trataba de un personaje que se accidentaba una pierna en la película. Como señala el autor, esta frase idiomática, es una expresión muy conocida en el ámbito teatral, que se utiliza para desear buena suerte. En último lugar, el autor sugiere prestar atención a ciertas diferencias de valores y actitudes entre los países occidentales y China, como por ejemplo el perro. Para los ingleses el perro es un animal muy apreciado y cercano, mientras que en China, a menudo, es un animal despreciado. El ejemplo que muestra el autor ha sido la película *Danny the Dog*, que ha sido traducida como *Tigre fuera de la jaula*. Según el autor, el traductor ha empleado la palabra *hu* (tigre) en vez de la palabra *gou* (perro).

El autor también se refirió a ciertos errores de traducción que a menudo suelen percibirse en los títulos de las películas, originados por diferentes factores. El descuido o atención de los traductores y la falta de una visión integral de la historia es uno de ellos. El autor considera que el título del filme es mejor dejarlo sin traducir hasta que el traductor haya visto cuidadosamente y entendido completamente la cinta. Solo cuando la idea general de la película sea captada, el traductor será capaz de hacer la mejor y más acertada elección entre las posibles soluciones para su traducción al chino. La falta de un profundo conocimiento lingüístico, histórico y cultural de las culturas inglesas y el país asiático da también lugar a errores de traducción bastante habituales. Igualmente, recalca, que otro de los desaciertos que ocurren cuando se titulan cintas entre estas lenguas está relacionado con el interés económico de las compañías comerciales. Aunque la película, como producto, se espera que recaude grandes ganancias en las taquillas, algunos de los títulos realmente no reflejan nada del original o de la historia, apunta.

Las soluciones traductoras que recomienda el autor para la versión de los títulos de las películas estadounidenses en chino son cuatro: “traducción literal” (en aquellos casos en los que la audiencia receptora puede entender los elementos culturales fácilmente), la “sustitución”, “omisión” y “traducción libre”. A modo de conclusión, el autor resalta el papel crucial que desempeñan los traductores en la comunicación intercultural, al actuar como un puente entre las dos culturas y asegurar una exitosa comunicación entre ambas. Añade, además, que la traducción de títulos de filmes no es un trabajo fácil, pues se han de tener en cuenta ciertos factores, entre los que sobresalen: los lingüísticos, comerciales y estéticos. En su opinión, una buena traducción de un título debería ser lo suficientemente atractivo para suscitar el interés del público meta. En este sentido, el autor hace hincapié en las diferencias culturales que han de considerar los traductores a la hora de realizar un encargo.

La tesis de grado de Vänni (2017) comparte el mismo propósito de las publicaciones anteriores, analizar cómo han sido traducidos al finés las referencias culturales y los nombres propios encontrados en los subtítulos de la serie televisiva estadounidense *Gilmore Girls*, emitida entre los años 2000 y 2007. Por consiguiente, la autora se plantea investigar la orientación de las traducciones, el método y las técnicas de traducción empleadas durante el proceso de subtitulación. Aunque existen dos traducciones al finés para la serie: las realizadas para la audiencia televisiva y las traducciones para DVDs, han sido estas últimas las seleccionada para el estudio. Además, puntualiza la autora, serán solamente analizadas las referencias culturales encontradas en los famosos *Gilmore-isms*, de nueve episodios de la cuarta temporada.

Con *Gilmore-isms* la autora hace referencia al lenguaje empleado en la serie entre los distintos personajes. Un lenguaje rico en expresiones coloquiales y lingüísticas, donde abundan los clichés, las metáforas y vocablos propios de la cultura origen, voces que suelen enunciarse de

manera ocurrente y se distinguen por su matiz sarcástico o humorístico. Tal ha sido el éxito que obtuvieron estas divertidas referencias lingüísticas culturales, añade la autora, que en las ediciones de la colección en DVD decidieron incluir una pequeña guía llamada *Gilmore-isms*, donde se enumeran y explican en detalle a la audiencia todas las referencias mencionadas en los capítulos de las temporadas.

Sobre la traducción audiovisual en Finlandia, la autora señala que existe una gran necesidad de traducciones con calidad, mayor que en otras culturas, debido a la enorme cantidad de programas extranjeros. En general, las personas en Finlandia pasan bastante tiempo viendo televisión y leyendo los subtítulos, lo que explica una de las razones por las que los subtítulos son a menudo criticados, ya que el espectador es capaz de comparar el texto origen (discurso o subtítulos) con el texto meta (los subtítulos) instantáneamente, apunta la autora.

Basada en las teorías de traducción de Leppihalme (1997), la autora, hace referencia a los *culture bumps* para definir la naturaleza de los referentes culturales que se encontraron en el material y el tipo de método de traducción que fue empleado durante el trasvase. En palabras de la autora, se está en presencia de un “bache cultural” cuando en la traducción final existen elementos, palabras o frases, íntimamente atadas a la cultura original, que no permiten que la traducción fluya de forma natural. Siguiendo a Leppihalme (1997), los elementos culturales, conocidos también con el nombre de *realia*, pueden dar lugar a un problema traductológico, intralingüístico o extralingüísticos, si existen marcadas diferencias entre las culturas involucradas, apunta la autora.

Para categorizar los referentes culturales identificados en el material, según su tipología, la autora se basa también en los estudios realizados por Leppihalme (1997), quien separa las alusiones en dos grupos: alusiones relacionadas con frases-claves y alusiones relacionadas con nombres propios. Igualmente, adopta el modelo ofrecido por la misma autora, en relación a las

soluciones de traducción, destacando las tres reglas básicas para traducir nombres propios y alusiones: mantener el nombre sin alteraciones, cambiar el nombre, u omitir el nombre.

Su procedimiento consistió en la observación doble de los episodios y sus traducciones en DVD: primero con los subtítulos en inglés y después con los subtítulos en finés, efectuando las similitudes y diferencias entre ellos. En total, se extrajeron ochenta referencias culturales de las sesenta y dos listas de *Gilmore-isms* estudiadas. Los resultados revelan que la mayoría de las referencias culturales y nombres propios han sido traducidos mediante el uso de las soluciones “retención” (traducción directa), con muy poca o ninguna “adición”, señala la autora.

No sorprende que la “extranjerización” haya sido el método traductor que predominó. El receptor finlandés ha ganado y continúa ganando conocimiento cultural de las culturas anglófonas mediante la exposición de películas y otros tipos de programas en los medios de comunicación, señala la autora. Es evidente, añade, la influencia dominante de las culturas anglófonas, como la anglo-americana sobre las culturas políticamente menos influenciadas como el finés, lo que explica la abundante adopción de anglicismos al finés.

Uno de los ejemplos compartidos por la autora pertenece al grupo de personas famosas, que es donde se han identificado el mayor número de referencias en la investigación. La mayoría de los nombres en esta categoría han sido traducidos mediante la solución extranjerizante “retención”. Así, el nombre de la actriz y presentadora de televisión norteamericana *Frances Farmer* ha sido trasvasado al finés sin cambio alguno como *Frances Farmer*. En esta escena, explica la autora, uno de los personajes compara el comportamiento nervioso de su abuela con el de la actriz, que había sido conocida por su comportamiento errático y luego diagnosticada con esquizofrenia paranoide. El subtitulador al reproducir la referencia sin cambio alguno a la lengua meta, corre el riesgo de que la audiencia receptora se desconcierte, al no poseer tiempo suficiente

para relacionar el historial de la artista con la abuela, apunta la autora. De hecho, añade, este desconocimiento, obligará a aquellos espectadores que no conocen quién había sido esta figura pública, a investigar y buscar información.

Haciendo referencia a Leppihalme (1997), la autora señala que el grado de familiaridad del receptor con la cultura origen del referente cultural es uno de los criterios principales utilizados para la elección del método de traducción. En su opinión, el traductor debería comenzar su proceso considerando primeramente el procedimiento “retención”. Cuando la retención del nombre no es posible, entonces se le sugiere reemplazar el nombre por otro y si esta técnica no funciona, aplicar la técnica “omisión” como último recurso. De esta manera, el receptor del texto meta recibe la misma información que el receptor del texto origen. Sin embargo, apunta, si el texto origen posee abundantes referentes culturales desconocidos para el receptor del texto meta, debería considerarse el uso de otras soluciones de traducción.

Otro trabajo que también aborda la traducción de referencias culturales es el realizado por Díaz-Pérez (2017). A diferencia de las investigaciones anteriores, en este trabajo se analiza la traducción de referencias culturales que constituyen una de las interpretaciones de juegos de palabras con efectos humorísticos. Bajo el enfoque de la Teoría de la Relevancia y su relación en el campo de la traducción, el autor se propone examinar las soluciones de traducción adoptadas durante el traslado lingüístico del inglés al castellano de estas referencias, tanto en la versión doblada como en la subtitulada. El material de estudio seleccionado se corresponde con las dos primeras temporadas de la comedia televisiva estadounidense *Modern Family*.

Sobre la Teoría de la Relevancia, el autor (Díaz Pérez, 2017:52), quien cita a Wilson y Sperber (2004:610), señala que su principio básico consiste en que “[h]uman cognition tends to be geared to the maximization of relevance”. En el campo de la traducción, Díaz-Pérez (2017:52),

quien se apoya en las investigaciones y aportes realizados por el teórico Gutt (2004), indica que los seres humanos son programados para dirigir su atención a lo que es relevante para ellos, es decir, a aquello que puede producir cambios en su entorno cognitivo. Estos cambios, añade el autor, son conocidos como efectos cognitivos, y explica que, según la teoría de la relevancia, cuantos más efectos cognitivos produce un estímulo dado, más relevante será el mensaje. Dicho de otra manera, prosigue el autor, un destinatario hará el esfuerzo de procesar una información dada si considera que será relevante y será capaz de modificar su entorno cognitivo.

En relación al trasvase lingüístico de referencias culturales, el autor recalca los grandes desafíos que conlleva la traducción de estos elementos marcados culturales y como esta complejidad es aun mayor cuando se utilizan en chistes. En este sentido, Chiaro (1992:87) hace la siguiente afirmación: “*jokes in which sociocultural references cross-cut play on language are the most difficult of all to render in another language*”.

Uno de los ejemplos analizados forma parte de una conversación entre dos de los protagonistas de la serie, Gloria y Jay. El fragmento es el siguiente: [GLORIA] *It was the “kiss cam”*. [JAY] *Why did you kiss Cam?*, traducido como [GLORIA] *Era la “cámara del beso”*. [JAY] *¿Has besado a una cámara?* Como señala el autor, el término cultural *kiss cam* ha sido trasvasado al español mediante un calco como *cámara del beso*. En la escena, el juego de palabras *kiss cam* se presta para dos interpretaciones, apunta el autor. Por una parte, explica, que se refiere a la muy conocida práctica, sobre todo en Estados Unidos, de los clásicos besos de parejas o personas escogidas al azar, que se transmiten en vivo durante los descansos durante eventos deportivos y son proyectados en las grandes pantallas del pabellón. Por otra parte, apunta Díaz-Pérez (2017:60), esta expresión se puede entender como una frase verbal en la que el objeto directo es uno de los personajes de la serie. El autor señala a la ambigüedad semántica y el malentendido

que da lugar a algunos efectos cognitivos, sobre todo de tipo humorístico. Tanto en la lengua de salida como en la de llegada, el personaje Jay malinterpreta la secuencia *cámara del beso*, dando lugar a efectos humorísticos. Sin embargo, aclara el autor, este malentendido no coincide con la del texto origen, ya que se creó un nuevo juego de palabras en lengua de llegada que comparte solo uno de sus sentidos con el juego de palabras del texto origen.

Otro de los ejemplos analizado en este estudio se corresponde con una expresión idiomática, *like white on rice*, que ha sido trasvasada mediante la “traducción comunicativa”. Ha sido enunciada en el comentario siguiente: [CAMERON] *Because I can assure you, if our child did something like this, we would be on her like white on rice* reproducido como [CAMERON] *Porque si mi hija hiciera eso... no le quitaríamos ojo*. Sin embargo, en palabras del autor, la versión subtitulada no traslada los efectos humorísticos, ya que la interpretación literal de la secuencia lingüística no está relacionada con la situación.

Para concluir, el autor indica que la solución de traducción que más números de ejemplos aportó en todo el corpus fue el “exoticismo”. En general, explica el autor, la tendencia ha sido recurrir a soluciones orientadas hacia la cultura de origen, corriendo el riesgo de que la audiencia receptora no tuviese acceso a los efectos humorísticos intencionados en la lengua origen. Desde el punto de vista de la Teoría de la Relevancia, el autor concluye que los traductores decidieron mayoritariamente dar prevalencia al escenario cultural, aunque en algunos casos se primó el escenario pragmático con la intención de recrear efectos humorísticos en el texto meta.

6.2 Investigaciones sobre la traducción de referencias culturales en otros tipos de textos

Manteniendo el mismo hilo conductor, ha habido también aportes en el plano literario en lo concerniente a la traducción de elementos culturales. Tal es el caso del estudio realizado por

Hagford (2003), quien como base material de estudio ha seleccionado cuatro textos infantiles: *The Wind of the Willows*, *Emily of New Moon*, *Anne of Green Gable* y *Pelle Svanslös*. Todas las obras comparten la peculiaridad de haber sido traducidas en la década de los 50 del pasado siglo del inglés al finés solamente una vez. Tres han sido los objetivos planteados por la autora en este estudio que analiza solamente los nombres propios, los topónimos y términos culinarios. Primeramente, el estudio se proponía identificar las principales soluciones traductoras que predominaron en esta época durante la reproducción lingüística de los elementos culturales. Seguidamente, se enfocó en valorar la efectividad de dichas soluciones en la cultura meta y, por último, intentó crear conciencia sobre la necesidad de reconstruir o retraducir estos textos infantiles.

El clásico literario *The Wind of the Willows*, del escritor escocés Grahame (1908), constituye la obra principal de la investigación. Una obra que, según la autora, a lo largo de la historia ha suscitado infinitud de debates y polémicas debido a la naturaleza heterogénea que la caracteriza. Al no tener definido un género o audiencia específica, muchos lectores la etiquetan dentro de la literatura infantil, mientras que otros discrepan, y consideran que es un libro para adultos. Obviamente, la decisión puede afectar a la labor del traductor, apunta la autora, ya que dependiendo del trabajo que realice, la obra podrá ser tildada como literatura clásica o como un libro infantil. Ante estos casos, la autora sugiere al traductor seleccionar los aspectos más importantes del texto y prestar atención al momento y lugar en que las traducciones fueron realizadas.

Durante el transvase lingüístico de los nombres propios encontrados en las obras, el método traductor “extranjerizante” fue el que predominó, señala la autora. La mayoría de los apelativos, añade, fueron trasvasados mediante el procedimiento “traducción literal”. Además, los nombres

de ciertos protagonistas, como *Mole* se reprodujeron mediante el empleo de términos de cortesía como *Mr. Mole*, o a través de la inserción de un artículo definido, como *The Mole*. Igualmente se emplearon términos cariñosos, como *Moly* o *Ratty*, proyectando un mayor grado de intimidad entre los protagonistas, concluye la autora. Así mismo, otros nombres como *Stoats* y *Weasels* no son mencionados por su nombre, sino mediante el plural de la especie animal que representan. Esta técnica suele emplearse, puntualiza la autora, para distinguir las clases sociales entre los diferentes personajes, donde los protagonistas representan la clase alta y el enemigo la clase inferior. También hubo nombres en los que se ha optado por mantener la sonoridad de los mismos en la versión en finés. La autora muestra los ejemplos *Anne* traducido como *Anna* y *Emily* reproducido como *Emilia*. Sobre esta técnica de “sonoridad”, la autora manifiesta que el resultado suena bastante extraño y poco natural.

Los topónimos identificados en las distintas obras, señala la autora, no han seguido un único patrón de traducción, ya que tanto se ha optado por mantener su nombre original como por adaptarlo a la cultura meta. Algunos ejemplos compartidos por la autora que han sido domesticados en la versión finesa son: *Prince Edward Island* y *New Moon* reproducidos lingüísticamente como *Prinssi Edvardin saari* y *Uussi Kuu*. Por otra parte, se observa que los nombres de lugares *Stovepipe Town* y *Shrewsbury* han sido traducidos a la cultura meta sin cambio alguno. La autora considera que entre los motivos que justifican estas inconsistencias sobre la selección de una u otra solución de traducción pueden asociarse o a lo poco conocida que era la literatura fantástica de Gran Bretaña en Finlandia antes de la Segunda Guerra Mundial, o al limitado conocimiento del traductor sobre la cultura británica y la lengua inglesa.

La mayoría de los términos culinarios y productos comestibles han sido lingüísticamente reemplazados con equivalentes en finés o productos menos específicos. Un ejemplo seleccionado

por la autora es la marca de cerveza *Old Burton*, que ha sido trasvasada mediante una “generalización” como *vanhaa hyvää laatua* (*good old quality*) en finés. Algunos productos fueron omitidos totalmente de la traducción, aclara la autora, presuntamente por ser términos desconocidos para el traductor, como *Potted meat*.

En su conclusión, la autora hace un llamamiento urgente a la re-traducción o al menos revisión de estos textos literarios, alegando que sería la única manera de mantenerlos vivos. Estos clásicos, agrega, al ser traducidos hace más de cincuenta años, corren el riesgo de ser políticamente incorrectos en los tiempos actuales. Las normas de traducción varían en gran medida de un período a otro, hasta el punto en que una de las prácticas traductorales frecuentemente empleada en esos años, ante el desconocimiento del significado de una referencia cultural en particular, era automáticamente reproducirlo palabra por palabra u omitirlo completamente, sin valorar otras opciones.

La investigación realizada por Igareda (2011) también reflexiona sobre la traducción de referentes culturales en textos literarios. Las obras seleccionadas por la autora han sido *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990) y *Plata quemada* (1997), ambas escritas originalmente en español y traducidas al alemán y al inglés. El propósito de la autora ha sido elaborar una herramienta metodológica, que facilite la labor del traductor a la hora de abordar el desafiante mundo de la traducción de elementos marcados culturalmente. Esta herramienta, que se ha nutrido de las diversas tipologías y taxonomías exitosas, realizadas por otros autores, en diferentes modalidades textuales, será aplicable a varias culturas, obras y/o combinaciones lingüísticas, destaca la autora.

Aunque, por las características propias del corpus de estudio, la autora ha seleccionado como taxonomía fundamental la realizada por Newmark (1988), a cuyos elementos existentes,

consideró necesario añadir aspectos de gran importancia como: la intertextualidad, el humor, la ironía, las metáforas y variedades lingüísticas. Al igual que en las investigaciones anteriores, la autora hace referencia a ciertos elementos claves que se habrán de tener en cuenta durante el proceso de traducción, tales como la distancia cultural entre las lenguas involucradas, conocimiento necesario sobre los aspectos socioculturales de las culturas en cuestión, la finalidad e intención del encargo de traducción, los aspectos ideológicos y profesionales, etc.

De una manera sencilla y didáctica, la herramienta elaborada se compuso de siete categorías, cada una con diversas subcategorías. Las mayores dificultades traductológicas, señala la autora, se produjeron en la categoría “instituciones culturales”, sobre todo con los elementos de carácter religioso y los sistemas educativos. La categoría “aspectos lingüísticos culturales y humor” fue la que más ejemplos aportó en el estudio, con igual grado de dificultad, sobre todo en los aspectos gramaticales y expresiones coloquiales de la lengua origen. Los referentes identificados en la categoría “ecología”, han sido trasladados mediante equivalentes en las lenguas meta. Un ejemplo sería *savia* trasvasado al inglés como *sap* y al alemán como *kraft*.

En la categoría “Historia”, resalta la autora, la mayoría de los ejemplos se mantienen en su lengua original durante el trasvase, aunque, añade, se aprecian bastantes traducciones oficiales de ciertos nombres de lugares, ciudades, personalidades, etc. Un ejemplo sería el siguiente: *Proserpina*, reproducido en inglés como *Persephone* (equivalente en la mitología romana) y al alemán como *Morpheus Armen* (los brazos de Morfeo). Concluye Igareda (2011: 15) que “en la traducción desde una lengua dominante (en el sentido de poder, no número de hablantes) hacia una lengua minoritaria se percibe una tendencia extranjerizante, mientras que en el caso opuesto la traducción suele tender más a la naturalización o domesticación”.

Siguiendo el mismo nexo temático, destaca la tesina llevada a cabo por Carr (2013), quien ha seleccionado como objeto de estudio la novela *Skumtimmen*, originalmente escrita en sueco por el escritor Theorin (2007) y trasvasada al español como *La hora de las sombras*, por Del Valle (2010). Este *best seller* internacional ha llamado la atención del autor por el alto contenido de culturemas que posee y por la popularidad y aceptación que ha tenido ante todo tipo de público. Los objetivos planteados por el autor han seguido el mismo hilo conductor de las publicaciones anteriores. En primer lugar, se clasificaron las soluciones traductológicas empleadas durante el trasvase lingüístico de los culturemas identificados en la cinta. A continuación, se determinó el método de traducción predominante y, por último, se analizó el efecto de las traducciones en la cultura meta.

La definición adoptada por el autor para identificar los elementos culturales característicos de la cultura sueca plasmados en la obra ha sido una conjugación de los conceptos propuestos por Nord (1997), Molina (2006) y de Luque (2009). Por lo que respecta a la clasificación de los culturemas, el autor adoptó la taxonomía propuesta por Igareda (2011), abordada en el trabajo anterior, a la que realizó algunas modificaciones, entre ellas la eliminación de la categoría relacionada con los aspectos lingüísticos culturales, por no arrojar muchos ejemplos en el estudio. Sobre la clasificación de los culturemas, el autor señala que se debe prestar especial atención al contexto en que se sitúa en la lengua origen. Para clasificar las soluciones de traducción, el autor adoptó el modelo de análisis descriptivo realizado por Molina (2006).

Cada culturema identificado en la versión sueca, señala el autor, fue clasificado según su categoría cultural. Además, se analizaron las soluciones traductoras y el método empleado en la versión en español. Mediante un análisis cualitativo, se contabilizaron los procedimientos empleados y se analizó el efecto de estas traducciones en la lengua meta. El autor ha incluido en

el análisis aquellos culturemas que se repitieron en el texto, solo si sus traducciones han sido diferentes. En total se identificaron sesenta y tres culturemas.

La categoría “Cultura Material” ha sido la que más ejemplos aportó a la investigación con diecinueve culturemas, de los cuales doce se han traducido mediante el método “domesticación”. Un ejemplo utilizado por el autor ha sido *enkronan* (un tipo de moneda), trasvasado mediante una “generalización” como *la moneda*. En las categorías “estructura social” y “universo social” se identificaron trece culturemas en cada una, predominando en ambos casos el empleo de estrategias domesticantes. En el siguiente ejemplo se aprecia una combinación de las estrategias extranjerizantes “equivalente acuñado” y “préstamo”: *ICA-butiken*, trasvasado como *la tienda de ICA*. Otro ejemplo, en el que el traductor ha recurrido a la combinación de las estrategias “préstamo” y “amplificación”, es el siguiente: *Sveabåten*, traducido como *el trasbordador Svea*.

Las categorías “instituciones culturales” y “ecología” aportaron doce y seis culturemas cada una. El método “extranjerización” predominó en la primera, mientras que en la segunda prevaleció el de “domesticación”, señala el autor. El ejemplo relacionado con las “instituciones culturales” es el siguiente: *psalm 113 om den utsprungna rosen*, traducido como *el salmo 113 sobre la rosa florida*. Sobre este ejemplo, el autor considera que es una fallida “traducción literal”, ya que no transmite a la lengua meta la carga cultural que el culturema posee en la cultura origen. Un ejemplo relacionado con la categoría ecológica ha sido trasvasado mediante el procedimiento “generalización” como se muestra a continuación: *fjällen* (montañas escandinavas), reproducido como *las montañas*.

A modo de conclusión, el autor plantea que el método “domesticación” ha sido el predominante durante el trasvase lingüístico de la novela *Skumtimmen* al español, con treinta y seis de los culturemas identificados. Las estrategias de traducción empleadas en el estudio han sido

catorce, siendo las más frecuentes “generalización” y “préstamo”. Sobre el efecto en la lengua meta de las técnicas y método de traducción empleados, el autor concluye que en los ejemplos en los que se han empleado soluciones traductorales domesticantes, los culturemas del texto origen no se han transmitido a la lengua meta. Igual insatisfacción demuestra el autor con aquellos culturemas reproducidos mediante técnicas extranjerizantes, al considerar que, aunque se le ha añadido un tono local al texto, no se han transmitido ni la carga cultural ni el significado que tiene el culturema en la lengua origen. Estos resultados se ajustan a la hipótesis planteada por el autor, quien considera que “la traducción de una lengua minoritaria a una lengua dominante suele tender hacia la domesticación” (Carr, 2013:2).

Un excelente y muy citado trabajo sobre la traducción de elementos culturales, es la tesis de doctorado publicada por Molina (2001). La autora demuestra, con rigor y abundante documentación todos los elementos que se deben tener en cuenta durante el proceso traductológico de elementos culturales entre las lenguas árabe e hispánica. Como objeto de estudio ha seleccionado tres de las traducciones al árabe de la novela *Cien años de soledad*, obra maestra de la literatura hispanoamericana y universal, escrita por el célebre autor colombiano Gabriel García Márquez, al ser una de las novelas más traducidas a nivel mundial, a treinta y siete idiomas, apunta la autora, y la obra del autor más conocida en la cultura árabe.

En el análisis sobre el tratamiento de los elementos culturales en la obra *Cien años de soledad*, la autora enfatiza su interés en analizar los culturemas más allá de la relación, lengua a lengua o cultura a cultura, sino también desde el punto de vista de su contextualización en el texto. Asimismo, tiene como propósito describir e investigar aquellas referencias culturales que han generado mayor grado de dificultad durante el trasvase lingüístico, a los que la autora denomina “focos culturales”.

En la primera etapa del trabajo, la autora realiza una revisión sobre las teorías y reflexiones que han sido formuladas sobre el tratamiento de los elementos culturales en el campo traductológico. Destaca obviamente las aportaciones de autores como Nida (1945) y su contribución mediante los conceptos “equivalencia formal” (traducción orientada a la cultura origen), “equivalencia dinámica” (traducción orientada a la cultura meta) y Toury (1980, 1995) y sus polos opuestos dentro de la teoría del polisistema: el de “adecuación” (orientado a la cultura origen) y “aceptabilidad” (orientado a la cultura meta), por mencionar algunos.

Alcanzado este punto, la autora consideró necesario elaborar un modelo de instrumentos de análisis para la traducción de los culturemas, ya que, en su opinión, no existe entre los teóricos un concepto unánime sobre la conceptualización de los elementos marcados culturalmente, ni tampoco un acuerdo universal sobre la denominación (procedimientos, técnicas, estrategias) y concepción de las soluciones traductoras. Además, muchos de los culturemas identificados en la obra no se situaban en ninguna de las áreas establecidas en otras taxonomías, elemento que también requirió que la autora elaborase su propia tipología. El modelo propuesto por la autora se compone de tres instrumentos de análisis distintos: “instrumento para la contextualización y caracterización de las traducciones”, “instrumento para la identificación y clasificación de los ámbitos culturales” e “instrumento para la identificación y la clasificación de las soluciones traductológicas que han sido empleadas durante el trasvase lingüístico”.

El primer modelo, relacionado con la contextualización y caracterización de las traducciones, tiene el propósito de analizar los diversos factores que intervienen en la traducción de un texto, tales como: localización geográfica y temporal, emisor, iniciador, receptor, influencia de traducciones previas, la función del texto, etc. Además, señala la autora, muestra la relación establecida entre cada texto meta y el texto origen. El segundo modelo de análisis se relaciona con

la clasificación de los culturemas según las áreas o ámbitos culturales. La tipología empleada por la autora en la investigación ha sido la propuesta por Nida (1945), por ser la más conocida en el campo y por estar planteada desde el enfoque conceptual (intención y significado del texto) en vez de la traducción literal de palabras culturales. Igualmente, en este artículo se ha recurrido a aportaciones de otros teóricos como Newmark, Vlahov, Florin, Koller, Bödeker, Freese, House y Nord.

La autora hace referencia a las “interferencias culturales”, que pueden o no ocurrir durante el trasvase lingüístico de una cultura a otra. En palabras de la autora, este fenómeno consiste en “la disfunción de un concepto entre las culturas origen y meta por estar asociado a connotaciones culturales distintas en cada una de las lenguas-culturas”. Culturalmente se puede apreciar mediante los “falsos amigos culturales” y las “injerencias culturales”, explica la autora.

Los “falsos amigos culturales” son bastante similares a los falsos amigos lingüísticos. La diferencia entre ambos es que mientras que los falsos amigos lingüísticos son palabras de diferentes culturas prácticamente idénticas con significados completamente distintos, en los falsos amigos culturales, apunta la autora, “el desencuentro viene provocado por tener un mismo concepto, comportamiento o gesto, una connotación cultural distinta”. Un ejemplo que comparte la autora está relacionado con las asociaciones simbólicas atribuida a animales como el búho o lechuza, cuya simbología en las culturas árabe y hispánica es diferente, representando la sabiduría para las culturas hispánicas y mal agüero para la cultura árabe.

En relación a la “injerencia cultural”, la autora plantea que es “aquella que se genera entre los textos origen y meta cuando aparecen en el texto origen elementos propios de la cultura meta”. Además, señala, suelen ser más frecuentes en los textos audiovisuales. Un ejemplo cinematográfico mencionado en el trabajo ha sido la frase de despedida *Hasta la vista, baby*

enunciada por el protagonista de *Terminator II*, trasvasada a la versión castellana como *Sayonara, baby*.

En el tercer y último instrumento de análisis, la autora propone una nueva definición y clasificación de técnicas de traducción. La autora entiende por técnica de traducción “el procedimiento de análisis y catalogación del funcionamiento de la equivalencia traductora”. Su conceptualización, señala, parte de cinco elementos básicos: afectan el resultado de la traducción, se clasifican teniendo en cuenta el texto original, se refieren a microunidades textuales, tienen un carácter discursivo y contextual y son funcionales. El empleo de las técnicas, añade, dependerá de varios factores: el género al que pertenece el texto, tipo de traducción, la modalidad de traducción, la finalidad de la traducción, las características del destinatario y el método elegido. En total dieciocho han sido las técnicas de traducción que conforman la taxonomía propuesta por la autora.

El siguiente paso en la investigación llevado a cabo por la autora ha sido analizar las normas y transformaciones identificadas en cada uno de los textos traducidos al árabe. Asimismo, tiene como propósito examinar la relación de equivalencia entre el texto original en español y los tres textos meta por separado. La autora denomina las distintas traducciones realizadas por orden de antigüedad. El “texto meta 1” se refiere a la primera traducción al árabe de la obra *Cien años de soledad* publicada en 1979 por la editorial *Dar al-Kalima* y, más adelante, en 1992, en la editorial *Dar al-Āundī*. El “texto meta 2” es la traducción realizada por Mahmud Masud, publicada por la editorial *Dar al-cAuda*, en 1989 y el “texto meta 3” es una traducción publicada por la editorial egipcio-kuwaití *Sucad al-Sabāh* en 1993, señala la autora. A continuación, se muestra una síntesis de técnicas más empleadas en el estudio.

En orden de importancia, las tres normas que prevalecieron en el “texto meta 1” han sido las siguientes: exotizar el texto, colocar el menor número de notas al pie de páginas y prescindir

de apoyos explicativos en la medida de lo posible desde dentro del texto. Llama la atención a la autora que todos los términos trasvasados mediante las diversas soluciones traductorales extranjerizantes disponen de equivalentes lingüísticos asequibles en la cultura de llegada. En su opinión, la intención del traductor al optar por exotizar el texto, manteniendo ciertos términos en la lengua meta sin traducir ha sido transmitir el color local de la cultura origen a la cultura meta. En lo que respecta al tipo de equivalencia entre el texto origen y el texto meta, la autora concluye que se distinguió por resaltar la forma y contenido del mensaje original, llegando a obstaculizar la recepción óptima del mensaje.

Sobre el “texto meta 2”, la autora señala que ha sido una traducción muy reducida, en la que muchas veces se aprecia cómo el traductor traslada la información del texto original mediante resúmenes. Igualmente, omite mucha información relacionada con los personajes y pasajes de la novela y percibe cómo abusa de los puntos suspensivos. De hecho, considera la autora que se trata de una traducción de segunda mano, realizada desde una versión inglesa. Las normas y transformaciones identificadas en esta versión han sido las siguientes en jerarquía y relevancia: realizar una versión reducida de la novela, facilitar el texto a los lectores, suprimir la carga erótico-amoral, anular los fenómenos sobrenaturales, reparar la pérdida de coherencia interna derivada de la condensación de la que es objeto el texto y dar al traductor un amplio margen de intervención en el texto.

Las normas y transformaciones empleadas en la versión al árabe del “texto meta 3” han sido las siguientes: mantener el título de las traducciones precedentes, ofrecer una traducción anotada y hacer accesible el texto a los lectores, marcar el texto con color local y suplir las carencias de las traducciones previas. Para facilitar la accesibilidad del texto a los lectores, igualmente se recurrió a paréntesis explicativos y notas a pie de página.

A modo de conclusión, la autora señala que el trasvase lingüístico de los elementos marcados culturalmente no se limita a una fórmula traductora única. Las soluciones de traducción y métodos que se adopten estarán en concordancia con circunstancias y propósitos que envuelven al texto con respecto a la traducción. Además, recomienda evitar evaluar en abstracto si la selección de una u otra técnica de traducción ha sido correcta, sin antes valorar el contexto en el que han sido empleadas. Las áreas culturales que más focos culturales ofrecieron han sido “patrimonio cultural” y “medio natural”.

Desde otro punto de vista, el estudio realizado por Mihaes (2011) analiza las referencias culturales en artículos de periódicos escritos originalmente en inglés que han sido trasvasados hacia la lengua rumana. Los artículos escogidos, apunta el autor, no tuvieron como foco un género en particular, sino que fueron tomados al azar de noticias semanales sobre temas diversos, tanto políticos o económicos como sociales. La definición adoptada por el autor a la hora de identificar las referencias culturales en los textos ha sido la propuesta por Franco Aixelá (1996), enfocando su análisis solamente en aquellas alusiones culturales que plantearon un problema traductológico durante la reproducción lingüística.

Entre los ejemplos compartidos por el autor resaltan *the White House* traducida mediante el procedimiento “traducción literal” como *Casa Albă*, en la lengua rumana. Idéntico procedimiento ha sido empleado con algunos términos institucionales identificados en el corpus, como: *Council on Foreign Relations* trasvasada como *Consiliul de Relații Externe* y *Supreme Court* como *Curtea Supremă*. En general, los nombres de las profesiones, señala el autor, han sido reproducidos con equivalentes culturales existentes entre ambas culturas. Sin embargo, recalca, aquellos cargos políticos relacionados con el sistema federal de América, que no poseen equivalentes en la lista clasificada de empleos rumana, obligaron al traductor a recurrir a

equivalentes descriptivos. Este procedimiento es lo que Franco Aixelá (1996) denomina “glosa intratextual”, que consiste en agregar una breve descripción dentro del texto. Un ejemplo ha sido: *district-court judge*, reproducido como *judcător la Curtea federală – a judge in the trial courts of the federal court system*.

En su conclusión, la autora señala que el lenguaje periodístico, en oposición a otro tipo de texto, más que deleitar al lector con hermosas palabras, tiene el propósito de narrar e informar acerca de un acontecimiento, mediante un lenguaje fluido, preciso y sencillo. Además, destaca el contenido cultural presente en un artículo periodístico e insiste en el conocimiento cultural, más allá del escrito en libros, diccionarios y enciclopedias, que deberá poseer aquel profesional encargado de traducir los elementos marcados culturalmente. La destreza del traductor residirá en capturar el color local del texto y luego proyectar estos mismos a una audiencia que es distinta a la cultura original, añade. Aunque no existe una solución de traducción única o particular para la reproducción lingüística de estos términos, prosigue, el traductor tendrá a su disposición un conjunto de soluciones traductológicas que habrá de consultar durante la actividad. Si el hecho que se desea traducir no es familiar para la audiencia receptora, la tarea se dificulta aún más. Ante estos casos, la autora sugiere al traductor buscar equivalentes en la lengua meta, hacer uso de los recursos lingüísticos similares y paralelos entre ambas lenguas y enfocarse en el propósito del texto de la lengua origen.

Un estudio empírico, con el propósito de sugerir un modelo que muestre el proceso y limitaciones de un análisis cuantitativo sobre la traducción de referencias culturales ha sido el experimento realizado por Olk (2012). Una investigación que según el autor formó parte de una amplia investigación de doctorado en la cual participaron tres grupos integrados por estudiantes británicos, estudiantes alemanes y traductores profesionales diversos. El objeto de estudio son los

artículos periodísticos, en este caso los textos seleccionados son del periódico británico dominical *The Observer*, y su traducción en la revista de noticias alemana *Der Spiegel*. El encargo consistió en identificar las referencias culturales en los textos ingleses y analizar su posterior traducción escrita al alemán.

A cada miembro de los equipos se le solicitó al menos poseer uno de los siguientes requisitos: tener un título de máster (o equivalente) en filología inglesa, haber trabajado como profesor de idiomas, tener vasta experiencia y de primera mano sobre las dos culturas. Igualmente, añade el autor, se garantizó que todos los participantes estuvieran proveídos de diccionarios bilingües inglés-alemán y alemán-inglés, diccionarios monolingües en inglés y alemán y un diccionario de términos culturales británico. Además, no se estableció un límite de tiempo para completar las actividades.

El grupo de estudiantes británicos contó con 19 miembros, todos con un nivel A en idioma alemán. Además, lo mismo estaban cursando el último año de la licenciatura en alemán o habían completado los estudios de grado en una universidad británica, y también habían vivido un año de sus estudios en Austria o Alemania, ya sea estudiando o trabajando como asistente de lengua extranjera. El segundo grupo, explica el autor, también de 19 integrantes, todos estudiantes nativos alemanes pertenecientes a universidades alemanas, que se estaban preparando para un “Staatsexamen” en inglés, todos con alto conocimiento de inglés, recalca el autor. Además, excepto dos, todos habían vivido entre 9 y 12 meses en Gran Bretaña, estudiando o enseñando alemán como lengua extranjera. Finalmente, el último grupo se compuso de cuatro traductores profesionales, cada uno con más de diez años de experiencia, y además habían vivido varios años en Alemania y Gran Bretaña.

Para definir las referencias culturales en los textos estudiados, se estableció la conceptualización realizada años anteriores por el mismo autor (Olk, 2001). En su opinión, los referentes culturales son aquellos elementos distintivos de la lengua origen que hacen referencia a objetos o conceptos que no existen en una lengua meta determinada, que carecen de un equivalente léxico con el mismo significado o connotación original. En un principio, señala el autor, se identificaron 23 alusiones culturales, de las cuales dos de ellas tuvieron varias repeticiones en el texto, elevando el número total a 32.

Después de una comparación detallada de las diversas taxonomías sobre las soluciones traductoras relacionadas con elementos culturales, se decidió emplear la tipología de Nedergaard (1993) con algunos ajustes. En total, siete han sido las soluciones traductoras establecidas durante el análisis de los referentes culturales, resaltando que no existe una clasificación estándar que se aplique a todos los estudios relacionados con traducción de elementos culturales. De manera muy sintética, el autor define y ejemplifica cada una de las soluciones de traducción empleadas.

La primera solución de traducción a la que se refiere el autor es la “transferencia”, que tiene lugar siempre que una referencia cultural se trasvasa conservando la identidad de la cultura origen y sin agregar ninguna información adicional en el texto meta. En palabras del autor, esta solución se corresponde en gran medida al procedimiento “universalización limitada”, definido por Franco Aixelá (1996), que consiste en buscar otra referencia que también pertenezca a la cultura origen, pero que resulte más familiar a los receptores. Un ejemplo propuesto por el autor ha sido el siguiente: *Like the Victorian factory owners and the hereditary peers*, traducido como *Wie die viktorianischen Fabrikbesitzer und die englischen Lords (Like the Victorian factory owners and the English Lords)*.

La segunda solución definida por el autor fue la “transferencia_explicitación”. A través de este procedimiento, los traductores suelen proveer información adicional del referente cultural en el texto de llegada, información que, recalca el autor, generalmente es redundante para el lector de la cultura origen. La intención del traductor no es explicar el significado del elemento cultural en cuestión, sino ofrecer un mínimo de información que facilite a los lectores receptores comprender su significado semántico. Un ejemplo propuesto por el autor ha sido: *The lives of the new class revolve around Harrods and Kensington*, reproducido como *Im Leben der neuen Schicht dreht sich alles um Harrods und das vornehme Kensington (In the lives of the new class everything revolves around Harrods and the exclusive Kensington)*.

La solución “transferencia_explicitación” ocupa el tercer lugar según la tipología empleada por el autor. Este procedimiento se utiliza cada vez que un referente cultural se transfiere y se explica su significado denotativo en el texto meta. La diferencia con el procedimiento anterior es que mediante esta solución los participantes orientan la traducción más hacia el lector meta, ya que la explicación explícitamente reconoce y subraya la “extranjerización” conceptual del elemento, señala el autor. Un ejemplo sería: *Like the Victorian factory owners and hereditary peers*, trasvasado como *Wie die viktorianischen Fabrikbesitzer und die Mitglieder des britischen Oberhauses, die Peers (Like the Victorian factory owners and the members of the British upper house, the peers)*.

La siguiente solución el autor la denominó “expresiones de la lengua meta referidas a la cultura origen” y abarca aquellas traducciones en las cuales la referencia cultural no es transferida, sino reemplazada por un término o frase más familiar para el lector meta. El ejemplo propuesto por el autor es el siguiente: *Britain beyond the Home Counties*, trasvasado como *Großbritannien jenseits der Grafschaften um London (Britain beyond the countries around London)*.

En la solución “explicación neutral” la referencia cultural se expresa en la lengua meta de una manera que se puede considerar culturalmente neutral. Este procedimiento garantiza una fácil legibilidad para los lectores de la lengua meta, porque no se requiere conocimiento cultural específico, apunta el autor. El mismo ejemplo anterior, mediante el uso de esta solución se ha traducido como se muestra a continuación: *Britain beyond the Home Counties* traducido como *England jenseits des Londoner Großraums (England beyond the greater London area)*.

Le sigue la solución “omisión”, que incluye los casos en los que los participantes eliminaron completamente una referencia cultural, es decir el traductor elige no decir nada. Un ejemplo es el siguiente: *or the City of London with its medieval Corporation and Lord Mayor*, traducido como *oder der Londoner City mit dem regierenden Lord Mayor (or the City of London with its governing Lord Mayor)*.

Por último, se encuentra la solución “sustitución cultural” que en palabras del autor implica que un elemento cultural ha sido reemplazado por otro específico en el texto meta, con las mismas funciones similares o connotaciones del elemento del texto origen. Un ejemplo propuesto por el autor es el siguiente: *as do 85% of all QCs*, traducido como *wie auch 85% aller Staatsanwãlte (as do 85% of all *state-lawyers [public prosecutors in Germany])*.

A modo de conclusión, los principales desacuerdos en torno a cómo clasificar la traducción del elemento cultural, según el autor, ocurrieron principalmente entre las soluciones traductológicas “expresiones de la lengua meta referidas a la cultura origen” y “explicación neutral” por una parte y “explicación neutral” y “sustitución cultural” por otra. En general, añade, en los tres grupos se percibió que los procedimientos “transferencia”, “expresiones de la lengua meta referidas a la cultura origen” y “explicación neutral” fueron los más utilizados, reportando al menos el 79% de todas las traducciones. Además, concluye, tanto la naturaleza como el contexto

del elemento cultural, favorecen en gran medida la utilización de determinados procedimientos por encima de otros.

Agrega el autor que, aun cuando el acercamiento del traductor profesional fue en general el más orientado a la cultura meta, las proporciones más altas de “explicaciones neutrales” se encontraron en el grupo de los estudiantes alemanes. Aparentemente, los estudiantes alemanes sintieron una necesidad de reducir la carga cultural del texto origen para hacerla más accesible a los lectores alemanes. A pesar del alto número de explicaciones neutrales, sus traducciones en general se orientaron aún más a la cultura origen que aquellas de los traductores profesionales. Esto fue debido a la considerablemente alta ocurrencia de las estrategias “transferencia” y “transferencia_ explicación” entre los estudiantes alemanes.

Por otra parte, los estudiantes británicos utilizaron la estrategia “transferencia” el doble de veces que los traductores profesionales (32% frente a 16%), mientras que la “explicación neutral” fue significativamente más baja (23% frente a 35%), concluye el autor. Uno puede asumir que el acercamiento de los estudiantes británicos puede ser percibido como muy exótico para los lectores regulares de la cultura meta, señala el autor. En relación al uso de la solución “transferencia_ explicitación”, ambos grupos de estudiantes hicieron un uso muy escaso de este procedimiento, mientras que los traductores profesionales fueron quienes lo emplearon en más ocasiones (9% de todas las traducciones).

Para finalizar, el autor hace referencia a los dos acercamientos opuestos que han sido bien documentados en la literatura, la “extranjerización”, representando la intención del traductor de mantener la “alteridad” del texto origen lo más alejada posible y, en el lado opuesto, la “domesticación”, representa un acercamiento de la traducción “al otro”, es decir, un intento de producir una versión lo más familiar posible a los lectores de la cultura meta.

Otro trabajo relacionado con la misma línea de investigación es Rebechi (2013). El objeto de estudio se limitó a las tres áreas fundamentales que, en palabras de la autora, distinguen los valores autóctonos culturales de Brasil: cocina, fútbol e industria hotelera. El objetivo de su investigación consistió en crear un corpus lingüístico metodológico, compuesto por glosarios bilingües especializados en portugués-inglés, en las áreas mencionadas, con equivalentes terminológicos. La autora considera que los glosarios bilingües deberían además proporcionar a los profesionales información complementaria de gran utilidad sobre el elemento cultural en cuestión, que incluyese, por ejemplo: colocaciones, frases hechas, ejemplos contextualizados, patrones lingüísticos y textuales, por solo mencionar algunos ejemplos. Sin lugar a dudas, añadir, incluir esta información facilitará el trabajo del traductor, permitiéndole reproducir el texto con un mayor grado de fluidez y naturalidad en la lengua meta.

Para la conformación del corpus en el área de fútbol, se tuvo en cuenta un trabajo portugués-inglés, realizado por otro autor en años anteriores, carente de equivalente y términos fraseológicos, en opinión de la autora. El corpus culinario, abarcó cuatro libros de cocina escritos en portugués, once en inglés, y cuatro originalmente escritos en portugués, traducidos al inglés. Todos los libros culinarios, señala la autora, ofrecieron información adicional sobre los ingredientes y origen de cada plato, lo cual fue de gran provecho para las definiciones de los términos y los comentarios. Errores en la traducción, incorrecta definición de los términos y omisión de ingredientes han sido algunos de los problemas encontrados en la traducción inglesa de los textos culinarios brasileños, añade.

En relación a la industria hotelera, la autora se basó en un corpus comparativo realizado previamente por otro autor, cuyo objeto de estudio fue una comparación de los textos publicados en las páginas web de hoteles brasileños y americanos. En su opinión, la información que ofrecen

las páginas brasileñas suele ser clara y precisa, mientras que la información ofrecida en los establecimientos americanos tiende a consistir en descripciones detalladas de sus instalaciones. En el estudio se analizan tres referentes culturales, cada uno perteneciente a un corpus diferente.

El primer término es *mandioca*, perteneciente al subcorpus culinario portugués. Según la autora, de las 409 entradas, el cincuenta por ciento se refirió a la combinación *farinha de mandioca*, que es un tipo de harina comestible, muy abundante en Brasil. En el subcorpus inglés se encontraron tres vocablos asociados a esta palabra: *manioc*, *cassava* y *yucca*, que, según la autora, no son siempre sinónimos y suelen intercambiarse según el contexto en que se expresen. Para evitar confusiones, la autora consideró oportuno construir una entrada y dos sub-entradas para la palabra *mandioca*, incluyendo ejemplos contextualizados, colocaciones y comentarios útiles.

El segundo ejemplo ofrecido por la autora es el vocablo *gol* y su plural *goles*, perteneciente al campo semántico del fútbol, que junto a la frase *fazer/marcar o/um gol*, fueron las colocaciones más frecuentes identificadas en el subcorpus portugués. Los equivalentes de estos términos en la versión inglesa se proyectaron mediante el vocablo *gol*, apunta la autora, quien además enfatiza que, tanto en el idioma portugués como en el inglés, la acción de *apuntar un gol* no es siempre transmitida mediante el uso específico de la palabra *gol*. Términos como *empatar* y *equalise* también transmiten esta acción, teniendo en cuenta el contexto, añade.

Del glosario de la industria hotelera, la autora analiza el término *room* y su plural *rooms*, concluyendo que ha sido la palabra más frecuente del subcorpus inglés, según los resultados ofrecidos por el software *WordSmith Tools*. Igual que en los anteriores ejemplos, para la construcción del glosario bilingüe se han seleccionado todas las expresiones, jerga y colocaciones que incluyeron esta palabra. Treinta y tres han sido las entradas que se identificaron en el subcorpus inglés en relación a este término, entre ellas: *accesible room*, *banquet room*, *in-room safe*. Llama

la atención a la autora que en el subcorpus portugués no hubo un único equivalente para el vocablo *room*, ya que, según el contexto, las expresiones con el vocablo *room* ha sido modificadas para mantener el significado idiomático en portugués.

En su conclusión, la autora llama la atención sobre la escasez actual de diccionarios bilingües inglés-portugués online. Además, resalta la pobreza lingüística de los escasos diccionarios impresos disponibles, la mayoría repletos de términos equivalentes descontextualizados, carentes de información adicional y de ejemplos del uso cotidiano que permitan a los lectores y/o traductores aumentar el conocimiento de las culturas involucradas.

Valero-Garcés (1995) se centra en el papel que desempeña el traductor y el etnógrafo al llevar a cabo el trasvase lingüístico de elementos culturales. En el caso del traductor, apunta, primero debería entender al autor y su época, para luego traducir el texto a diferentes lenguas. Por otra parte, el etnógrafo deberá analizar y entender la cultura, para poder traducir posteriormente sus notas. La autora resalta que, aunque ambos profesionales son a la vez intérpretes e investigadores, existen marcadas diferencias entre ellos en su proceder ante cualquier encargo de traducción.

Al etnógrafo lo califica como el aventurero, pues su interpretación se nutre de su experiencia personal, la observación diaria, las entrevistas y la interacción que establece con los residentes de una comunidad determinada en la cual reside por cierto período de tiempo. Al traductor lo caracteriza como aquel profesional cuyo trabajo parte de un texto dado. Independientemente del grado de competencia y el amplio abanico de opciones traductológicas que posean ambos profesionales, subraya la autora, sus trabajos no escaparán a cierto grado de subjetividad o estilo propio, que será apreciado mediante determinados usos léxicos, formas sintácticas, costumbres o maneras específicas de traducir.

Cada individuo reaccionará de manera diferente al mismo texto o al contacto con la realidad. Habrán de tener en cuenta las diferencias culturales y lingüísticas antes de decantarse por la decisión final, apunta la autora. Durante el procesamiento de la información reunida, sugiere además que presten atención a diversos parámetros de la nueva cultura, como el comportamiento, los conceptos, la descripción, el contexto, etc. Los principales problemas estarán relacionados con el material lingüístico con el que trabajen, las condiciones socio-económicas e incluso políticas de la cultura de la lengua receptora, añade la autora. En este paso investigativo, ambos deberán elegir, y aunque esta elección no será “buena”, ni “mala”, en la mayoría de los casos implicará relativismo, concluye.

Al concluir, la autora destaca el hecho de que todo encargo de traducción, independientemente que sea realizado por un traductor o etnógrafo, depende de varios factores: el tipo de texto, los recursos lingüísticos, el propósito de la traducción, competencias y estilo personal del profesional y lector potencial al que se dirige la información, etc. Además, destaca el hecho de que el dominio de las lenguas involucradas no es suficiente para llevar a cabo exitosamente un encargo de traducción de referencias culturales. Será necesario que tanto el traductor como el etnólogo, además de poseer una competencia bilingüe, sean biculturales.

7. Breve recorrido por el cine cubano

En Cuba, la mayoría de los estudios tradicionales –independientemente de la disciplina de que se trate– suelen dividirse en dos grandes etapas: según el anteriores y posteriores al Triunfo de la Revolución cubana en 1959. La historia del cine cubano no es una excepción y por ende tampoco escapa de esta dicotomía. Siguiendo este mismo patrón, la presente sección ofrecerá –de manera muy sintética– los momentos más importantes de la evolución de la cinematografía cubana, desde sus inicios, allá por el siglo XIX, hasta la actualidad.

7.1 Cine pre-revolucionario (1897-1959)

7.1.1 Cine silente

El séptimo arte irrumpió en Cuba exactamente un 24 de enero de 1897, cuando el representante de la Casa Lumière de París, Gabriel Veyre, realizara las primeras exhibiciones públicas en La Habana. Cuba, al igual que otros países latinoamericanos, como México, Venezuela y Colombia, fue de los primeros afortunados en recibir el novedoso invento cinematográfico, que desde meses antes tanto éxito había tenido en Europa. Veyre, en su rol de emisario, buscaba no solo presentar y difundir el nuevo invento en América, sino además captar aquellas imágenes que permitiera enriquecer el catálogo de vistas del cinematógrafo Lumière. De esta manera, el 7 de febrero del mismo año, Veyre rueda lo que históricamente se ha registrado como la primera obra cinematográfica cubana, de un minuto de duración, titulada *Simulacro de incendio*³⁶.

A partir de entonces, el acontecer fílmico en el país en los años posteriores se va a caracterizar por la realización de cortos relacionados principalmente con el conflicto bélico hispano-cubano-americano que por ese entonces se gestaba en la Isla. En consecuencia, muchos

³⁶ https://www.ecured.cu/Cine_cubano.

representantes extranjeros y simpatizantes familiarizados con la nueva tecnología viajarían a la Isla en calidad de corresponsales de guerra. Surge de esta manera un nuevo tipo de cine que hasta nuestros días tiene vigor, el de la propaganda política³⁷ (Naito, 2014:16). Solamente en este período, en julio de 1898, el empresario y actor cubano, José Esteban Casasús, rodaría la que se convertiría en la primera producción fílmica realizada por un cubano el corto publicitario, *El brujo desapareciendo*, patrocinado por la cervecería *La Tropical*.

No será hasta 1906 cuando realmente comienza la eclosión de la producción fílmica en Cuba. Su máximo exponente fue Enrique Díaz Quesada, conocido como “el padre de la cinematografía cubana” (Naito, 2014:19), quien hasta 1922 se convirtió en el principal director de la naciente industria en la Isla. En su haber cuentan más de nueve cortos solamente en el período comprendido entre 1906 y 1910³⁸, entre los que se encuentra *El Parque de Palatino*, su primer cortometraje y el único material de su filmografía que se conserva en el país en la actualidad.

Junto a la figura de Díaz Quesada destacan los hermanos Pablo Santos y Jesús Artigas, dueños del famoso circo que por aquel entonces circulaba por la Isla. Juntos, a partir de 1910 crean el consorcio Díaz Quesada-Santos y Artigas, convirtiéndose en los primeros cubanos en producir películas filmadas totalmente en Cuba. Fue esta compañía la que consolidó el cine nacional hasta 1919, con un total de nueve películas, en las que abordaron diversos temas, no solamente relacionados con las Guerras de Independencia³⁹, sino también aquellos de interés histórico, social, folklórico y cultural de la nación. Uno de los grandes éxitos de la época, fue *Manuel García* o *El*

³⁷ Uno de los eventos de mayor importancia y repercusión internacional por esas fechas fue la explosión del acorazado Maine, que tuvo lugar en el Puerto de La Habana el 15 de febrero de 1898. Lamentablemente, muchas de las escenas e imágenes proyectadas sobre este fatídico evento no fueron del todo verídicas, sino que fueron manipuladas y falsificadas (Naito:16).

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=4Avkkoigy7I>.

³⁹ https://www.ecured.cu/Inicios_del_cine_en_Cuba.

Rey de los Campos de Cuba, rodado en 1913 y considerado el primer largometraje del cine silente cubano, con un rodaje de 6 meses de duración.

Para la década del veinte una nueva figura será el eje central de la producción cinematográfica cubana, Ramón Peón García. Considerado el segundo director cubano notable de este período –sucesor de Díaz Quesada, fallecido en 1923–, fue el responsable de producir en 1930 la última película del período silente en Cuba, titulada *La virgen de la Caridad*. Sobre esta cinta, el escritor cubano Arturo Agramonte⁴⁰ señala que fue “la más importante generada en la Isla por el cine comercial prerrevolucionario y la mejor obra en la prolífica filmografía de Ramón Peón”.

Paralelamente al desarrollo fílmico de la Isla en esta época, también se crean los estudios cinematográficos *Golden Sun Pictures* y la *Pan American Pictures Corporation* en los años 1920 y 1924 respectivamente. Igualmente, se inauguraron los noticieros cinematográficos *El Noticiero Silente* (1920), y en 1924, *Actualidades Habaneras*.

7.1.2 Cine sonoro en Cuba antes de la Revolución Cubana

No existe consenso en torno al momento exacto en que se introduce el cine sonoro en Cuba. Algunos estudios apuntan al primero de febrero de 1926, cuando el inventor norteamericano Lee De Forest, realizó la primera demostración de un corto con escenas de *La Traviata* (Ramos, 2015:1). Otros, sin embargo, apuntan que la primera proyección cinematográfica con audio en la Isla tuvo lugar un 13 de enero de 1929, con la película *The patriot*, de Ernst Lubitsch⁴¹. En lo que sí todos coinciden es que será en la década del 30 cuando surgirán las primeras producciones sonoras producidas por cubanos en el país. A este respecto, resaltan, en 1932, el primer corto musical *Maracas y Bongó*, dirigido por Max Tosquella (Castillo, 2014:31). Y, en 1937, el primer

⁴⁰ <http://cubacine.cult.cu/sitios/ficcion/muescoment.php?CM=047302>.

⁴¹ https://www.ecured.cu/Inicios_del_cine_en_Cuba.

largometraje de ficción cubano con sonido, *La Serpiente Roja*, dirigido por Ernesto Caparrós (Hernández, 2007:36).

También por esta época se crea la primera productora cinematográfica cubana “Películas Cubanas S.A. (PECUSA)”, en 1937, por iniciativa del ya reconocido cineasta cubano Ramón Peón⁴². Aunque en 1940 se disuelve, esta compañía produjo seis filmes en sus efímeros años de existencia, lo que, según Hernández (2007:37), constituye un record para la época. Asimismo, otro suceso que tuvo lugar en la Isla en 1938 fue la creación de la “Cuba Sonofilm”, por el Partido Comunista de Cuba. Con una concepción política-cultural, y apoyada por otros medios de comunicación, realizó en sus diez años de existencia, numerosos documentales no solo relacionados con la actividad política y revolucionaria del país, sino también sobre los problemas sociales de la nación (Castillo, 2014:46).

Otro notable realizador cubano que despuntará a partir de estos años y será recordado en la historia de la cinematografía cubana fue Manuel Alonso, también conocido como el “Zar del séptimo arte en Cuba”, responsable de filmar en 1937 la primera película cubana de dibujos animados sonora, de 2 minutos de duración, titulada *Napoleón, el faraón de los sin sabores*. Con sus únicos tres largometrajes, *Hitler soy yo* (1943), *Siete muertes a plazo fijo* (1950) y *Casta de roble* (1953), es considerado el realizador cubano más destacado en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Cabe resaltar en este periodo el rodaje de *Cecilia Valdés* (1949), la primera adaptación cinematográfica de un clásico de la literatura cubana, por Jaime Sant-Andrews (Jaime Gallardo).

Aunque esta etapa se caracterizó por numerosas coproducciones, principalmente con México, el acontecer fílmico en la Isla continúa en auge. Quizás el trabajo más importante realizado durante los años cincuenta fue el corto documental *El Mégano*, estrenado en la

⁴² Ramón Peón desempeñó una importante labor cinematográfica en México durante cuatro años, donde filmó una decena de películas (Castillo, 2014:39).

Universidad de La Habana en enero de 1955. Dirigido por Julio García Espinosa, contó además con la colaboración de Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara y José Massip, quienes serían los precursores y principales directores del movimiento cinematográfico que años más tarde se fundaría en el país. En palabras de Del Valle (2008:3), “[e]ste filme sería fundador del documental de preocupación social y de la estética asumida en las primeras cintas del ICAIC: el neorrealismo”.

A modo de conclusión, en esta etapa del cine cubano sonoro –antes del triunfo de la revolución– se realizaron alrededor de ochenta películas. La mayoría fueron melodramas y comedias musicales⁴³.

7.2 Cine post-revolucionario (1959-)

Con el triunfo de la revolución cubana, en 1959, la historia de Cuba escribe un nuevo capítulo, que barrió con todo el panorama político, social y cultural que hasta ese entonces dominaba el país. La fundación del *Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas* (ICAIC), el 24 de marzo de ese mismo año, fue fruto de ese proceso de cambio revolucionario y constituye, aún en la actualidad, la principal productora del audiovisual en el país.

Aunque en sus inicios el “nuevo cine cubano” no arrancó de cero, sí que fue necesario vencer obstáculos no solo técnicos y económicos, sino también humanos. La capacitación del nuevo personal que se dedicaba a la labor cinematográfica, constituyó uno de ellos. A este respecto, una de las soluciones inmediatas, explica Fonet (2001:5), fue “hacer coproducciones u ofrecer la dirección de películas a cineastas extranjeros para que nuestros artistas y técnicos, integrados a los equipos de filmación, pudieran entrenarse como asistentes u operarios”. Quizás, esto explica por

⁴³ https://www.ecured.cu/Cine_cubano.

qué de 1961 a 1963, de las 8 películas que se realizaron en el país, solo dos fueron dirigidas totalmente por cubanos (Fornet, 2001:5).

En el argot cinematográfico, los grandes críticos se refieren al decenio correspondiente de 1960 a 1970 como la *Edad de Oro del Cine Cubano*. Según García (2001:31), las películas más representativas de la época fueron *Memorias del subdesarrollo* (1968), *La primera carga al machete* (1969), *Aventuras de Juan Quinquín* (1967) y *Lucía* (1968). Es también en esta época, partir de 1960, cuando se inician las primeras exhibiciones del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, bajo la dirección de Santiago Álvarez. Según Fornet (2001:16), este espacio, de diez minutos de duración, en blanco y negro, se transmitió semanalmente durante veinte años.

Cabe mencionar que, además de la producción de largometrajes, el ICAIC tuvo desde sus inicios la voluntad de extender la cultura y el arte entre las masas. De esta manera, en abril de 1962, creó el Departamento de Divulgación Cinematográfica, encargado de “llevar el cine al resto del país, especialmente a lugares donde se dificultaba o había sido hasta entonces imposible el contacto con el público” (Fong, 2014:142). Para llevar a cabo este cometido, explica la misma autora, se crearon las unidades móviles cinematográficas o cine móvil como fue conocido popularmente. Estas unidades consistían en treinta y dos camiones soviéticos de guerra totalmente equipados –proyector, bocinas, planta de energía y demás accesorios– que ofrecían de manera gratuita, proyecciones con temas diversos durante veinticinco días consecutivos al mes⁴⁴.

Otra de las acciones culturales que se desarrollaron antes de concluir esta década fue la creación del Grupo de Experimentación Sonoro en 1969. Bajo la tutela del compositor Leo Brower, este grupo concentraba a jóvenes músicos “*non gratos* tanto por la lírica de sus canciones, su pelo largo o la afición al jazz” (Del Valle, 2008:10). Figuras de la talla de Silvio Rodríguez,

⁴⁴ En el documental *Por primera vez*, realizado en 1967 por Octavio Cortázar, se recogen todas estas exhibiciones.

Pablo Milanés, Noel Nicola y Sara González formaban parte de este movimiento. Aunque en un principio, agrega la autora, este grupo fue rechazado por medios como el ICRT y la EGREM, sus aportes a la música nacional e internacional perduran hoy en día, y son considerados los fundadores de la Nueva trova.

El período comprendido de 1971 a 1976 ha sido apodado como el “quinquenio gris” de la cultura cubana por el ensayista cubano Ambrosio Fonet (2001:7). Su justificación, quizás en parte, se fundamenta por las dos razones principales que explica Del Río (2013:30). En primer lugar, apunta el autor, el inicio de la década de los setenta estuvo marcada por el incumplimiento de los diez millones de toneladas de azúcar que se pronosticaron alcanzar en la zafra de 1970. Este hecho trascendental, además de movilizar al país entero, perjudicó la economía del país, por lo que en ese año no se realizó ningún largometraje. El otro motivo principal que explica la escasez de producciones cinematográficas en este quinquenio tuvo que ver con las críticas realizadas en el Primer Congreso de Educación y Cultura –celebrado a mediados de 1971– a la política liberal del ICAIC, por la muestra en el país de largometrajes del “capitalismo decadente”. Entre las directrices de este congreso, se le exigió al ICAIC “[l]a continuación e incremento de películas y documentales cubanos de carácter histórico como medio de eslabonar el presente con el pasado [...]” (Del Río, 2013:31).

A este respecto, se puede afirmar que el género que dominó en los años setenta tendría un carácter historicista, con enfoque didáctico y de espíritu revolucionario, que en palabras de Naito (2013:45) “vitoreara la obra de la Revolución y el socialismo internacional”. En esta línea, destacan filmes como *¡Qué viva la República!* y *Girón*, ambos de 1972. Entre los ejemplos de documentales instructivos sobresalen *Cría artificial* (1971), *Ingeniería Mecánica* y *Un reportaje sobre el tabaco*, ambos del año 1972. Con este mismo matiz, surge en 1979, el primer largometraje

de dibujos animados del ICAIC, bajo la dirección de Juan Padrón, titulado *Elpidio Valdés*. Su protagonista, un simpático mambi⁴⁵ que lucha por la independencia de Cuba, ya forma parte de la mitología infantil del país.

Entre 1976 y 1982 se producen numerosos filmes que en palabras de Fornet (2001:11) se caracterizaron por “la búsqueda de una dramaturgia de lo cotidiano con elementos de crítica social”. Por solo mencionar algunos de los títulos más reconocidos, destacan *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega, *Polvo rojo* (1981), de Jesús Díaz, y *Techo de vidrio* (1982) de Sergio Giral. También por primera vez se abordó el tema del reencuentro con cubanos emigrados en el largometraje *55 hermanos* (1978), de Santiago Álvarez (Naito, 2013:52). *Grosso modo*, señala Fornet (2001:12), en la década de los setenta se realizó aproximadamente un promedio anual de 35 documentales, 52 noticieros, siete películas de dibujos animados y solo tres largos de ficción.

También en este período, concretamente en 1976, se funda el Instituto Superior de Arte (ISA), institución de reconocido prestigio nacional e internacional y que aún se mantiene activa en el país. Igualmente, en diciembre de 1979, el ICAIC funda el *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, evento que cada diciembre tiene cita en La Habana y atrae a los más destacados cineastas de Latinoamérica y el Caribe, fundamentalmente.

Los filmes destinados al gran público, caracterizados por tratar la realidad cotidiana en tono de comedia, constituirán la línea temática que va a predominar en los años ochenta. Así lo manifestaron cintas como *Se permuta* (1983), *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984) y *Plaff o Demasiado miedo a la vida* (1988). Asimismo, se realiza en este período alguna que otra tragicomedia (*Cartas del Parque*, 1988), melodrama (*La bella del Alhambra*, 1989) e histórico-romántica (*Clandestinos*, 1987), por mencionar solamente las más significativas.

⁴⁵ Participante en la insurrección independentista contra España o producida en Santo Domingo y Cuba en el siglo XIX, o partidario de ella (<http://dle.rae.es/?id=O5wWyyk>).

Igual que en la década anterior, en esta etapa continúan los ánimos de desarrollar y contribuir a la formación de un personal altamente cualificado, capaz de desenvolverse exitosamente en las diferentes esferas de la industria cinematográfica. Esta vez el enfoque es más amplio, ya que aboga por la diversidad y el intercambio intercultural. En este sentido, nace la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), en San Antonio de los Baños, en diciembre de 1986, como filial de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, actualmente considerada como una de las más importantes instituciones de formación audiovisual en el mundo.

La década de los 90 fue una etapa bien difícil para la economía y sociedad cubanas, conocida como “El Período Especial”. Como es sabido, durante 30 años Cuba mantuvo estrechas relaciones económicas y de amistad con los países del campo socialista, especialmente con la Unión Soviética. Sin embargo, en 1989, a raíz del derrumbe del Campo Socialista y, por consiguiente, la desintegración de la URSS dos años después, estas relaciones se vieron seriamente afectadas. Los impactos negativos producidos en la economía cubana no se hicieron esperar, al mismo tiempo que se recrudecía el bloqueo económico de los Estados Unidos impuesto a la Cuba.

Sin duda, esta ha sido la crisis más aguda que ha atravesado el país. El producto interno bruto cubano sufrió una considerable depresión. Escasez energética, fábricas paralizadas, racionamiento de comida e interrupción del transporte fueron algunas de las más nefastas consecuencias. La infraestructura del país dejó de contar con el apoyo y solidaridad que el CAME y los países socialistas le brindaban desde hacía tres décadas. Obviamente, el audiovisual cubano sufrió también graves consecuencias. Como señala Hernández (2007:35), “[t]odo el material necesario para mantener la industria cinematográfica (máquinas, celuloide, química, vehículos de transporte, en fin, casi todo) proveniente del antiguo campo socialista dejaron de acceder”.

Como consecuencia, el Estado no pudo sufragar la producción fílmica del país. Cuantitativamente, explica Hernández (2007:74), en el período de 1990 al 2003, se produjeron en Cuba aproximadamente una producción y media anual, bien baja en comparación con los años 80, en los que se producían unas diez producciones por año. Por consiguiente, prosigue el autor, muchos cines y salas de exhibiciones de películas se deterioraron e incluso desaparecieron y de los 32 millones de espectadores que asistían a salas de cine en 1987, solamente se registraron 5,2 millones en 1999.

Una de las fórmulas inmediatas para mantener a flote la magra y casi arruinada producción cinematográfica de la Isla en ese entonces fue la búsqueda de financiación en el exterior. La mayoría de los filmes de la época son el resultado de coproducciones –principalmente con España– en las que las productoras extranjeras imponen sus condiciones. Paralelamente, un nuevo tipo de cine comienza a hacerse familiar y bastante usual para el público y la crítica cubano: “cine independiente” o “autónomo”, como algunos prefieren llamarlo. Gracias al apoyo y las inversiones de capital extranjero, muchos trabajos audiovisuales se realizan sin contar con el respaldo económico ni del ICAIC ni de ninguna otra entidad del Estado cubano, es decir, con “presupuestos independientes”. Actualmente es una modalidad muy habitual en Cuba.

Aunque en un principio, las cintas continuaron con el mismo enfoque de los ochenta, a lo largo de la década se puede percibir que la mayoría de las películas giran en torno al nuevo contexto social que el país experimentaba en ese entonces. Temas relacionados con la emigración, el desencanto, las insatisfacciones sociales y los dolores cotidianos que padecía la población son llevados a la gran pantalla. Si bien ya se había reflejado el asunto de la emigración previamente, será durante esta década cuando se hará especial énfasis en esta problemática⁴⁶ (Díaz, 2001:39).

⁴⁶ Este énfasis se hace patente, por ejemplo, en *Las doce sillas* (1962), *Desarraigo* (1965), *Un día de noviembre* (1972), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Los sobrevivientes* (1978), *Polvo rojo* (1981) o *Lejanía* (1985).

Fresa y chocolate (1993), considerada la película de mayor alcance internacional de la Isla, *Madagascar* (1994), *Zafiros, locura azul* (1997), el primer largometraje “independiente” filmado posterior a 1959, *Reina y Rey* (1994), *La vida es silbar* (1998), entre otras, fueron los grandes filmes del período. Todas ellas abordan, desde diferentes miradas, la problemática de la migración.

7.3 Siglo XXI

Pese a las dificultades económicas arrastradas de los años noventa, la primera década del siglo XXI se caracterizó por cierto despegue en la industria cinematográfica. La incorporación de las nuevas tecnologías digitales al audiovisual -que permitieron abaratar los costes de producción-, la graduación de un nutrido grupo de jóvenes realizadores y creadores procedentes de las escuelas de cine y televisión, y los continuos documentales producidos por el cine independiente en formato video, son algunos de los factores que favorecieron el nuevo panorama audiovisual del país.

Tres importantes eventos culturales cinematográficos destacan en esta década bajo el auspicio del ICAIC. A finales del año 2000 se promueve la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (hoy Muestra Joven), destinada a divulgar aquellas obras filmadas en formato video y con presupuestos independientes. En 2001, se crea el “Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez *in memoriam*”-en honor al gran realizador del cine documental cubano-, para debatir sobre el cine documental contemporáneo. En 2003 se funda el “Festival Internacional del Cine Pobre de Gibara”, que destaca por la producción de obras con bajo presupuesto, pero en absoluto carente de elevada calidad artística. Todos ellos son espacios culturales de alto nivel estético, destinados a cineastas, documentalistas, jóvenes aficionados y artistas de varias manifestaciones, que convergen en la Isla como pretexto para promover obras, estimular el conocimiento, y reflexionar acerca de las tendencias del séptimo arte.

En comparación con el decenio anterior, en esta etapa se rodaron más de nueve producciones por año entre documentales, cortos, largos y medimétrajes. Las principales áreas temáticas abordadas, en palabras de Naito (2014:208), sacaron a la luz “los conflictos y modo de vida presentes en la sociedad cubana contemporánea, desprovistos del tratamiento eufemístico habitual reflejado con anterioridad en nuestras pantallas”. Las obras más significativas de este período fueron *Miel para Oshún* (2001), considerado el primer largometraje de ficción filmado en Cuba con tecnología digital, *Frutas en el café* (2003), *Viva Cuba* (2005), la primera película infantil cubana, *Personal Belongings* (2006), y *Mañana* (2006).

Gracias a la revolución digital y a las nuevas fuentes de financiación, la filmografía nacional se ha convertido más que en un medio de entretenimiento, en un espejo social, capaz de retratar en el celuloide los más acuciantes temas de la realidad cubana. Cada vez son más los jóvenes realizadores que sin financiación nacional producen obras de la más alta calidad y temas diversos. Tal es el caso de recientes películas como *José Martí, el ojo del canario* (2010), *Juan de los muertos* (2011), primera película cubana de zombis, *Habanastation* (2011), *Conducta* (2014), *Vestido de novia* (2014), *El acompañante* (2015), la más reciente producción que se seleccionó para representar a Cuba en los premios Oscar y Goya de 2016, y otras muchas.

A modo de conclusión, es menester resaltar que al audiovisual cubano le queda mucho camino por recorrer, empezando por limar de una vez por todas las asperezas existentes hoy en día entre ICAIC y parte del cine joven que despunta. Aunque en ambas partes es evidente el impulso y deseos de hacer cine, televisión o videoclip, será necesario establecer estrategias mancomunadas, que respeten, como es natural, sus estilos de realización personales y creativos. Como advierte Del Río (2014:225), “el cine joven deberá insertarse de manera paulatina y calculada en el ICAIC, en la televisión o en otras productoras [...]”.

8. Diseño metodológico de la investigación

En el presente capítulo se presentan los aspectos metodológicos más importantes de la investigación llevada a cabo en este estudio, como las hipótesis de partida, los objetivos generales y específicos que persigue esta investigación o la descripción del corpus que se ha utilizado. También se explicarán las principales técnicas y métodos que se emplearon para el análisis de los resultados. Por último, se detallarán las diferentes etapas de trabajo que se siguieron en la investigación y se describirá el test estadístico utilizado.

8.1 Hipótesis de partida

Para la confección de las hipótesis de partida formuladas en la investigación se han tenido en cuenta varios aspectos. Primeramente, se han tomado como base los resultados alcanzados en un trabajo académico previamente desarrollado y presentado como Trabajo de Fin de Máster cuyo título original ha sido “The translation of cultural references in Cuban tourist leaflets” (Nodal, 2013). Se puede afirmar que básicamente esta tesis doctoral ha aplicado la misma estructura metodológica del estudio antes citado, a pesar de diferir en la modalidad traductora. En dicha investigación igualmente han sido analizadas y clasificadas las principales soluciones de traducción, resultando ser el “exoticismo” y “calco” los procedimientos predominantes. Además, se comprobó que las variables del corpus “categoría de la referencia cultural” y “tipo de referencia cultural” estuvieron vinculadas a la solución de traducción elegida por los profesionales.

El impresionante desarrollo de las comunicaciones y los crecientes intercambios culturales también se ha tenido en cuenta para la formulación de las hipótesis de partida. Las personas están cada vez más interesadas en conocer nuevas culturas y poseen mayor tolerancia y aceptación ante la introducción de nuevos términos lingüísticos a su vocabulario. Esta tendencia trae consigo que

muchos traductores prioricen el uso de soluciones extranjerizantes en los encargos de traducción. La tendencia global cuando se traduce nombres propios, como antropónimos, topónimos, nombres de empresas o marcas, etc., consiste, la mayoría de las veces, en mantenerlos en el idioma original, o de lo contrario, adaptarlos con ligeras variaciones gráficas o recurrir a un término establecido en la lengua de llegada, de conocimiento general.

Teniendo en cuenta lo antes expuesto, la naturaleza de esta investigación y los objetivos establecidos, se plantean las siguientes hipótesis de partida:

1. Predominarán las soluciones de traducción de tipo extranjerizante para reflejar las referencias culturales en el texto meta.
2. La variable denominada “clasificación de la referencia cultural” influirá en la elección de las soluciones de traducción de referencias culturales.
3. La variable denominada “categoría de la referencia cultural” influirá en la elección de las soluciones de traducción de referencias culturales.
4. La variable denominada “presencia de la referencia cultural en el canal visual” influirá en la elección de las soluciones de traducción de referencias culturales.

8.2 Objetivo general

La finalidad que se persigue con este trabajo de investigación consiste en analizar las principales soluciones de traducción que se han empleado para subtítular en inglés los referentes culturales identificados en las películas más representativas de la cultura cubana.

8.3 Objetivos específicos

- Identificar y clasificar las referencias culturales que se plasman en las películas analizadas.
- Analizar el valor semiótico de la imagen y su relación con la traducción de las referencias culturales identificadas.
- Clasificar las soluciones de traducción que se emplean en la traducción al inglés de referencias culturales en largometrajes cubanos.
- Analizar si variables como la “clasificación de la referencia cultural”, la “categoría de la referencia cultural” y la “presencia de la referencia cultural en el canal visual” condicionan la “solución de traducción” y/o el “tipo de solución de traducción” seleccionados por el traductor.

8.4 Descripción del corpus

Tras intensos meses de indagaciones, solicitudes y búsquedas de información -tanto en soporte impreso como digital- relacionadas con la producción cinematográfica cubana, finalmente se construyó el corpus de estudio para esta investigación. En total, 21 fue el número de películas seleccionadas, en las que se puede apreciar una gran variedad de referencias culturales cubanas de toda índole: lingüísticas, culturales, sociales, históricas y geográficas. Como se muestra en la tabla siguiente, se priorizaron aquellos filmes más representativos de la cultura cubana de todos los tiempos y de gran aceptación tanto para la crítica como para el público. Igualmente, para conformar la muestra de estudio, fue necesario tener en cuenta ciertos criterios de selección. A continuación, se enumeran por orden de importancia.

- Obviamente, el requisito fundamental que debían compartir todas las películas seleccionadas para la investigación era que cada una incluyera subtítulos en inglés. En este sentido,

se utilizó como material de estudio los subtítulos en inglés disponibles en la versión en DVD de cada cinta.

- Todas las producciones escogidas pertenecen al período post-revolucionario, es decir, han sido filmadas a partir de 1959. De ellas, el 33% son producciones financiadas exclusivamente por el ICAIC, el 48% son coproducciones con el extranjero y el 19% restante se han realizado con presupuesto independiente. Habría sido interesante ampliar aún más el corpus y haber accedido al material fílmico del período prerrevolucionario, pero realmente hay muy poca información al respecto. Cuba no cuenta en su poder con mucho de ese patrimonio cinematográfico y quizás eso explica por qué la mayoría de estudios de cine cubano se enfocan a partir del triunfo revolucionario y mencionan solo pequeñas pinceladas de la etapa anterior.

- Para la elección de los filmes se consultaron dos encuestas que se realizaron en los años 1988 y 2009, respectivamente. La primera, realizada por el crítico y editor cubano Ambrosio Fornet (2001:12), muestra los 22 filmes más populares desde 1959 hasta 1988. Sin embargo, la segunda -realizada en conmemoración al 50 aniversario del ICAIC por la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica- abarca un período mucho más amplio, de 1959 a 2008, e ilustra las diez películas y diez documentales más significativos dentro de la historia del cine en Cuba, publicados por Fowler (2009). Igualmente, se accedió a varias páginas y sitios web relacionados con el audiovisual cubano para conocer desde el punto de vista del espectador aquellas películas que han sido más valoradas. (Véase los anexos).

- Todos los filmes fueron rodados en Cuba, lo cual es evidente tanto visual como lingüísticamente. Como se puede apreciar en la tabla que se presenta más abajo, la muestra no se ciñó a una etapa determinada, sino que pone de relieve los diferentes períodos transitados por la cinematografía cubana y por ende en la sociedad del país. Es menester resaltar que hubo películas

que también fueron éxitos de taquilla en la Isla y que se incluyeron en el corpus de estudio, aun cuando no forman parte de los grupos antes mencionados, ya que las mismas fueron realizadas en la en la segunda década del siglo XXI. Constituyen el 24% del corpus de estudio.

Tabla 1

Total de películas que conforman el corpus de estudio

Título Original	Año	ICAIC	Coproducción	Independiente
<i>Y, sin embargo</i>	2013	X		
<i>Una noche</i>	2012			X
<i>Juan de los muertos</i>	2011		X	
<i>José Martí: El ojo del canario</i>	2010		X	
<i>Chamaco</i>	2010		X	
<i>Los dioses rotos</i>	2008		X	
<i>La edad de la peseta</i>	2006		X	
<i>Viva Cuba</i>	2005		X	
<i>Nada</i>	2001		X	
<i>Miel para Oshún</i>	2001		X	
<i>Lista de espera</i>	2000		X	
<i>Las profecías de Amanda</i>	1999		X	
<i>Guantanamera</i>	1995		X	
<i>Madagascar</i>	1994	X		
<i>Fresa y chocolate</i>	1993		X	
<i>Alicia en el pueblo de las Maravillas</i>	1991	X		
<i>Papeles secundarios</i>	1989	X		
<i>Clandestino</i>	1987	X		
<i>Una novia para David</i>	1987	X		
<i>Memorias del subdesarrollo</i>	1968	X		
<i>Las doce sillas</i>	1962	X		
	21	8	12	1

8.5 Descripción de las variables que conforman el corpus

La definición conceptual de las variables se ha sustentado teóricamente teniendo en cuenta ciertos factores, como los objetivos de la investigación, el marco teórico, la revisión de la literatura y las características propias del corpus que nos ocupa. Una vez descrita cada variable, se ha

dividido y etiquetado cada una de las referencias culturales dentro de una casilla específica, según las características establecidas y el área temática. Elaborar estas variables o categorías de análisis no solo ha permitido una mejor organización de la información, sino que ha facilitado el proceso de obtención, análisis e interpretación de los datos. Como se menciona a continuación, en total se han analizado cinco variables en el corpus. Se hace referencia a todas ellas en las hipótesis de partida anteriormente mencionadas.

- *Clasificación de la referencia cultural*: En esta variable se dividen las referencias culturales cubanas identificadas en el corpus en cinco valores: “Cultura”, “Lingüística”, “Sociedad”, “Historia” y “Geografía”. Toda la información relacionada con esta tipología se ha abordado en los capítulos 4 (véase apartado 4.1) y 8 (véase apartado 8.6).

- *Categoría de la referencia cultural*: Esta variable está muy relacionada con la anterior. Igualmente constituye una forma de clasificación, aunque mucho más específica y detallada. Su función ha sido perfeccionar y refinar cada una de las categorías establecidas en la clasificación anterior, derivando finalmente en un total de dieciocho valores. En las páginas siguientes (véase apartado 8.6) se ofrece una tabla con cada una de las categorías empleadas en la investigación.

- *Solución de traducción*: Esta etiqueta comprende todas las soluciones de traducción que se emplearon en la investigación. En total han sido trece valores. Toda la información en torno a este tema aparece reflejada en los capítulos 5 (véase apartado 5.1 y 5.2) y 8 (véase apartado 8.6).

- *Presencia de la referencia cultural en el canal visual*: A diferencia de las otras variables, ésta en particular, es una variable binaria. Únicamente posee dos valores: SÍ (para indicar que la referencia cultural está representada en la pantalla) y NO (para indicar lo contrario). Conviene aclarar que la referencia cultural visual no necesariamente debe reflejarse en el canal auditivo.

- *Tipo de solución de traducción*: Esta variable, tal y como su propio nombre indica, surge a partir de la variable “solución de traducción”, mencionada anteriormente. Agrupa las distintas soluciones de traducción empleadas en la investigación, según la orientación llevada a cabo por los subtituladores durante el proceso de traducción al inglés de las referencias culturales. Se divide en seis grupos que a su vez incluyen soluciones, tales como: “retención” (adaptación ortográfica, calco, exoticismo, préstamo cultural); “reemplazo” (sinonimia, sustitución, traducción comunicativa, transposición cultural); “omisión”; “generalización”; “especificación” (adición, explicitación) y “mixto” (dobletes).

8.6 Etapas de la investigación

- *Compilación del corpus*: Como se ha mencionado previamente, la muestra del estudio se compone de películas cubanas en versión original con subtítulos en inglés. El acceso al material fílmico empleado en la investigación ha sido adquirido en tiendas de ventas radicadas en las ciudades de La Habana y Miami, respectivamente, y comprados con el presupuesto personal de la autora. Cabe mencionar que se encontraron muchas películas cubanas con muy buena calidad en versión original que podían enriquecer el corpus de la investigación, pero al no contar con los subtítulos en inglés, fueron automáticamente descartadas del estudio. Tal fue el caso de filmes como *La muerte de un burócrata* (1966), de Tomás Gutiérrez Alea, *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega, *Se permuta* (1983), de Juan Carlos Tabío, y *La bella del Alhambra* (1989), de Enrique Pineda Barnet, por solo mencionar algunos.

- *Caracterización del objeto de estudio*: En este paso se ofrecieron las principales pinceladas de la historia del cine en Cuba, desde sus inicios hasta la actualidad. Los filmes, directores y eventos cinematográficos más destacados de cada etapa se abordaron brevemente.

Igualmente, fue interés de la investigación mostrar toda la información relativa a las películas que integran el corpus, pero debido al considerable volumen de información, se consideró oportuno ubicarla en los anexos. Gracias a las bases de datos “IMDB” y “Filmaffinity” –ambas gratuitas y con una extensa información en cuanto a películas y series de televisión internacionales– junto con el portal por excelencia de la cinematografía cubana “Cubacine” –encargado de brindar la información más actualizada del acontecer audiovisual en el país– se pudo construir exitosamente la ficha técnica de cada película, que acompañadas de la sinopsis de cada una, pueden resultar de utilidad para que el lector comprenda mejor el contexto histórico de cada una de ellas. Como se muestra en el siguiente ejemplo, cada ficha se compone de la siguiente información:

Tabla 2

Ficha técnica de la película Fresa y chocolate, 1993

Título original	<i>Fresa y chocolate</i>
Título en inglés	<i>Strawberry and chocolate</i>
Año	1993
Duración	110 minutos
País	Coproducción: Cuba-España-México
Guion	Senel Paz con la colaboración de Tomás Gutiérrez Alea
Dirección	Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío
Producción General	Miguel Mendoza, Camilo Vives
Dirección de fotografía	Mario García Joya
Montaje o edición	Miriam Talavera, Osvaldo Donatién
Género	Drama
Música original	José María Vitier
Dirección artística	Fernando O'Relly
Vestuario	Miriam Dueñas
Sonido	Germinal Hernández
Escenografía	Fernando O'relly
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), TeleMadrid, La Sociedad General De Autores De España (SGAE), Tabasco Films, Miramax

Tabla 3

Ficha técnica de la película Fresa y chocolate, 1993 (parte II)

Título original	<i>Fresa y chocolate</i>
Reparto	Jorge Perugorría (Diego), Vladimir Cruz (David), Mirtha Ibarra (Nancy), Francisco Gattorno (Miguel), Marilyn Solaya (Vivian), Joel Angelino (Germán)
Premios	<p>1992: Premio al mejor guion inédito. XIV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1993: Filme significativo del año. Selección Anual de la Crítica, La Habana, Cuba. 1993: Premio de Radio Habana Cuba. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1993: Premio de El Caimán Barbudo. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1993: Premio de la Popularidad. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1993: Premio de la Unión de Círculos de Cine Arci Nova (UCCA). XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1993: Premio de la OCIC. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1993: Premio FIPRESCI. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1993: Premio Coral de dirección. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1993: Premio Coral de actuación femenina secundaria (Mirta Ibarra). XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1993: Premio Coral de actuación masculina (Jorge Perugorría). XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1993: Primer Premio Coral. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1994: Premios Panambi a la mejor película latinoamericana, al mejor guion, al mejor trabajo actoral (Jorge Perugorría y Vladimir Cruz), a la mejor banda sonora y premio del público. 5to. Festival de Asunción, Paraguay.</p> <p>1994: Gran Premio del público. II Festival Paso del Norte, México.</p> <p>1994: Oso de Plata a la mejor película, Primer Premio del Público, Primera Mención Especial del Jurado Ecuménico. Festival de Cine de Berlín.</p> <p>1994: Premio Caracol al mejor guion (Senel Paz). Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.</p> <p>1994: Filme significativo del año. Selección Anual de la Crítica, La Habana, Cuba.</p>

Tabla 4

Ficha técnica de la película Fresa y chocolate, 1993 (parte III)

Título original	<i>Fresa y chocolate</i>
1994: Premio Caracol de Artes Escénicas a Mirta Ibarra, Jorge Perugorría y Vladimir Cruz. Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.	
1994: Primer Premio Kikito de actuación compartido (Jorge Perugorría y Vladimir Cruz). Premio del Público. Premio de la Crítica. Premio Kikito a la mejor película.	
1994: Premio de actuación femenina (Mirta Ibarra). Festival de Gramado, Brasil. 1994: Premio del Público y Premio de la Crítica. Festival de Cine Latinoamericano de Paso Norte, Ciudad Juárez, México.	
Premio a la mejor película extranjera por la Asociación de Cronistas de Cine de Nueva York.	
1995: Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.	
1995: Nominada al Premio Oscar a la mejor película extranjera por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, EE.UU.	
1995: Premio a la mejor película, a la mejor actuación protagónica (Jorge Perugorría), a la mejor actuación secundaria (Vladimir Cruz) y a la mejor dirección otorgado por la Asociación de Críticos Cinematográficos de Los Ángeles, California, EEUU.	
Sinopsis: Esta producción cinematográfica narra la historia de dos jóvenes cubanos, con diferencias no solo ideológicas y de concepción política, sino también de orientación sexual. Diego, un intelectual homosexual amante de la cultura, intenta seducir a David, un estudiante universitario y férreo militante comunista. Ambientada en una Cuba de los años setenta, en la película se muestra los prejuicios sexuales, estereotipos y tabúes de la época. Sin embargo, ni los estigmas sociales ni los conflictos existentes, impedirán que entre ambos florezca una atípica y conmovedora amistad.	

- *Visionado*: Se procedió al visionado con atención de la película en versión original con los subtítulos en inglés.

- *Identificación*: Se procedió a identificar todos los elementos culturales relacionados con la cultura de Cuba.

- *Transcripción*: Esta etapa consistió en transcribir los subtítulos de la pantalla que se correspondían con los referentes culturales identificados previamente, tarea que, según señala Díaz Cintas, resulta “bien tediosa, y que consume gran cantidad de tiempo” (2003:291).

- *Clasificación de las referencias culturales*: En esta etapa se clasificaron la totalidad de las referencias culturales. Tras un profundo análisis de las taxonomías propuestas por los diferentes autores detallados en el capítulo anterior (véase apartado 4.1), esta investigación finalmente se ha ceñido a la clasificación propuesta por Nedergaard-Larsen (1993:211), en un trabajo centrado en la modalidad de subtitulación. Como se mostró previamente, su clasificación se centra en las referencias culturales extralingüísticas y establece cuatro grandes grupos, cada uno de los cuales incluye a su vez distintas submodalidades.

Si bien en este estudio se ha tomado esta clasificación como punto de partida, teniendo en cuenta el corpus de estudio, se han incorporado ciertos cambios al clasificar los elementos culturales. Así pues, resultó necesario introducir un quinto grupo que incluye las referencias lingüísticas. En este nuevo tipo, denominado “Lingüística”, se agruparon todas las expresiones idiomáticas y refranes populares que se identificaron. Se agregaron asimismo nuevas subcategorías a la etiqueta “Cultura Material”⁴⁷: nombres propios y apodos, alimentos y bebidas, personajes ilustres, y unidades de medida y monetarias. La tabla 5 muestra la clasificación final empleada en la investigación. Finalmente, se eliminaron aquellas subcategorías que no arrojaron ejemplos en el corpus: meteorología, edificios y condiciones sociales.

⁴⁷ Aunque Nedergaard-Larsen (1993) en su modelo incluye el término “cultura”, esta investigación ha decidido emplear la denominación “Cultura Material” propuesta por Newmark (1998), ya que el término “cultura” por sí solo puede resultar confuso, si tenemos en cuenta que todas las referencias que se analizan en este estudio, independientemente de la categoría a la que pertenezcan, están relacionadas con la cultura cubana.

Tabla 5

Clasificación empleada para el análisis de los referentes culturales

Clasificación	Categoría	Ejemplo de referencia cultural extraído del corpus
GEOGRAFÍA	accidentes geográficos	montañas, ríos, cascadas, valles, cuevas archipiélagos, playas, lagos, lagunas, océanos, tipo de suelo, cabos, penínsulas.
	biología	flora y fauna
	geografía cultural	Nombre de calles, avenidas, carreteras, parques, ciudades, provincias, pueblos, municipios, regiones, direcciones, topónimos y países.
	condiciones industriales y económicas	industrias, comercios, mercados compañías, marcas comerciales, instituciones, etc.
SOCIEDAD	organización social	servicio militar, sistema judicial, policía, cárceles, autoridades locales y centrales, etc.
	condiciones políticas	administración del estado, ministerios, regímenes y partidos políticos, sistema electoral, organizaciones e instituciones políticas, himnos y consignas, cargos y actividades políticas.
	vida social y costumbres	ropas (trajes típicos), medios de transporte, artículos de usos diarios, símbolos cubanos, juegos infantiles populares, etc.
		Si de verdad quiere hacer su trabajo, vaya ahora mismo a Playa Hermosa
		Porque la pasión es como la yagruma , que tiene dos caras y a veces puede ser muy destructiva
		Después nos fuimos para el Malecón
		Desde que se quemó “ El Encanto ”, La Habana parece una ciudad de provincia
		Pero comprensible que se cometan errores, como el de mandar a Pablito para la UMAP
		Hasta la Victoria Siempre
		¡Pues mira yo me voy a bañar en blúmer!

Tabla 6

Clasificación empleada para el análisis de los referentes culturales (parte II)

Clasificación	Categoría	Ejemplo de referencia cultural extraído del corpus
religión	iglesias, rituales, nombre de santos y vírgenes, vocablos religiosos, sacerdotes, ceremonias y objetos religiosos.	El sábado le doy un violín a su Yemayá
educación	instituciones educativas (escuelas, universidades, academias, etc.), líneas de educación, exámenes, eventos educativos, etc.	El colegio San Pablo guardará luto durante una semana en mi persona
medios de comunicación	programas y canales de televisión y radio, periódicos y revistas, etc.	Vas a llegar a ser hasta el director del Granma
CULTURA MATERIAL	teatros, cines, museos, literatura, obras de arte, cuadros, canciones, poemas, premios, restaurantes, cafeterías, club nocturno, cabarets, conciertos, fiestas tradicionales, festivales, carnavales, orquestas, bandas, comparsas, eventos culturales, hoteles, alojamientos típicos, centros deportivos.	¿Tú conoces El Floridita ?
arte, cultura y ocio	platos típicos cubanos, comidas, bebidas, etc.	Si, “ Daiquirí ” doble, sin azúcar
alimentos y bebidas	nombres propios y apodos	Son de un muchacho joven que se llama Germán
nombres propios y apodos	nombres de los personajes en las películas	Me recuerdas a Virgilio Piñera
personajes ilustres	Artistas destacados de la cultura cubana, autor, escritor, músico, compositor, filósofo, pensador, etc.	Por 50 pesos le consigo las sillas
unidades de medida y monetarias	metros, pulgadas, libras, monedas, temperatura, etc.	

Tabla 7

Clasificación empleada para el análisis de los referentes culturales (parte III)

Clasificación		Categoría	Ejemplo de referencia cultural extraído del corpus
HISTORIA	eventos	guerras, revoluciones, fechas memorables.	Bueno mira, yo le decía a Pilar, que yo tengo aquí un hermano, campeón, que lo conocí en la zafra del 70
	personalidades	Nombres de personajes históricos, seudónimos, epítetos, grupos étnicos	Yo también quiero conocer a Haydée Santamaría
LINGÜÍSTICA	expresiones idiomáticas	Frases coloquiales, refranes, dichos, dialectos, conversaciones informales, expresiones populares, fórmulas de cortesía, expresiones repetitivas, pensamientos y citas, etc.	¿Qué bolá? ¿Cómo está el juego?

- *Clasificación de las soluciones de traducción*: Este paso consistió en la clasificación de las soluciones de traducción que se emplearon para traducir al inglés los referentes culturales identificados en la lengua origen. Para ello, esta investigación se apoyó en la taxonomía propuesta por Díaz Cintas (2003). Asimismo, resultó necesario añadir cinco soluciones más pertenecientes a las clasificaciones de otros autores, tales como: “adaptación ortográfica”, “préstamo cultural”, “traducción comunicativa”, “sinonimia” y “dobletes, tripletes y cuadrúples”. Todos estos aspectos se han explicado previamente en el capítulo 2.

Cabe resaltar que de las nueve soluciones que componen la clasificación de Díaz Cintas, no se encontraron ejemplos que se correspondieran con los procedimientos de domesticación “compensación” ni “recreación léxica”. Además, debido a que Díaz Cintas en su taxonomía no establece diferencias entre las soluciones “préstamo” y “préstamo cultural”, se ha empleado el término “exoticismo” (*exoticism*) propuesto por Haywood, Thompson y Hervey (2009:75) para evitar posibles confusiones.

Al hilo de lo anterior, cabe resaltar que la diferencia entre ambas soluciones radica precisamente en el grado de familiarización y/o conocimiento que posean los espectadores de la cultura meta sobre el referente cultural trasvasado. Mediante el “préstamo cultural”⁴⁸, el traductor recurre a voces de origen extranjero establecidas en la lengua meta y probablemente reconocibles por el destinatario. Mientras que, a través del “exoticismo”, el traductor elige introducir un nuevo término en la cultura de llegada que pueda resultar nuevo e incluso incomprensible para el público meta. En este sentido, esta investigación ha establecido como criterio general aceptar como “préstamos culturales” de origen cubano, aquellas unidades léxicas que han sido registradas oficialmente en el *Oxford English Dictionary (OED)*.

⁴⁸ Entre las múltiples denominaciones, globalmente se les conoce, como “*loan words*”, “extranjerismos”, “anglicismos”, etc.

Otro de los cambios realizados al modelo establecido por Díaz Cintas (2003), estuvo relacionado con la orientación de las soluciones de traducción, teniendo en cuenta la proximidad hacia la cultura origen o receptora. Tal es el caso de las soluciones de traducción “adición” y “explicitación”.

En lo que respecta a la “adición”, el autor citado la incluye dentro del grupo de soluciones domesticantes, mientras que, por el contrario, Pedersen (2011), en su taxonomía la ubica en el bando de soluciones orientadas a la cultura origen. Aunque ambas propuestas son válidas, concuerdo con el punto de vista de Pedersen, al considerar la “adición” como un tipo de “especificación”. Entiendo que, mediante el uso de esta solución de traducción, el subtitulador opta por acercar al destinatario a la cultura origen, ya que prefiere reproducir literalmente la referencia cultural -sea o no comprendida por el público receptor- y añadir información relacionada con el contenido semántico de la misma, que no está disponible en el texto origen, pero que es vital para que la referencia pueda ser entendido en su totalidad por la cultura de llegada. El profesional elige “especificar”, “clarificar” y “detallar” el referente cultural, antes que naturalizarlo, sustituirlo o buscar un equivalente más conocido y con mayor aceptación en la lengua meta.

Siguiendo el mismo nexo temático, otra de las modificaciones realizadas en la investigación estuvo relacionada con la solución de traducción “explicitación”. Díaz Cintas (2003) la sitúa en el grupo de las soluciones orientadas a la lengua receptora e incluye los términos “generalización” (mediante el uso de hiperónimos) y “especificación” (mediante el empleo de hipónimos). Aunque este estudio concuerda con la definición conceptual que establece el autor sobre la “explicitación”, no considera que la orientación de esta solución de traducción se dirija totalmente hacia la cultura de llegada.

Por consiguiente, se ha decidido separar la solución de traducción “explicitación” en dos soluciones independientes: “explicitación” y “generalización”. Asimismo, se ha establecido como criterio central que, siempre que el subtitulador recurra al empleo de hipónimos, es porque ha decidido “extranjerizar” en la lengua término, mediante la solución “explicitación”. Por otro lado, si opta por “generalizar” es porque ha optado por “domesticar” el término y buscar un equivalente en la cultura de llegada, mediante un hiperónimo. He fundamentado este criterio, en parte, en el modelo que defiende Pedersen (2011), quien incluye la “generalización” y la “especificación” como dos soluciones de traducción totalmente independientes y considera además que tanto la “adición” como la “explicitación” forman parte de la solución de traducción extranjerizante “especificación”.

Finalmente, en relación a las combinaciones “dobletes, triplete, cuádruple” se ha observado que hubo ejemplos en los que los subtituladores emplearon combinaciones de soluciones totalmente extranjerizantes y otras, las menos, en que hubo combinaciones “mixtas”, es decir, se ha empleado una solución extranjerizante y una domesticante. En la siguiente tabla se ejemplifica cada una de las trece soluciones traductológicas que finalmente se utilizaron en el corpus incluyendo las modificaciones antes expuestas.

Tabla 8

Soluciones de traducción identificadas en el corpus de estudio

Procedimientos de traducción	Solución de traducción	Ejemplos extraídos del Corpus
Traducción Directa (extranjerización, exoticismo, soluciones orientadas a la lengua/cultura origen, conservación).	Exoticismo	Español: ¿Te gusta NG la Banda ? Inglés: <i>Do you like NG la Banda?</i>
	Calco	Español: Y la voy a publicar en mi periódico, Patria Libre Inglés: <i>And I'll publish it in my paper, Free Homeland</i>
	Adaptación ortográfica	Español: Viven en Cabaiguán Inglés: <i>They live in Cabaiguan</i>
	Préstamo Cultural	Español: Si, " Daiquirí " doble, sin azúcar Inglés: <i>Yes, double "Daiquirí", no sugar</i>
	Explicitación	Español: Lo trasladaron ahora para El Vedado Inglés: <i>It's in the El Vedado district</i>
Traducción Oblicua (domesticación, transposición cultural, soluciones orientadas a la lengua/cultura meta, sustitución).	Dobletes (combinación de soluciones extranjerizantes)	Español: A eso de las cuatro, cogí un carro en 5ta y 82 y me bajé en el mercado Cuatro Caminos Inglés: <i>I took a taxi at 5th and 82nd at about four and I got off Cuatro Caminos grocery</i>
	Generalización	Español: ¿Van a comprar pirulí ? Inglés: <i>Are you buying any candy?</i>
	Transposición cultural	Español: Los Prisioneros de Playa Girón Inglés: <i>The Bay of Pigs prisoners</i>
	Sustitución	Español: Si alguien quiere huevos se los puedo traer de Santiago de Cuba Inglés: <i>If you want eggs, I may bring them to you from Santiago</i>

Tabla 9

Soluciones de traducción identificadas en el corpus de estudio (parte II)

Procedimientos de traducción	Solución de traducción	Ejemplos extraídos del Corpus
Traducción Oblicua (domesticación, transposición cultural, soluciones orientadas a la lengua/cultura meta, sustitución).	Omisión ⁴⁹	Español: Estaba en Coppelia tomándome un helado Inglés: <i>I was Ø having an ice cream</i>
	Adición	Español: Imagínate: el bloqueo Inglés: <i>Youknow: US blockade</i>
	Traducción Comunicativa	Español: Este paciente no tiene absolutamente nada. Estáentalla Inglés: <i>There's nothing wrong with this patient. He's all right</i>
	Sinonimia	Español: Yo creo que tú no eres ni revolucionario ni gusano Inglés: <i>You're neither revolutionary nor a counterrevolutionary</i>
Mixto	Dobletes (combinación de soluciones extranjerizantes y domesticantes)	Español: Sí, lo sé. He dado varios cursos en la universidad sobre el panteón yoruba Inglés: <i>Yes, I know. I went to lecturers on the Yoruba gods</i>

⁴⁹ Para efectos de esta investigación, se ha decidido emplear el signo Ø en la versión subtitulada en inglés para indicar que el trasvase se ha realizado mediante la solución traductora “omisión”.

- *Codificación de los datos:* Toda la información relevante para el estudio se registró en una hoja de cálculo de Excel. Se incluye más abajo un extracto de la hoja de cálculo utilizada con ejemplos extraídos del corpus:

Tabla 10

Muestra de la hoja de cálculo empleada para la codificación de los datos

	A	B	C	D
1	No.	Pelicula	Referencia Cultural (Español)	Subtitulación de la Referencia Cultural
2	1	Las profecias de Amanda/ Amanda's prophecies	Un ladrillo, un búcaro y una caja de popular , de esas de 7 pesos	A brick, a flower pot and a cigarette box , one of those that cost 7 pesos
3	2	Alicia en el pueblo de Maravillas/Alice in Wondertown	¡El problema está aquí en el espectáculo de Lubello Méndez!	The problem is this play by Lubello Mendez!
4	3	Las doce sillas/Twelve chairs	Lo trasladaron ahora para El Vedado	It's in the El Vedado district
5	4	Una novia para David/A girlfriend for David	¡ Viste qué clase de pollo!	See what a chick she is!
6	5	Edad de la peseta/ The silly age	Llega al Aereopuerto Internacional José Martí de Rancho Boyeros	arrives at Jose Marti International Airport
7	6	Fresa y Chocolate/ Strawberry and Chocolate	Además tengo a Severo Sarduy y a Gaytisoló completos	I've also got the works of Severo Sarduy and Gaytisoló
8	7	Fresa y Chocolate/ Strawberry and Chocolate	Esa la escribió Ignacio Cervantes cuando tuvo que irse de Cuba	It was composed by Ignacio Cervantes when he had to leave Cuba
9	8	Alicia en el pueblo de Maravillas/Alice in Wondertown	Bajo estos cielos pasó el resto de sus días el capitán mambi Ambrosio del Hoyo	It was under this very sky that Captain Hoyo came to live
10	9	Guantanamera/Guantanamera	¿Cuánto el ajo? Regalado, un fula o sesenta pesos	How much? The garlic? A buck or sixty pesos
11	10	Fresa y Chocolate/ Strawberry and Chocolate	Cuentalo, a mi me gustan las cuentas claras y mucho más con dólares	Count it, please, Ø
12	11	Juan de los Muertos/Juan of the Dead	Revolución o Muerte	Revolution or Death
13	12	Chamaco/Kiddo	Imaginate: el bloqueo	You know: US blockade
14	13	Lista de Espera/ Waiting List	Si yo lo hubiera sabido, ese bebadero estaría arreglado	If I'd known, I'd have fixed the fountain

	A	E	F	G	H	I	J
1	No.	Clasificación de la Referencia Cultural	Categoría de la Referencia Cultural	Solución de Traducción	Código de Tiempo	Presencia de la Referencia Cultural en el canal visual	Tipo de Solución
2	1	Sociedad	Vida Social y Costumbres	Generalización	00:48:37	No	Generalización
3	2	Cultura Material	Nombre Propio y Apodos	Adaptación Ortográfica	00:40:40	No	Retención
4	3	Geografía	Geografía Cultural	Explicitación	01:22:13	No	Especificación
5	4	Lingüística	Expresiones idiomáticas	Traducción Comunicativa	00:23:32	No	Reemplazo
6	5	Sociedad	Condiciones industriales y económicas	Dobletes (Adaptación Ortográfica y Calco)	01:18:16	No	Retención
7	6	Historia	Personalidades	Exoticismo	00:10:51	No	Retención
8	7	Geografía	Geografía Cultural	Préstamo Cultural	00:58:22	No	Retención
9	8	Historia	Personalidades	Sustitución	00:35:35	No	Reemplazo
10	9	Cultura Material	Unidad de medida y monetaria	Transposición Cultural	00:20:19	No	Reemplazo
11	10	Lingüística	Expresiones idiomáticas	Omisión	01:21:06	No	Omisión
12	11	Sociedad	Condiciones Políticas	Calco	00:52:14	Si	Retención
13	12	Historia	Eventos	Adición	01:28:26	No	Especificación
14	13	Sociedad	Vida Social y Costumbres	Sinonimia	00:34:39	No	Reemplazo

- *Análisis:* Finalmente, se realizó el análisis cuantitativo y cualitativo de las soluciones de traducción empleadas durante el trasvase lingüístico de la información al inglés. Cabe resaltar que una herramienta fundamental para el análisis fue la aplicación de la prueba estadística chi cuadrado y el programa informático “Statgraphics Centurión XVIII”, cuyas descripciones se muestran en la sección siguiente.

- *Aplicación del análisis estadístico chi cuadrado*

Según Beals, Gross, and Harrell (1999), este análisis estadístico permite determinar si las frecuencias observadas varían de forma significativa de las frecuencias que se esperaría encontrar, bajo la hipótesis que queremos contrastar. Es decir, se utiliza para probar si existe relación entre dos variables. Particularmente, en esta investigación se recurrió a la prueba estadística del chi cuadrado para contrastar si las variables “clasificación de la referencia cultural”, “categoría de la referencia cultural” y la “presencia de la referencia cultural en el canal visual” ejercieron influencia en la selección final de la solución de traducción empleada y/o el “tipo de solución de traducción” seleccionados por el traductor.

Las dos hipótesis con las que trabaja esta prueba estadística son la hipótesis nula (H_0) e hipótesis alternativa (H_1). *Alfa* (α) es el valor que hace referencia al nivel de confianza que deseamos que tengan los cálculos de la prueba. Teniendo en cuenta el resultado final o nivel de significación que arroje la prueba, se determinará si la hipótesis inicial planteada es o no correcta. A este respecto, para un nivel de confianza del 95%, si el valor de *Alfa* es mayor o igual que 0,05 ($\alpha > 0.05$), significa que la hipótesis nula de independencia es aceptada y se puede concluir que no existe una relación de dependencia entre las variables estudiadas. Por el contrario, si el valor resultante de *Alfa* es menor que 0,05 ($\alpha < 0.05$), el resultado es significativo y la hipótesis nula de

independencia es automáticamente rechazada. De esta manera, las variables bajo estudio son dependientes a la hora de elegir la solución de traducción.

Para la aplicación del test de independencia se ha utilizado el programa informático “STATGRAPHICS Centurion XVIII”. Este software, que está diseñado para la realización de análisis estadísticos, visualización de datos y análisis predictivo. Es una herramienta diseñada con funciones avanzadas de estadística que incluye además gráficos interactivos. Entre sus múltiples beneficios permite realizar: análisis descriptivo de una o varias variables, cálculo de intervalos de confianza, contrastes de hipótesis, análisis de regresión, análisis multivariantes, diseño de experimentos, etc. Una de las funcionalidades de este programa es la herramienta “StatAdvisor”, que interpreta los resultados obtenidos, con un lenguaje sencillo, e indica si las pruebas son estadísticamente significativas.

- *Conclusiones:* Redacción de un informe final en el que se reflejen las principales conclusiones extraídas de los análisis cuantitativo y cualitativo del corpus de estudio, que incluyen sugerencias de futuras líneas de investigación que se pueden desarrollar en trabajos venideros, así como las principales limitaciones del estudio.

9. Resultados

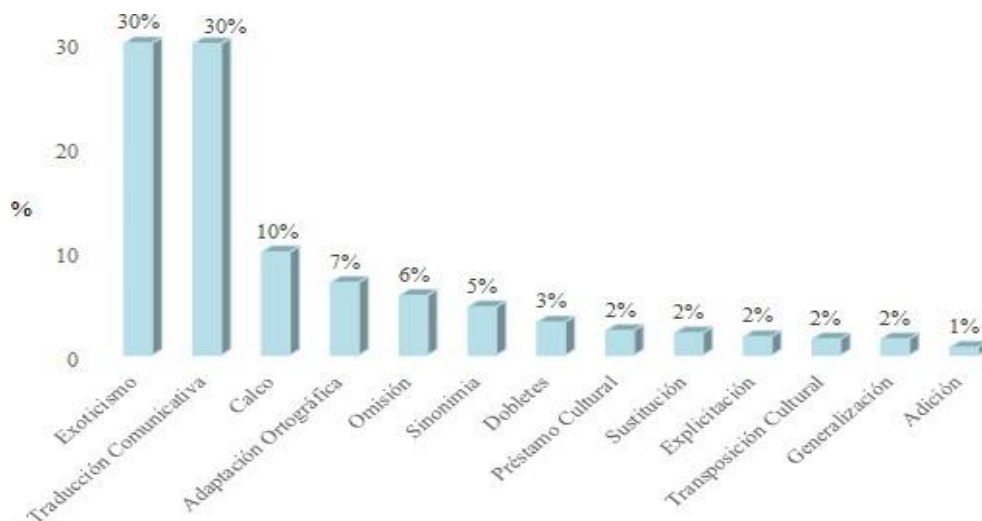
En este capítulo se mostrarán las trece soluciones de traducción que finalmente han sido empleadas durante el trasvase lingüístico de los referentes culturales identificados en la investigación. Se analizará, además, si la referencia cultural ha condicionado la selección de una solución de traducción u otra. Igualmente, se examinarán cuáles han sido las principales tendencias empleadas por los subtituladores. En total, suman 1368 las referencias culturales cubanas seleccionadas en las veintiuna cintas que componen el corpus de estudio.

9.1 Soluciones de traducción

En el siguiente gráfico se muestran en orden descendente las soluciones identificadas en la investigación. A continuación, se explica y ejemplifica cada una.

Gráfico 1

Soluciones de traducción identificadas en el corpus de estudio



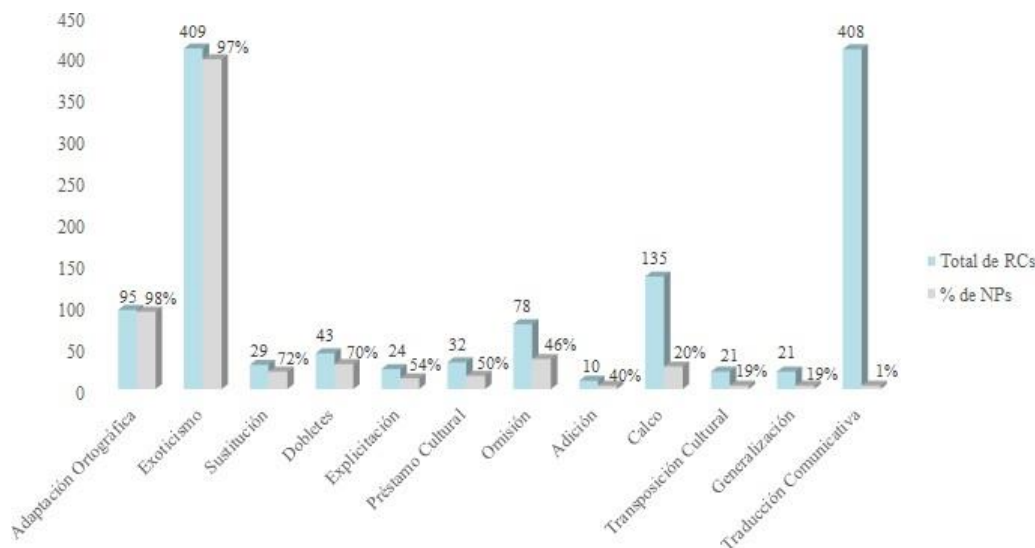
9.1.1 Exoticismo

Como se puede observar, esta solución de traducción ha sido la más empleada durante el trasvase lingüístico de los referentes culturales identificados en el corpus, con un total de 409 ejemplos. Una de las causas que justifican la alta presencia de esta solución en la investigación, se relaciona sin dudas, con el elevado número de antropónimos (incluidos los apodos) y topónimos identificados en las cintas. Se puede afirmar que el 97% de los referentes culturales reproducidos mediante esta solución se corresponden con nombres propios, lo que a su vez representa el 61% de los 648 ejemplos encontrados en la investigación.

Más abajo (Gráfico 2) se muestra un gráfico con las soluciones de traducción que se emplearon en la investigación cuando las referencias culturales se correspondían con nombres propios. Si se analiza en detalle, se puede percibir que la mayor concentración de nombres propios se ubica entre las soluciones extranjerizantes “exoticismo” y “adaptación ortográfica”, sumando entre ambas soluciones 489 ejemplos, alcanzando la cifra de 75% del total de nombres propios identificados. Cabe resaltar que en la presente investigación se incluyeron dentro de la categoría “nombres propios y apodos” las siguientes denominaciones: los nombres de las personalidades más influyentes de la cultura e historia cubana, los nombres y apelativos dados a los personajes de las películas, los nombres de santos y vírgenes, los nombres de ciudades y pueblos cubanos, los nombres de instituciones educativas, culturales y comerciales, los nombres de obras literarias y artísticas, los nombres de eventos y festivales, los nombres de bebidas típicas cubanas, y los cargos políticos.

Gráfico 2

Nombres propios identificados en cada solución de traducción



La tendencia actual para la traducción de este tipo de referentes culturales, como señala Moya (2000:39), consiste en mantener los antropónimos en su versión original, posean o no correspondencia en la lengua término. Sin embargo, la idea de que los nombres propios no se traducen, como toda regla general, posee sus excepciones. Como ejemplos de este tipo de excepciones, se pueden mencionar, a nivel internacional, los nombres de miembros de las familias reales, los nombres de determinados personajes de gran relevancia histórica o cultural, los nombres y apellidos escritos originalmente en diferente alfabeto, los nombres de indios americanos y los nombres de los papas, por solo mencionar los casos más importantes (Moya, 2000:39-40).

En relación a la anterior afirmación, convendría resaltar que en las cintas analizadas no encontraron nombres propios provenientes de otro alfabeto, ni de la realeza, ni tampoco que se correspondieran con los indios americanos. En el caso específico de las figuras relacionadas con la historia y cultura cubana, a diferencia de lo que plantea el autor, durante el trasvase lingüístico

de estos términos, la tendencia fue preservar los nombres originales en el texto meta. Esta decisión no se puede considerar del todo inusual, ya que como advierte el mismo autor, últimamente, se percibe un cambio de actitud respecto al tratamiento de estos nombres históricos y culturales, donde muchos profesionales se inclinan por la introducción de “las formas originales de algunos nombres cuya adaptación ha sido sellada por largos años, e incluso siglos, de tradición” (Moya, 2000:41).

Solamente se ha encontrado un referente propio en el que el traductor acudió al término establecido en la lengua meta, y es el siguiente: *Llámame César* trasvasado como *Call me Caesar*. Cabe resaltar que en este ejemplo *César* es uno de los personajes de la cinta y sin embargo se ha reproducido mediante una “transposición cultural” o “naturalización”, al recurrir al nombre establecido en la cultura de llegada, relacionado con el estratega y militar Cayo Julio César. Los otros antropónimos que se reprodujeron mediante procedimientos de domesticación estuvieron relacionados con las soluciones de traducción “omisión” y “sustitución”.

En el primer procedimiento, se observa que el subtitulador decide prescindir de estos referentes solo cuando los considera redundantes, tal es el caso de *No, todo lo contrario, Pilar*, que se traduce como *No, just the opposite* o *Cómprale un helado, Cristóbal* reproducido como *Buy her one*. En relación a la solución “sustitución”, el subtitulador decide omitir parte del nombre original, manteniendo en la lengua meta parte del mismo, teniendo en cuenta a las limitaciones espacio-temporales del medio. Un ejemplo sería *Para Sandra Valdés*, traducido como *To Sandra* o *Tía Carmen no quería irse* reproducido como *She didn't want to go*.

Cabe resaltar que existe una gran diferencia entre los nombres propios que poseen connotaciones y aquellos que no. Sobre este tema, Franco Aixelá (1996:98) establece una división interlingüística, basada en el grado de semantización (siempre descontextualizada) de los nombres

propios. En este sentido, aquellos nombres que poseen valor semántico los denomina “nombres propios expresivos”. Por el contrario, aquellos otros que carecen de una dimensión o carga semántica son denominados “nombres propios convencionales”. De esta manera, ejemplos del corpus tales como *Víbora, Rosa, Bárbaro, Nieves, Dulce, Magdalena, Nereida, Pino, Isla de Pino, Regla, Margarita, Lázaro, Caridad, Chivirico*⁵⁰, *Lila, Pascasio, Cárdena, Matanzas*, etc. se corresponden con los nombres propios del primer grupo, mientras que *José Martí, Fermín Valdés, Camagüey, Coppelia, Fidel, Batista, Carmelo, Calviño*, etc. son nombres que pertenecen al segundo grupo, los convencionales.

Otro criterio que se debe tener en cuenta durante el trasvase de los nombres propios y que es aplicable a la división antes mencionada (nombres propios expresivos y nombres propios convencionales) está relacionado con el historial lingüístico del nombre propio en cuestión. Según Franco Aixelá (1996:98), este criterio se divide en las siguientes categorías: los nombres propios novedosos y los nombres propios dotados. Por novedosos, se hace referencia a aquellos nombres propios que son “desconocidos para el lector y que carecen de versión descontextualizada en lengua término”. Muy diferente son los dotados, ya que “son aquellos referentes extranjeros que cuentan con una versión oficial en la lengua término”.

Algunos de los ejemplos encontrados en el corpus que se corresponden con los nombres propios novedosos pudieran ser los siguientes nombres de santos y vírgenes cubanos *Changó, Yemayá, Oshún, Orula, Olofin, Ikú y Oggún*. En relación a los nombres propios dotados, un ejemplo claro serían los siguientes topónimos *La Habana, Plaza de la Revolución, Malecón, Guantánamo y Varadero*, que ya cuentan con una versión oficial en la lengua de llegada.

⁵⁰ Tipo de empanada cortada en tiras (Sánchez-Boudy, 1999:183).

Convendría comentar las tendencias más actuales en Cuba en cuanto a la creación de nombres propios. Se puede afirmar que hoy en día no existen regulaciones jurídicas que limiten la decisión de los padres a la hora de crear apelativos propios. La acostumbrada práctica de acudir a los nombres santorales, que tuvo lugar antes del triunfo de la revolución cubana en 1959, disminuyó drásticamente al disminuir los bautizos y la religión católica en la Isla. Como señala Camacho (2012:1)⁵¹, estudiosa del tema y miembro del Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba, muchos padres en busca de la originalidad de llamar a sus hijos de una manera “única e irrepetible”, muchas veces han adoptado vocablos “impronunciables” y difíciles de entender.

Considero oportuno mencionar la anterior observación, ya que en el corpus de estudio se identificaron nombres propios que quizás pueden resultar raros o incomprensibles para el espectador, pero que en Cuba son bastante comunes. En este sentido, Camacho (2012:1) resume las principales tendencias onomásticas que caracterizan hoy la cultura cubana. En primer lugar destacan los nombres adaptados de otros idiomas, fundamentalmente del inglés o el ruso⁵², a la sonoridad castellana, tales como *Michel*, *Dimitri*, *Vladimir* o *Iván*. También es muy común la formación de híbridos con los nombres de los padres, las nominaciones relacionadas con especies naturales o topónimos, como *Rosa*, *Lila*, *Margarita* o *Yara* y la archiconocida “Generación Y”, como muchos la han bautizado para referirse a aquellas personas que nacieron en la década de los ochenta del pasado siglo y que fueron “víctimas” de una atropellada cadena de nombres indescifrables combinados con “Ya, Ye, Yi, Yo, Yu”, tal es el caso de *Yusimí*, *Yudmila*, *Yenisley* y *Yamilé*.

⁵¹ Información tomada de una entrevista realizada al periódico cubano Juventud Rebelde. <https://www.juventudrebelde.cu/cuba/2012-05-04/dime-como-te-llamas-y-te-dire>.

⁵² Recordemos que Cuba fue colonia de Estados Unidos durante más de 50 años (1898-1959) y luego mantuvo estrechas relaciones diplomáticas con la antigua Unión Soviética durante 30 años.

Con respecto a la traducción de topónimos, en el corpus de estudio se puede apreciar que se recurrió a varios procedimientos de traducción durante el trasvase lingüístico de los mismos. Sin embargo, es menester resaltar que la solución más empleada durante el proceso de traducción de estos referentes fue el “exoticismo” y, a gran distancia, la “omisión”, con un 48,3% y un 7,1%, respectivamente.

Al igual que ocurre con los antropónimos, existen diversos factores que influyen a la hora de trasvasar los nombres de lugares, ciudades, calles, localidades, etc. Generalmente, señala Moya (2000:45), la norma es no traducir los nombres de aquellos lugares que aún no poseen una adaptación o naturalización en la lengua término. En estos casos, se suelen trasvasar en su versión original. Sin embargo, una de las tendencias más recientes que se aplica a estos referentes, advierte el autor, suele contradecirse con la norma antes mencionada, ya que hoy en día muchos traductores suelen trasladar los topónimos extranjeros en su versión original, aunque ya hayan sido adoptados o naturalizados en la lengua meta.

Es posible que la afirmación anterior explique por qué en no pocas ocasiones, el espectador puede apreciar cómo un mismo topónimo, con gran reconocimiento internacional, se reproduce mediante diferentes procedimientos. El ejemplo más llamativo de todos está relacionado con la capital del país: *La Habana*. Aunque en la mayoría de los ejemplos se recurre al término establecido en la lengua término, también se han empleado otros procedimientos, tales como “exoticismo” *¿Ustedes son de aquí, de **La Habana**? como *You’re from here, from **Habana**?**, “adaptación ortográfica”: *¡Sí, soy de aquí de **La Habana**! como *Yeah! I’m from **Havana**** y “omisión”: *Mi hermano, tengo lo que tú buscas, carro americano con todas las condiciones, aquí en **la Habana**, por solo 5 dólares, que se tradujo como *Hey, I’ve got an American car \emptyset , only \$5,** respectivamente.

Para la traducción de aquellos topónimos que poseen connotaciones, Moya (2000:49) recomienda al traductor acudir a los “dobletes”, es decir, “se transfiere, adapta, traduce o transcribe el topónimo y, luego, se tiende a dar entre comas parentéticas, un equivalente más cercano al lector”. En el corpus de estudio no se encontraron topónimos ni nombres propios con estas características. Recordemos, además, que estamos hablando de textos audiovisuales por lo que este tipo de información no suele añadirse, debido a las restricciones de tiempo y espacio del medio, la velocidad de lectura de los espectadores, el tiempo de permanencia de los subtítulos en la pantalla, el número de caracteres por cada línea de subtítulo y la coordinación entre voces-imágenes, aspectos todos ellos que es necesario tener en cuenta en este tipo de textos. Algunas de las convenciones que se suelen seguir ante el tratamiento de los topónimos, según Moya (2000:49-55), junto con ejemplos extraídos del corpus, son las siguientes:

- *División salomónica de los traductores*: En este punto el autor se refiere a las diferentes opciones que tiene el traductor a la hora de trasvasar los nombres geográficos. Aunque la tendencia suele ser trasvasar estos nombres sin cambios a la lengua meta, igualmente existen quienes prefieren adaptarlos o naturalizarlos. Los ejemplos anteriores muestran las diferentes opciones que emplea el subtitulador.

- *Nominación y renominación de lugares*: Uno de los problemas a los que se enfrenta el traductor está relacionado con el cambio de nombre de muchos lugares. Estas transformaciones de nombres de ciudades y territorios suelen asociarse, generalmente, a cuestiones políticas o económicas del país. En estos casos, señala el autor, aunque muchas veces se usa su nombre histórico del lugar, normalmente se tiende a usar el nuevo.

En Cuba, después del triunfo de la revolución se han realizado dos actualizaciones a la división político-administrativa del país. La primera se puso en vigor en el año 1976, cuando se

aumentó el número de provincias de seis a catorce y se disminuyeron los municipios de 407 a 169, incluido el municipio especial Isla de Pinos, que cambió su nombre en 1978 por Isla de la Juventud. La segunda modificación a la división territorial del país entró en efecto en enero de 2011, año en que se aprobó la creación de dos nuevas provincias: Artemisa y Mayabeque, a partir de la segmentación de la entonces provincia La Habana (rural). Con esta nueva estructura, la capital cubana, llamada en aquel momento Ciudad de La Habana, recuperó su nombre histórico de La Habana. En el corpus de estudio resalta un ejemplo en la película *Clandestinos: Con la visita recibí un mensaje de los compañeros que están presos en la Isla de Pinos*, traducido mediante “exoticismo”: *my visitor brought a message from the prisoners on the Isla de Pinos*. Llama la atención que aún en nuestros días se utiliza este nombre antiguo tanto como el nuevo, hasta el punto de que el gentilicio de esta región es “pinero”.

Otros de los motivos que influyen en el nombramiento o denominaciones de pueblos y municipios podría estar asociado a motivos religiosos, históricos (nombres de héroes y batallas), o relacionado con las características que identifican el lugar. En el corpus se identificó el caso de la localidad del Cobre, en honor a la Virgen de la Caridad del Cobre y a la región que en su día fue un pueblo minero con grandes yacimientos de este metal.

- *El sistema pinyin frente al wade-giles*: El autor también hace referencia a la transcripción de aquellos nombres geográficos que provienen de lenguas que utilizan alfabetos no latinos. Ambos sistemas están reconocidos oficialmente en la República Popular China y consisten en la transcripción fonética del chino mandarín (*hànyǔ*) al alfabeto latino, con el fin de que su grafía refleje adecuadamente su pronunciación. Recordemos que el corpus de estudio es sobre la subtitulación de español a inglés por lo que no hubo ejemplos que se correspondieran con ninguno de estos sistemas.

- *Lugares con dos nombres y el principio de Heisenberg*⁵³: El principio Heisenberg, también conocido como principio de incertidumbre o de indeterminación, plantea que “es imposible medir simultáneamente, y con precisión absoluta, el valor de la posición y la cantidad de movimiento de una partícula”. En el campo de la traducción, Moya (2000:56) señala que el traductor está en presencia de este principio cuando existen dos o más nombres para un lugar y en el original solamente figura uno. Ante esta situación, los periodistas suelen emplear dos alternativas en busca de la neutralidad: la imprecisión o vaguedad del referente, o educando al lector, es decir, añadiendo información del lugar en cuestión. En el corpus de estudio, no se encontraron ejemplos que se correspondieran con esta observación.

- *Nombres de calles*: Por lo general se transfieren. Aunque en ocasiones se traducen los elementos genéricos y se transfieren los específicos. En caso de que el referente tuviera connotaciones, se ofrece un traslado explicativo. En el corpus se identificaron varios ejemplos de esta categoría y fueron trasvasados de la siguiente manera: *A eso de las cuatro, cogí un carro en 5ta y 82*, en los subtítulos en inglés: *I took a taxi at 5th and 82nd at about four*, *En la calle 23, en el Vedado*, que se trasvasó como *On 23rd Street, in Vedado*. En este caso, convendría mencionar que esta es la calle más famosa y céntrica de La Habana, que termina precisamente en el famoso Malecón de La Habana. Por lo tanto, decir el nombre de esta calle equivale a hacer referencia al centro de la ciudad y a los mejores lugares de la capital. Lo mismo ocurre con ejemplos como *Situado en Línea y Paseo, Vedado*, que aparece en los subtítulos como *Located at Linea, Vedado*, *¿Este no es San Miguel, 460 entre Marqués Gonzáles y Lucena?*, en la versión subtitulada en inglés: *460 San Miguel St?* y *Después nos fuimos para el Malecón*, trasvasado al inglés como *Later we went to the sea front*.

⁵³ <http://www.eis.uva.es/~qgintro/atom/tutorial-10.html>.

- *Las erratas y tituillos*: Cuenta la leyenda que en la edad media se decía que un demonio (tituillos) atormentaba a los monjes copistas para que escribieran mal y produjesen erratas. Sin embargo, no es menos cierto que las erratas abundan hoy en día. Según Moya (2000:62), existen cuatro causas fundamentales que provocan la presencia de este fenómeno: la urgencia con que se traducen los textos, el desconocimiento de la materia de que se habla, la dificultad en sí que encierran muchos nombres propios y la excesiva confianza depositada en los ordenadores. En el corpus de estudio, no se encontraron ejemplos.

Se muestran más abajo los ejemplos más representativos encontrados en el corpus de estudio, correspondientes a la solución de traducción “exoticismo”.

(1) Mariel

Contexto/Comentario: Una de las grandes olas migratorias del siglo XX se desarrolló en Cuba, entre los meses de abril y octubre de 1980, exactamente en el Puerto del Mariel, ubicado a unos 40 kilómetros de la capital cubana. Históricamente, este dramático suceso es conocido como “el éxodo (masivo) del Mariel” y hasta la fecha se considera el mayor estallido migratorio del país hacia las costas de La Florida, en los Estados Unidos. Después de que más de 10800 personas solicitaron asilo político en la embajada de Perú, situada en la Habana, el entonces presidente cubano, Fidel Castro, autorizó a embarcaciones estadounidenses a atracar en el citado puerto y recoger a sus familiares y amigos descontentos con el proceso revolucionario que se gestaba en la Isla. Se alcanzó una cifra récord de más de 125000 cubanos, superando con creces las 30000 personas que salieron del país durante el estallido migratorio de Camarioca, en 1965. A quienes participaron en este movimiento se les conoce como “marielitos” y en su momento fueron tildados como “traidores a la patria”.

En la cinta *Juan de los muertos*, Juan, el protagonista, decide en el último minuto no subirse a una embarcación rústica con destino a Miami, a pesar de que esta era la única opción plausible para sobrevivir a la plaga de zombis que inundaba La Habana. Sus amigos e hija, sorprendidos, no comprenden su decisión. Juan les explica que desea quedarse en Cuba, a sabiendas de las carencias y limitaciones de todo tipo que el sistema conlleva. Sabe cómo subsistir y salir adelante. En sus palabras deja entrever una clara representación de la resistencia y resignación que caracterizan a los cubanos en general.

Película: *Juan de los muertos/Juan of the Dead*

Código de tiempo: 00:01:51

Ejemplo (1)

Transcripción RC versión original: Sobreviví al **Mariel**, sobreviví a Angola, sobreviví al Período Especial.

Subtitulación de la RC: I survived **Mariel**, I survived Angola, I survived the Special Period.

(2) NG la Banda

Contexto/Comentario: NG la Banda es una agrupación musical cubana fundada y dirigida por el reconocido flautista José Luis Cortés, artísticamente conocido como “El Tosco”, a finales de los 80. Las siglas de la orquesta significan “Nueva Generación” y en sus inicios reunió a cantantes de las más influyentes bandas del país, de ahí que en algún momento ha sido bautizada popularmente como “el grupo de las estrellas”. Muchos intelectuales del ámbito musical cubano atribuyen a la orquesta ser la inventora del género musical que hoy en día se conoce en la Isla como “timba”. Entre los éxitos más sonados de la agrupación destacan canciones como “Santa Palabra”, “La bruja” y “Échale limón”. En la película, Fernando, el novio de la psicóloga que atiende a Amanda, la invita a bailar con esta agrupación, en un intento de aliviar el estrés y la ansiedad.

Película: *Las profecías de Amanda/Amanda's prophecies*

Código de tiempo: 01:22:13

Ejemplo (2)

Transcripción RC versión original: ¿Te gusta NG la Banda?

Subtitulación de la RC: Do you like NG la Banda?

(3) Varadero

Contexto/Comentario: Se trata de la que es probablemente la playa más famosa y bella de toda Cuba, situada en la Península de Hicacos, en la provincia de Matanzas. Las aguas de esta joya natural de unos 20 kilómetros de extensión destacan por ser cálidas, cristalinas y de un color azul turquesa envidiable, rodeada además de una fina arena blanca muy singular. Sin duda, se posiciona entre los principales atractivos turísticos del país y del mundo. En la cinta, Jorgito y Malú, los niños que protagonizan el viaje hacia la Punta de Maisí, visitan la Playa de Varadero, como parte de su recorrido.

Película: *Viva Cuba/Viva Cuba*

Código de tiempo: 00:27:56

Ejemplo (3)

Transcripción RC versión original: Varadero es la playa más linda del mundo. Tienes que conocerla.

Subtitulación de la RC: Varadero is the most beautiful beach in the world. You have to see it.

(4) Yagruma

Contexto/Comentario: Es un árbol muy típico del continente americano, que abunda en las laderas y montañas cubanas. Puede alcanzar hasta veinte metros de altura con hojas grandes, de dos colores, verde oscuro en la cara superior y blanca plateada por debajo. En la película, esta expresión hace alusión al doble color de las hojas, que cambia según le dé el viento, al igual que muchas personas, que cambian de parecer con facilidad.

Película: *Miel para Oshún/Honey for Oshun*

Código de tiempo: 01:05:03

Ejemplo (4)

Transcripción RC versión original: Porque la pasión es como la **yagruma**, que tiene dos caras y a veces puede ser muy destructiva.

Subtitulación de la RC: Passion is like **yagruma**, with two sides, sometimes destructive.

(5) Cecilia Valdés

Contexto/Comentario: Cecilia Valdés es la protagonista de la afamada novela de mismo nombre, escrita por el autor cubano Cirilo Villaverde, en 1882. Considerada por muchos, la primera novela cubana y la más importante del siglo XIX en el país. Se trata de una dramática historia romántica con un trágico desenlace, en la que su personaje central, Cecilia -una bella mulata habanera- es la víctima. También se la conoce como “La Loma del Ángel”, por una versión desenfadada de Reinaldo Arenas, otro escritor cubano. A día de hoy, muchos intelectuales se cuestionan e incluso algunos confirman la existencia real del personaje. En la escena se le hace un tributo en vida a los cincuenta años de trayectoria artística de Georgina, una de las protagonistas, a la que se compara con Cecilia Valdés, entre otras grandes personalidades.

Película: *Guantanamera/Guantanamera*

Código de tiempo: 00:08:24

Ejemplo (5)

Transcripción RC versión original: Para muchos ella fue **Cecilia Valdés** o Madame Butterfly o María la O o Luisa Fernanda...

Subtitulación de la RC: For many she was **Cecilia Valdés** or Madame Butterfly or María la O or Luisa Fernanda...

9.1.2 Traducción comunicativa

Como se muestra en el gráfico, la traducción comunicativa ha sido la segunda solución de traducción más empleada en este estudio, con 408 ejemplos. En apartados anteriores se ha

mencionado la utilización de esta solución exclusivamente ante la presencia de expresiones idiomáticas o metafóricas relacionadas con la variedad cubana del idioma español. Cabe resaltar que en el corpus de estudio se identificaron un total de 529 expresiones idiomáticas, de las cuales el 74% (390 referentes culturales) se tradujo mediante este procedimiento.

Cuba es un país con una gran riqueza lingüística. Se puede afirmar que la variedad del español que se habla en Cuba tiene un toque singular que la diferencia del resto de las variedades geográficas de la lengua española. Durante siglos el país transitó por un proceso continuo de choques culturales en el que confluyeron razas y culturas diversas que han influido decisivamente en el habla cubana del español. El antropólogo cubano Fernando Ortiz (1983:86) –al que se conoce como el tercer descubridor de Cuba- fue quien introdujo, como se señaló previamente, el término transculturación.

Se incluye a continuación un breve recorrido que ilustra los diversos grupos étnicos que han participado en la formación de la variante cubana del español. Muchas son las voces, técnicas, alimentos y tradiciones que se han heredado de estas culturas. Y es que, como decía Fernando Ortiz (1949:3), al intentar describir metafóricamente los aspectos intrínsecos y la idiosincrasia que componen la cultura cubana, “Cuba es un ajiaco”⁵⁴. Actualmente, los rasgos lingüísticos que definen a la sociedad cubana son el fruto de todo este mestizaje que ha marcado la historia de la nación.

En este sentido, se puede afirmar que la primera cultura cubana fue la paleolítica, compuesta por los ciboneyes y guanajabibes. Le siguen los taínos, la segunda cultura india, mucho más avanzada, y la que encontró Colón cuando descubrió Cuba. Con los conquistadores, penetró en Cuba la germanía, jerga hablada por el ladrón y delincuente español, así como el caló de los

⁵⁴ En Cuba, el ajiaco es un caldo bien sabroso y popular compuesto por diversos trozos de carnes, legumbres, vegetales, hortalizas, donde el ají (pimiento en España) constituye su principal condimento.

gitanos, muy expandido en España en el siglo XV (Paz, 1994:13). Las pésimas condiciones de trabajo, las enfermedades y la mala alimentación a la que fueron expuestos los indios cubanos por los europeos, provocaron la rápida extinción de este grupo étnico. Ante la necesidad urgente de mano de obra, a partir de 1517 –y por los siguientes tres siglos– se introdujo en la Isla gran cantidad de esclavos africanos, de diversas lenguas y procedencias (carabalíes, ararás, congos, lucumíes y macuás), destacando el bozal como el habla más empleada entre ellos.

Igualmente, se registran voces que se corresponden con la cultura asiática, francesa e inglesa en Cuba. En relación al primer caso, Paz (1994:17) señala la influencia de los chinos, a partir de 1847. El mayor aporte lingüístico de esta cultura radica en la charada, juego de acertijos traído a Cuba, y que aún se practica en nuestros días. Sobre la lengua francesa, el mismo autor comenta la influencia que tuvo la revolución haitiana en 1791, con la llegada a la zona oriental de la Isla de casi 200.000 haitianos. Finalmente, sobre la influencia del idioma inglés en la variante del español cubano, agrega el autor que, conjuntamente con la llegada de los haitianos a Cuba, llegaron también unos 114.000 jamaicanos. Además, con el establecimiento de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos a finales del siglo XIX, y los siguientes sesenta años, muchos vocablos del inglés americano se infiltraron en el idioma local.

Muchos son los investigadores⁵⁵ que han dedicado sus esfuerzos al estudio de la historiografía lingüística cubana. Los “cubanismo” léxicos, como también se conoce en el argot popular y profesional, serían todas aquellas voces, de origen cubano o no, que solo en Cuba poseen un significado especial y diferente al resto de los países de habla hispana. Sería ese modo peculiar

⁵⁵ Aunque la lista es extensa, los primeros estudios se remontan al siglo XVIII con la obra de Fray José María Peñalver (1795) titulada *Discurso para promover la formación de un diccionario de Voces Cubanas*. Le siguen en el siglo XIX el *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, de Esteban Pichardo, y sus sucesivas ediciones (1836, 1849, 1862, 1875 y 1976), el *Diccionario cubano etimológico*, de José M. Macías, el *Vocabulario cubano*, de C. Suárez y el *Catauro de cubanismos y Glosario de afronegrismos*, del investigador antes mencionado Fernando Ortiz (1925), por solo destacar algunos de los ejemplos más prominentes.

de hablar de los cubanos, sus vocablos y expresiones que poseen un contenido semántico totalmente diferente al resto de las variantes de español. Más allá del punto de vista lingüístico, Ortiz (2002:1) señala que los cubanismos son mucho más, “es todo carácter propio de los cubanos, aún fuera de su lenguaje” y “será también la tendencia o afición a imitar lo cubano, a quererlo o servirlo”.

Su origen puede ser diverso y puede relacionarse con cualquier cantera del país: los medios de transporte, la música, deportes, la religión, cine y televisión, ideologías, etc. Igualmente, muchas de estas voces surgen de los diferentes procesos culturales, sociales y gubernamentales que ha experimentado el país, así como de factores vinculados con la realidad y problemas político-económicos existentes en Cuba. Algunas, incluso, son matizadas sexualmente y otras tildadas de ofensivas y peyorativas. Aunque muchos de estos vocablos se transmiten de generación a generación y se convierten en parte del sello de identidad del país, siempre es conveniente saber cuándo usarlos.

En nuestro corpus no se incluyeron aquellas malas palabras, groserías ni chabacanerías que se mencionaron en los filmes, a excepción de una en particular que hoy se emplea con frecuencia y disímiles propósitos entre cubanos, “pinga”. Podría asegurar que junto a “acere”, estos vocablos se consideran los más característicos del registro lingüístico vulgar en Cuba. Su uso no está bien visto en los espacios formales y cultos de la sociedad. Se indican a continuación algunos de los “cubanismo” más interesantes utilizados a diario por los cubanos extraídos del corpus de este estudio.

(6) El que no tiene de Congo tiene de carabalí

Contexto/Comentario: Esta es una de las expresiones más populares en la sociedad cubana. Hace referencia a nuestros ancestros, los negros africanos que fueron llevados a la Isla

como esclavos, en su mayoría pertenecientes a las tribus “Congo” y “carabalí”. Se emplea siempre que alguien trata de ocultar su descendencia, ya sea por el blanco color de la piel o las finas facciones. Es una expresión que resalta la cultura mestiza del pueblo cubano y enfatiza, además, que ninguno pertenece genéticamente a una raza pura. Todos, en mayor o menor medida, tienen sangre de negros en las venas. En la película *Nada*, la vecina de Carla, la protagonista, es una señora mayor de tez blanca que dice soñar a menudo con un hombre de raza negra. En esta escena, confirma que este hombre posiblemente sea su bisabuelo, lo cual no le causa asombro ya que todos tenemos raíces africanas.

Película: *Nada/Nada más*

Código de tiempo: 01:07:41

Ejemplo (6)

Transcripción RC versión original: Bueno, ¿aquí el que no tiene de Congo tiene de carabalí? Y a mí cuando se trata de una herencia...

Subtitulación de la RC: Well, **who of us don't have African descendants?** Plus, an inheritance...

(7) La muela bizca

Contexto/Comentario: Esta es una de las frases más usadas en la jerga callejera cubana. Aunque no se considera una expresión vulgar, su uso debe limitarse a espacios no formales y exclusivamente entre personas en las que media una relación estrecha, de lo contrario, puede resultar inapropiada, malsonante y grotesca. La voz “muela” posee varios significados dentro del acervo lingüístico cubano. En la frase que nos ocupa, se emplea siempre que estamos en presencia de personas que “hablan mucho y hacen poco”, personas que no cumplen con lo acordado y utilizan excusas y justificaciones poco elaboradas. También se suele emplear en conversaciones tontas y aburridas, eso sí, siempre de forma jocosa. Un sinónimo bastante acertado sería “blahblahblah”. En la cinta, una de las chicas que ejerce la prostitución explica la cantidad de sermones y consejos

que ha recibido sobre lo fácil que sería salir de ese mundo. Añade que las personas hablan sin saber todo lo que está en juego y cómo funciona ese “no bien visto” negocio.

Película: *Los dioses rotos/Fallen Gods*

Código de tiempo: 00:12:16

Ejemplo (7)

Transcripción RC versión original: Tú no sabes lo que me rejode a mí la **muela bizca** que “si te lo propones te sales de esto”.

Subtitulación de la RC: I’m fucking sick of that **shitty line** about “You can get out of this anytime you want to”.

(8) Participa, pero no te destagues

Contexto/Comentario: Se puede afirmar que esta es una de las frases más utilizadas a diario en las calles cubanas. Se emplea en diversos contextos, sobre todo cada vez que alguien comienza a sobresalir, ya sea por sus ideas, habilidades, negocio propio, un logro personal, etc. Es una advertencia amistosa sobre no llamar la atención y mantener un perfil discreto, sobre todo teniendo en cuenta que en Cuba todo está controlado por el gobierno. En ciertas situaciones, se emplea cuando quieres aspirar más. En la cinta, Juan y su equipo se disponen a eliminar unos cuantos zombis, como parte de los servicios que brindan. Antes de ejecutar la acción, son interrumpidos por su vecina, que también quiere formar parte del negocio. Aunque en un principio la elevada propuesta de la vecina fue rechazada por Juan, ambos llegan a un acuerdo monetario.

Película: *Juan de los muertos/Juan of the Dead*

Código de tiempo: 00:41:16

Ejemplo (8)

Transcripción RC versión original: **Participa, pero no te destagues.** 50-50.

Subtitulación de la RC: **Don’t be greedy, Mister.** 50-50.

(9) Mover extraño

Contexto/Comentario: Esta expresión nada tiene que ver con el aspecto físico o la forma de caminar o bailar de una persona. Es una frase que se emplea en Cuba siempre que se quiere señalar que alguien esconde algo, que no es transparente. En un principio se empleaba con temas relacionados a la orientación sexual, posición política e ingresos económicos de las personas. Sobre todo, con aquellos que tienen un nivel de vida por encima de sus posibilidades o que obtienen cosas con facilidad mediante favoritismos especiales. Generalmente se dice -con cierto misterio e intriga- a espaldas del individuo al que se refiere. En la cinta, Sandra se entera de que, durante su ausencia, Alberto logró albergar a su abuelo en el mejor hogar para ancianos de La Habana, un establecimiento de gran prestigio, con alta demanda y una larga lista de espera. La chica sabe de sobra que Alberto tuvo que acudir a ciertos métodos y artimañas no convencionales.

Película: *Los dioses rotos/Fallen Gods*

Código de tiempo: 00:54:34

Ejemplo (9)

Transcripción RC versión original: Tú sabes que él se **mueve extraño**.

Subtitulación de la RC: You know Albert, **he's smart when it comes to getting things solved**.

(10) Tirar un cabo

Contexto/Comentario: La voz cabo por sí sola en Cuba hace referencia a la colilla de un cigarro. Sin embargo, la frase que nos ocupa no está relacionada con arrojar colillas de cigarro. Esta expresión tan popular y de tanto uso en el país, se utiliza siempre que se necesita un favor o una ayuda, no necesariamente física. Un sinónimo sería “colaborar”, “dar una mano” o “tirar un salve”, otra expresión coloquial de la jerga cubana. En la película, Rosendo, un proxeneta muy respetado, solicita la ayuda de Alberto, un joven universitario, de la calle y amante del dinero fácil,

para deshacerse de Laura, la profesora que realiza su investigación sobre la vida de Alberto Yarini. Rosendo la considera una amenaza para su negocio.

Película: *Los dioses rotos/Fallen Gods*

Código de tiempo: 00:19:43

Ejemplo (10)

Transcripción RC versión original: Necesito que me **tiros un cabo**, Alberto.

Subtitulación de la RC: I need you to **give me a hand**.

9.1.3 Calco

En tercer lugar, destaca “calco” como la solución de traducción más empleada durante el trasvase lingüístico de los referentes culturales identificados, con ciento treinta y cinco referentes culturales. Llama la atención que este procedimiento haya sido el más utilizado durante el trasvase lingüístico de los referentes religiosos identificados en el corpus. Esta afirmación no sorprende, ya que, en la mayoría de los casos, cuentan con un término establecido en la cultura meta. Algunos de los ejemplos son los siguientes: *Nuestra Señora de la Soledad, para cuando necesitamos compañía*, subtitulado como *Our Lady of Loneliness, in case we need company*; *San Antonio se le vira de cabeza cuando se quiere conseguir pareja*, traducido como *St. Antony’s turned upside-down when you’re looking for a mate* y *Las necesitamos para la representación de la Última Cena*, trasvasado como *We need them for the Last Supper*.

Igualmente, ha sido el segundo más utilizado, para trasvasar las expresiones idiomáticas cubanas que se encontraron en el corpus, superado solamente por la “traducción comunicativa” previamente comentada. Como se puede apreciar en los siguientes ejemplos, el traductor ha decidido recurrir a la traducción literal de las unidades fraseológicas: *A orejas abiertas, boca cerrada*, que se ha traducido como *Ears open, mouth closed*; *Trabajar como un animal*, cuya traducción es *To work like an animal*; *No confundas el culo con la partitura, Mirta*, trasvasado

como *Don't confuse your ass with the score*, *Mirta* y *La lección, compañeros, de que el amor es la sal de la vida*, que se ha traducido como *The lesson, my friends, teaches us that love is the salt of life*, por solo mencionar algunos.

En el apartado clasificado como “condiciones políticas”, que engloba todos los términos relacionados con los cargos públicos del gobierno, nombres de instituciones oficiales, regímenes políticos y consignas políticas, se puede apreciar que esta solución fue la que predominó, con un 48% del total (46) de referentes culturales identificados. Los ejemplos más representativos fueron: *Pioneros por el comunismo. Seremos como el Ché*, trasvasado como *Pioneers for Communism. We'll be like Che; Hasta la Victoria Siempre*, reproducido como *Until Victory Always* y *Revolución o Muerte*, traducido como *Revolution or Death*.

En relación a las unidades de medida y monetarias, se han encontrado solamente ocho ejemplos reproducidos mediante este procedimiento, dos de ellos son: ¡*Coño, esos fueron como diez metros!*, subtítulo como *That was almost ten meters!* y *Camisas mangas largas para niños, desde 95 centavos*, traducido como *Children's long sleeve shirts, starting at 95 cents*. En las tablas siguientes se muestran los ejemplos más representativos trasvasados mediante esta solución de traducción:

(11) Titán de Bronce

Contexto/Comentario: Es el epíteto que se ganó el Mayor General del Ejército Libertador Antonio Maceo, en las guerras independentistas de Cuba llevadas a cabo en el siglo XIX contra España. Guerrero incansable, de carácter inquebrantable, se distinguía además por su valor, disciplina y habilidad en el combate. Fue uno de los jefes rebeldes que manifestó su contundente desacuerdo con el Pacto del Zanjón, hecho recogido en la historia como la Protesta de Baraguá. Cae en combate el 7 de diciembre de 1896 en San Pedro, provincia de La Habana, después de 26

cicatrices de guerra, de las cuales recibió 21 en la contienda del 68. Esta escena tiene lugar en el balcón de casa de Sergio, el protagonista, quien mediante un telescopio observa una estatua a caballo abandonada y falta de restauración hecha en su día, en honor a Antonio Maceo.

Película: *Memorias del Subdesarrollo/Memories of Underdevelopment*

Código de tiempo: 00:08:00

Ejemplo (11)

Transcripción RC versión original: El Titán de Bronce.

Subtitulación de la RC: The Bronze Titan.

(12) Parque Central

Contexto/Comentario: Es una plaza pública construida el año 1877, ubicada estratégicamente en la Habana Vieja, a pocos metros de algunos de los más significativos edificios históricos-culturales de la ciudad. Inicialmente fue nombrado Plaza Isabel II honor a la antigua reina de España, cambiando al nombre actual, en 1905. Constituye un sitio de encuentro ideal para el recreo y esparcimiento. Desde hace años es sede de una de las más importantes peñas de béisbol del país, conocido como “La esquina Caliente”. Cada temporada, cientos de aficionados a la pelota se reúnen y discuten, entre risas y ardientes gritos las estadísticas de sus equipos y jugadores favoritos. En la cinta, este lugar aparece al inicio, como referencia a una serie de eventos que van a suceder.

Película: *Chamaco/Kiddo*

Código de tiempo: 00:01:08

Ejemplo (12)

Transcripción RC versión original: Parque Central, 24 de diciembre de 2006.

Subtitulación de la RC: Central Park, December 24, 2006.

(13) Guagua

Contexto/Comentario: El vocablo “guagua” para los cubanos, al igual que para los

canarios, hace referencia a los autobuses del transporte público. Existen dos leyendas urbanas sobre el origen del término. La primera hace referencia a una compañía norteamericana, que exportaba autobuses a la Isla, llamada Wa & Wa Co. Inc. (Washington, Walton, and Company Incorporated), así pues, la voz “guagua” sería la adaptación fonética de sus iniciales en inglés (“wa&wa”). También se ha escrito que el término pudiera ser otra adaptación fonética de la palabra inglesa waggon, que significa vagón. El filme se recrea en una terminal de ómnibus con diferentes destinos provinciales. Al inicio de la cinta, una de las pasajeras grita entusiasmada desde la entrada que se acerca un autobús.

Película: *Lista de espera/Waiting List*

Código de tiempo: 00:01:24

Ejemplo (13)

Transcripción RC versión original: ¡Ay señores, ahí viene una **guagua!**

Subtitulación de la RC: Hey, everybody, there's a bus coming!

(14) Tribuna Antimperialista

Contexto/Comentario: La Tribuna Antimperialista José Martí es una plaza ubicada estratégicamente entre al Malecón habanero y la oficina de intereses de EE.UU. El lugar fue inaugurado en abril del año 2000 por Fidel Castro y fue construida para la realización de manifestaciones, concentraciones, actividades políticas y culturales, destinadas a la juventud. La plaza tiene una capacidad para diez mil quinientos espectadores y hasta cien mil parados utilizando los espacios abiertos. En este fragmento de la cinta, el noticiero nacional de la televisión convoca a la población a protestar en la tribuna, como también se la conoce, contra los zombis, alegando como de costumbre, que esta situación es una maniobra más del gobierno de los Estados Unidos para desestabilizar y crear el caos en el país.

Película: *Juan de los muertos/Juan of the Dead*

Código de tiempo: 00:25:52

Ejemplo (14)

Transcripción RC versión original: Por este medio les estamos citando para mañana a las 5:00 de la tarde a una manifestación frente a la **tribuna antiimperialista**.

Subtitulación de la RC: It is through this media that we're encouraging you to participate in a demonstration tomorrow at 5:00 p.m. in front of the **anti-imperialist tribune**.

(15) Periodo especial

Contexto/Comentario: Se le llama así a la cruda etapa de crisis económica que hubo en el país a comienzos y mediados de la década del noventa, considerada la más grave vivida por los cubanos hasta la fecha. Tras la desintegración de la Unión Soviética, Cuba perdió su principal socio comercial y económico. Los efectos en la economía cubana no se hicieron esperar. Súbitamente dejaron de llegar a la isla los barcos soviéticos con alimentos, medicamentos, artículos de aseo, combustible, y maquinarias de todo tipo. El producto interior bruto cubano prácticamente se paralizó y el golpe más duro fue el cese de suministro de petróleo. Los recortes de energía eléctrica o los “apagones”, como se les llama coloquialmente, llegaron a durar entre 8 y 16 horas diaria. Fueron años de desespero, sufrimiento, escasez absoluta y hambre extrema. En la cinta, Juan se refiere a la “crisis de los balseiros” que tuvo lugar en 1994, año más crítico de esta etapa, en el que unos 36 mil cubanos se lanzaron al mar en precarias embarcaciones artesanales rumbo al estrecho de la Florida. Por otra parte, a pesar de todas las necesidades, el pueblo mostró una extraordinaria capacidad de resistencia.

Película: *Juan de los muertos/Juan of the Dead*

Código de tiempo: 00:01:51

Ejemplo (15)

Transcripción RC versión original: Sobreviví al Mariel, sobreviví a Angola, sobreviví al **Período Especial**.

Subtitulación de la RC: I survived Mariel, I survived Angola, I survived the **Special Period**.

9.1.4 Adaptación ortográfica

En total, en el corpus se identificaron noventa y cinco referentes culturales trasvasados lingüísticamente mediante este procedimiento. Al igual que la solución “exoticismo”, los antropónimos y los topónimos figuran como los referentes para los que se ha utilizado esta solución con mayor frecuencia. Como se muestra en las tablas siguientes, todos los ejemplos sufrieron la pérdida del acento gráfico durante el trasvase lingüístico al inglés.

Asimismo, llama la atención el conjunto de voces religiosas, procedentes del pueblo de habla yoruba, introducida por los esclavos en Cuba. La Regla de Ocha o la Santería, como se conoce popularmente, se considera la religión subsahariana de mayor influencia en nuestro país. Aunque las autoridades coloniales de la época no permitían manifestaciones religiosas distintas a la católica, los esclavos necesitaban acudir a sus santos y creencias religiosas para evadirse de la triste realidad a la que involuntariamente habían sido sometidos. De esta manera, se vieron obligados a identificar sus deidades africanas (orishas) con los santos del catolicismo, dando lugar a lo que hoy se conoce como el sincretismo religioso afrocubano. Se puede afirmar que, aunque buena parte de la población cubana es católica por tradición y convicción, otra parte, un grupo bastante extenso, practica y cree en la religión afrocubana.

Entre los ejemplos de sincretismo religioso cubano encontrados en el corpus están los siguientes: “la Virgen de la Caridad del Cobre” -la patrona de Cuba- conocida en el lenguaje

yoruba como el orisha “Oshún”, “la Virgen de Regla” es el santo católico de la orisha “Yemayá” (la reina del mar, fuente de toda la vida), “Shangó” (deidad del trueno, de la violencia, pero también de las fiestas y del ocio) se le conoce en la religión cristiana como Santa Bárbara. “Oggún”, es el orisha guerrero de la tierra, que representa el trabajo y la fortaleza y en el culto católico se sincretiza con San Pedro, San Pablo o San Juan Bautista.

El orisha “Orula” que representa la sabiduría, la inteligencia y la astucia que se sobreponen al mal, se identifica con San Francisco de Asís y “Olofin”, al que se sincretiza con el “Espíritu Santo” en el cristianismo. Cabe resaltar que cada orisha tiene su patakí o patakíes, que son fábulas con una moraleja, empleada para esclarecer los hechos de la vida cotidiana. En las tablas siguientes se muestran algunos ejemplos de esta solución de traducción encontrados en el corpus.

Casa de las Américas

Contexto/Comentario: Es un centro cultural enclavado en el reparto del Vedado, a solo unas calles del malecón habanero. Desde su fundación, en 1959, esta prestigiosa institución cultural se ha dedicado a difundir, auspiciar, premiar y publicar la labor de escritores, músicos, gente del teatro, y demás artistas de la Isla y del continente. Además, ha desarrollado toda una labor de intercambio entre las instituciones y personas de todo el mundo. Actualmente, su gama de servicios incluye actividades de promoción, conciertos, concursos, exhibiciones, festivales y seminarios. En este fragmento, los protagonistas de la cinta, David y Ofelia debaten sobre las profesiones que les gustaría ejercer a cada uno en el futuro. La chica le sugiere a su amigo ahondar en el mundo de la psicología o el periodismo, augurándole, además, reconocidos premios y cargos profesionales, entre los que destacan el que otorga esta ilustre institución cubana.

Película: *Una novia para David/A Girlfriend for David*

Código de tiempo: 00:59:55

Ejemplo (16)

Transcripción RC versión original: Y cuando vayas al premio **Casa de las Américas**.

Subtitulación de la RC: When you win the **Casa de las Americas Award**.

(17) José Julián Martí

Contexto/Comentario: Considerado el político más universal de su tiempo y “el apóstol nacional de Cuba”. Sin duda, es uno de los más ilustres cubanos de todos los tiempos. Principal líder de la independencia de Cuba en 1895. Destacado ideólogo, cronista, crítico excepcional y brillante periodista. Su legado está plasmado en numerosos volúmenes (discursos, cartas, ensayos y diversos escritos). Considerado, además, uno de los más grandes poetas hispanoamericanos. En el filme solo se representa la primera etapa de su vida. Específicamente en esta escena, uno de los oficiales españoles le habla al joven Martí sobre la estrecha relación que tenía con su padre en su juventud.

Película: *José Martí: El ojo del canario/Jose Martí: The Eye of the Canary*

Código de tiempo: 01:41:03

Ejemplo (17)

Transcripción RC versión original: José Julián Martí Pérez, yo soy amigo de tu padre.

Subtitulación de la RC: Jose Julian Marti Perez, I'm a friend of your father.

(18) Holguín

Contexto/Comentario: Holguín es una de las provincias cubanas ubicadas en la zona oriental. También se la conoce por la “ciudad de los parques” o “la capital arqueológica de Cuba”. En 1492, este territorio fue el primer pedazo de suelo cubano que pisó Colón y donde pronunció la histórica frase: “Es la Tierra más hermosa que ojos humanos han visto”. Como parte de su

recorrido en la búsqueda y reencuentro con su madre, Roberto, en compañía de su prima Pilar, deben pasar por esta provincia oriental.

Película: *Miel para Oshún/Honey for Oshun*

Código de tiempo: 01:09:05

Ejemplo (18)

Transcripción RC versión original: En bicicleta hasta **Holguín**.

Subtitulación de la RC: And as far as **Holguin**.

(19) Fermín Valdés-Domínguez

Contexto/Comentario: Conocido por su profunda amistad con José Martí. Fermín Valdés se distinguió como médico e investigador y coronel del Ejército Libertador. Su más grande logro fue demostrar públicamente la inocencia de los estudiantes de Medicina injustamente fusilados el 27 de noviembre de 1871, y de los que, como él, sufrieron una prisión despiadada e inmerecida. Absurda e inhumanamente acusados de profanar la tumba del español Gonzalo de Castañón. Dieciséis años después, obtiene del hijo de Gonzalo de Castañón el testimonio por escrito de que la tumba de su padre no había sido profanada. En la cinta se puede apreciar la amistad tan sincera y pura que le unía a José Martí, cuando ambos amigos fueron juzgados por enviar una carta a un compañero que se había incorporado al cuerpo de voluntarios, en la que lo calificaban de “traidor”. Ante la sorpresa de los jueces, ambos dijeron ser autores de la misiva, para proteger al otro.

Película: *José Martí: El ojo del canario/Jose Marti: The Eye of the Canary*

Código de tiempo: 00:11:11

Ejemplo (19)

Transcripción RC versión original: Fermín Valdés...

Subtitulación de la RC: Fermin Valdes...

(20) Pinar del Río

Contexto/Comentario: La provincia más occidental de Cuba, conocida como la capital del tabaco por sus innumerables plantaciones en las que se cosecha más del 80% de la producción tabaquera en la isla. En esta región se siguen elaborando, totalmente a mano, los mejores tabacos del mundo, los afamados “Habanos”. Se especula que su secreto radica en la calidad de la tierra y el clima, que hace que las hojas se desarrollen en perfecto estado y con buen sabor. La región destaca además por sus impresionantes mogotes (montañas de piedra caliza) y la Cordillera de Guaniguanico, ambos atractivos de obligada visita en la provincia. En la cinta, se espera la llegada de uno de los inspectores encargados de analizar el presupuesto de la compañía de teatro.

Película: *Papeles secundarios/Supporting Roles*

Código de tiempo: 00:12:41

Ejemplo (20)

Transcripción RC versión original: ¡Jefe de inventario de la purificadora de **Pinar del Río!**

Subtitulación de la RC: Inventory head of the **Pinar del Rio** water treatment plant!

9.1.5 Omisión

Como su propio nombre indica, a través de esta solución, la información se elimina por completo del texto meta. En el corpus objeto de estudio se encontraron 78 ejemplos, de ellos el 88% se corresponde con referencias relacionadas con expresiones idiomáticas y nombres propios, lo que representa, por tanto, el 44% en cada grupo. Entre las múltiples causas que pueden explicar la adopción de esta solución, las más recurrentes en este corpus de estudio son aquellas relacionadas con las restricciones espacio-temporales que rigen en la subtitulación, la posible inexistencia de términos equivalentes en la lengua de llegada y la eliminación de expresiones o vocablos reiterativos. Se muestran a continuación los ejemplos más representativos:

(21) Tener una nota

Contexto/Comentario: Entre las múltiples acepciones admitidas por el *Diccionario de la Real Academia Española*, destaca además el uso particular de este vocablo en Cuba, denotando “estado de embriaguez”⁵⁶. Este término, perteneciente al registro informal, se emplea siempre que se quiere resaltar que una persona está completamente borracha. Por extensión, se suele decir “estar en nota” o “tener una nota”. Es importante resaltar que esta expresión solamente se refiere a los efectos causados por las bebidas alcohólicas, no incluye otros tipos de drogas o sustancias. Un sinónimo de esta voz, con igual significación y muy utilizado en el país, sería la palabra “curda”. En la escena, la vecina cancina de Carla le cuenta que había ingerido unos tragos de una bebida alcohólica muy fuerte y no recordaba nada.

Película: *Nada/Nada más*

Código de tiempo: 00:48:53

Ejemplo (21)

Transcripción RC versión original: Estuve durmiendo toda la tarde, pero no soñé y si soñé no me acuerdo porque **tenía una clase de nota.**

Subtitulación de la RC: I slept the entire afternoon, but I don't remember if I dreamt
Ø...

(22) Chispa de tren [Chispa'etren]

Contexto/Comentario: Es una bebida alcohólica casera cubana altamente dañina y tóxica, inventada en los años noventa, como alternativa ante la necesidad y escasez económica que hubo durante el conocido “Período Especial”. Se obtiene de una combinación química entre el alcohol de reverbero y algunos derivados del petróleo. Por ello, no se recomienda bajo ningún concepto su consumo. Sus reacciones adversas incluyen vómitos, náuseas y pérdida de memoria. Se dice que su nombre proviene de una imagen gráfica que atestiguan aquellos que ingieren la bebida,

⁵⁶ <https://dle.rae.es/nota?m=form>.

quienes aseguran ver una serie de alucinaciones relacionadas con las chispas que provocan las ruedas de los trenes cuando repentinamente disminuyen la velocidad. Popularmente se la conoce con otros nombres creativos, tales como: “diente de tigre”, “salta pa’ atrás”, “azuquín” o “bájate el blúmer”, entre otros. En la cinta, Cuca le comenta a su vecina Carla que se había pasado todo el día durmiendo, después de emborracharse con la mezcla de esta bebida y unas pastillas.

Película: *Nada/Nada más*

Código de tiempo: 00:48:46

Ejemplo (22)

Transcripción RC versión original: Yo hoy como siempre me levanté tempranito y me di mis traguitos, **chispa de tren** y clordiazepóxido. Niña, ¡qué bomba!

Subtitulación de la RC: As soon as I got up I had a few drinks Ø. What a bomb!

(23) Le zumba el mango

Contexto/Comentario: Esta frase coloquial es bastante empleada en la Isla, siempre que se quiere expresar descontento e indignación. Es permisible en cualquier situación en la que se expresa asombro ante algo inesperado o poco creíble. Existen otras expresiones cubanas que comparten la misma significación, tales como: “de madre”, “de tranca”, “le zumba el merequetén”, “le zumba la berenjena”, “esto es el colmo”, etc. En el largometraje, las personas llevan horas de espera en la terminal de ómnibus y, de repente, ven acercarse un autobús y corren hacia él esperanzados. Lamentablemente, el bus sigue de largo, sin siquiera detenerse. Obviamente, todos los presentes expresaron su malestar y comenzaron las protestas.

Película: *Lista de espera/Waiting List*

Código de tiempo: 00:02:15

Ejemplo (23)

Transcripción RC versión original: ¡Le zumba el mango, caballero!

Subtitulación de la RC: Ø.

(24) Diente de perro

Contexto/Comentario: Los “dientes de perros” o “lapies”, como también se conocen, abundan en mucho en las playas y costas cubanas. Son rocas calizas que, debido al roce con el oleaje del mar, se desgastan, creando unas puntas cortantes y afiladas que brotan hacia la superficie. Son de diversas dimensiones y morfologías, y transitar por ellas puede llegar a ser una verdadera tortura. En esta escena aparecen dos muchachos sentados en un muro frente al mar, intentado pescar algo para poder comer durante el tiempo que van a permanecer en la estación de autobuses. Al verlos, Fernández, el administrador del lugar, se les acerca y les informa de que en ese lugar no hay peces, que solamente hay este tipo de rocas y botellas rotas.

Película: *Lista de espera/Waiting List*

Código de tiempo: 00:50:02

Ejemplo (24)

Transcripción RC versión original: Tengan cuidado que lo único que hay ahí es **diente de perro** y botellas rotas.

Subtitulación de la RC: You'll only hook broken bottles Ø, so be careful.

(25) Nailito

Contexto/Comentario: En Cuba es bien difícil encontrar a una persona que diga “bolsa”, para referirse a este artículo pequeño de uso diario. Los cubanos preferimos decir “jaba” o “nailito”, siendo el primer vocablo de uso general, sin importar el material de la bolsa, mientras que el segundo -adaptación fonética del término léxico inglés *nylon*- se emplea siempre que se hace referencia a las bolsas de plástico. Desde hace años, se puede afirmar que los “nailitos” son un accesorio imprescindible en la sociedad cubana. Sus usos son múltiples. Después de utilizarse, siempre que estas bolsitas no estén rotas, serán reciclables ininidad de veces. Así pues, se lavan cuidadosamente para volverse a usar. Es muy común ver en los patios y terrazas cubanas varios de

estos “nailitos” colgando. En la cinta, Diego le dice a David que le guardaría el resto de la comida en uno de estos accesorios.

Película: *Fresa y chocolate/Strawberry and Chocolate*

Código de tiempo: 00:46:28

Ejemplo (25)

Transcripción RC versión original: Con lo que no puedas te lo voy a echar en un **nailito** para que te lo llesves para la beca.

Subtitulación de la RC: I'll wrap the rest Ø and you can take it to your dorm.

9.1.6 Sinonimia

En palabras de Franco Aixelá (1996:63), mediante esta solución de traducción, se recurre a algún tipo de sinónimo con el objeto de evitar la repetición de la referencia cultural de la versión original. Cabe resaltar que el equivalente empleado por el traductor en la lengua de llegada no coincide exactamente, pero se aproxima al enunciado en la lengua de partida, manteniendo el significado original. En el corpus de estudio se identificaron 63 ejemplos, de ellos el 56% se corresponden con expresiones idiomáticas del habla cubana, y el 24% se reparte entre referencias culturales relacionadas con las categorías “arte, cultura y ocio” y “vida social y costumbres” del país. Algunos ejemplos son los siguientes:

(26) Jinetero

Contexto/Comentario: Se les llama jineteros o jineteras en Cuba a aquellas personas que se dedican a asediar a los extranjeros que visitan el país para conseguir su dinero. Generalmente son personas educadas y cultas que, mediante el engaño, ofrecen a los turistas todo tipo de servicios, la mayoría ilegales, incluyendo desde la venta de habanos hasta los servicios sexuales. Carlos Paz (1994:166) los define como personas “expertas en el arte de hacer el amor, eso sí, sólo con extranjeros”. En la película, Rosendo, un proxeneta muy reconocido y respetado en La Habana,

le pide un “favor” a Alberto, un joven con bastantes artimañas y experiencias en el mundo de las relaciones amorosas con fines económicos. Este último le aclara que no trabaja para él.

Película: *Los dioses rotos/Fallen Gods*

Código de tiempo: 00:22:05

Ejemplo (26)

Transcripción RC versión original: Yo ni soy tu ahijado, ni soy **jinetero** ni trabajo para ti.

Subtitulación de la RC: I’m not your godchild, a **gigolo** and I don’t work for you.

(27) Pincha

Contexto/Comentario: Es sinónimo de “trabajo”, siendo “pinchar” el verbo que se corresponde con “trabajar”. Hace referencia, coloquialmente, al lugar donde se trabaja, sin importar el oficio o la actividad que se realice. Se utiliza en registros no formales, aunque su uso es cada vez más común entre los jóvenes. Cuando este vocablo se utiliza con género masculino hace referencia a los dirigentes y funcionarios del gobierno cubano. En la cinta, Miguel le comenta a su hermana Silvia sus enormes ansias de irse de la casa, debido a los continuos enfrentamientos y gritos entre su padre y él. Le dice también que valora la posibilidad de cambiar de trabajo para evitar estos encuentros fortuitos y al mismo tiempo desagradables con su padre.

Película: *Chamaco/Kiddo*

Código de tiempo: 00:51:39

Ejemplo (27)

Transcripción RC versión original: Pensé dejarla y concentrarme en alguna otra **pincha** que me guste, que no sea solamente la cantina.

Subtitulación de la RC: I’ve been thinking about quitting and changing to another **job** that I may like, other than the bar.

(28) Pescado

Contexto/Comentario: En Cuba, en términos económicos, el vocablo “pescado” [también “pescao”] es el equivalente a 10 pesos cubanos. Esta expresión junto a otras, como “monja” con el significado de cinco pesos, hacen referencia a la charada, un juego introducido por los chinos, también conocido como “chiffá”. Se compone de una tabla con 100 números consecutivos del 1 al 100, donde cada número tiene un significado y que se emplea para jugar la lotería clandestina cubana o la bolita, como se conoce popularmente. En la cinta, un taxista se ofrece a llevar a Alicia, por diez pesos, hasta Maravillas, un pueblo al que nadie quiere ir.

Película: *Alicia en el pueblo de Maravillas/Alice in Wondertown*

Código de tiempo: 00:05:47

Ejemplo (28)

Transcripción RC versión original: Por un **pescado** te llevo para Maravillas, niña.

Subtitulación de la RC: I'll take you there for **ten**.

(29) Rescabuchador

Contexto/Comentario: Rescabuchador se le dice coloquial y despectivamente a la persona que mira furtivamente y espía a las mujeres, siempre con fines sexuales. También suelen mirar las casas ajenas para ver lo que se hace en ellas. Se les conoce, asimismo, como “mirones”, “mirahuecos” o “disparadores”. Generalmente suelen mirar disimuladamente o a escondidas, siempre sin permiso, mediante ventanas, huecos en la pared o desde lugares oscuros en las calles. En palabras de Sánchez-Boudy (1999:597) “el rescabuchador es un enfermo sexual”. En la película, Cuca, una señora mayor y vecina entrometida de Carla, la protagonista, le vuelve a hablar sobre sus repetitivos sueños con un hombre de raza negra. La vecina intenta descifrar el mensaje oculto detrás de estas revelaciones con ayuda de Carla.

Película: *Nada/ Nada más*

Código de tiempo: 00:47:37

Ejemplo (29)

Transcripción RC versión original: ¿Te das cuenta? Eso es una señal. Debe ser que tengo un pretendiente, bueno, o un **rescabuchador**.

Subtitulación de la RC: It's a sign. Maybe I have an admirer or maybe it's a **peeping Tom**.

(30) Chicharrón

Contexto/Comentario: Este término en Cuba cuenta con varias acepciones, todas de uso coloquial. La primera se refiere a la piel del cerdo o del pollo, que se consume frita. Es uno de los platos más degustados de la cocina cubana y es también muy conocido en otros países latinoamericanos. Igualmente, este sustantivo se emplea en Cuba y en varios países para hacer referencia al color de la piel demasiado bronceada tras haber estado expuesta al sol. Por otra parte, particularmente en Cuba, este vocablo se emplea como sinónimo de adulator, soplón, delator y chismoso, que es el significado que se corresponde con el ejemplo que se incluye más abajo. Siempre se utiliza de manera ofensiva. En la cinta se muestra a Pérez, el subdirector de una importante empresa, que después de ser despedido, se dirige a casa de Martínez, su compañero de trabajo, a acusarlo públicamente de ser un dirigente oportunista, mentiroso y un adulator del director de la empresa.

Película: *Alicia en el pueblo de Maravillas/Alice in Wondertown*

Código de tiempo: 00:49:29

Ejemplo (30)

Transcripción RC versión original: ¡Martínez arrastrado, **chicharrón** del director!

Subtitulación de la RC: Martínez! You louse! You **brownosser!**

9.1.7 Dobletes, tripletes y cuádruples

En el corpus de estudio se encontraron un total de cuarenta y tres referentes culturales reproducidos mediante una combinación de soluciones de traducción. Todos los ejemplos identificados se corresponden con dobles. No se encontraron referencias trasvasadas mediante tripletes ni cuádruples. En total se combinaron siete pares diferentes de soluciones de traducción, siendo las combinaciones más empleadas “calco” junto a “exoticismo”, con un 52%, seguida del binomio “adaptación ortográfica” y “calco”, con un 29%. En la mayoría de los casos, el traductor decide realizar el trasvase de ciertos nombres de instituciones, calles, puntos geográficos y términos religiosos, mediante el empleo de soluciones extranjerizantes, manteniendo parte de la referencia original en la lengua meta. A continuación, se presentan algunos ejemplos.

(31) El barrio San Isidro

Contexto/Comentario: El barrio San Isidro es uno de los más emblemáticos y transitados de la capital cubana. Se encuentra ubicado en el corazón de la Habana Vieja, cerca de las principales atracciones turísticas de la ciudad. Sus calles tienen mucha vida y alegría, hasta tal punto que el buen baile y la rumba están presentes en cualquier esquina. Desde hace años, la zona que se encuentra en constante renovación, que se puede apreciar en la presencia del muralismo urbano, mediante los gigantes grafitis callejeros, muy coloridos, que adornan las paredes de la vecindad.

Importantes personalidades históricas y de la cultura del país están vinculadas a esta zona, destacando el que está considerado como el más universal de los cubanos, José Martí, que nació en esta barriada. Recientemente, en 2020, estas calles han sido testigo de la creación de un grupo independiente, llamado “movimiento San Isidro”, compuesto por jóvenes artistas cubanos, intelectuales y periodistas que reclaman sus derechos de mayores libertades para el arte

independiente en la isla. En la cinta, se menciona este barrio como el lugar por excelencia para ejercer el negocio de la prostitución en aquella etapa.

Película: *Los dioses rotos/Fallen Gods*

Código de tiempo: 00:00:06

Ejemplo (31)

Transcripción RC versión original: El **barrio de San Isidro** era su reino hasta la llegada de Alberto Yarini y Ponce de León.

Subtitulación de la RC: **San Isidro district** was their realm until the arrival of Alberto Yarini Ponce de Leon.

Dobletes (calco y exoticismo)

(32) Yuca con mojo

Contexto/Comentario: Tradicionalmente, en Cuba este tubérculo se prepara con un mojo criollo, que consiste en una salsa clásica compuesta principalmente de aceite, limón, ajo y sal. Una vez que la yuca esta blanda se le añade este aderezo, creando un maridaje delicioso al paladar. Es el acompañante ideal del arroz con grí junto al lechón asado o pollo, aunque se consume ya sea como guarnición o plato entrante. Se puede afirmar que este es el menú típico en las grandes celebraciones del país, además de no ser muy caro, es bien sabroso y fácil de preparar. Cabe resaltar que, aunque existen infinidad de platos que se pueden preparar con la yuca, el preferido en Cuba es la “Yuca con Mojo”. En la secuencia de la que se ha extraído el ejemplo siguiente, los hermanos de Martí le piden a su madre que les cocine este delicioso plato.

Película: José Martí: *El ojo del canario/Jose Marti:The Eye of the Canary*

Código de tiempo: 01:00:18

Ejemplo (32)

Transcripción RC versión original: Y yuca con mojo.

Subtitulación de la RC: And cassava with oils sauce.

Dobletes (calco y sinonimia)

(33) Aeropuerto José Martí

Contexto/Comentario: Constituye la primera terminal aérea construida en el país, inaugurada oficialmente el 24 de febrero de 1930 por el entonces presidente Gerardo Machado, quien la bautizó con su propio nombre. En 1953, recibió el nombre de Aeropuerto Internacional José Martí, que mantiene hasta el presente, en conmemoración al centenario del gran patriota y poeta cubano. El aeropuerto se localiza en Rancho Boyeros, un municipio ubicado a 18 km del centro de la capital cubana, por lo que no resulta extraño que muchos habaneros se refieran a esta instalación como “Aeropuerto de Rancho Boyeros”. Consta de tres terminales de pasajeros, la “terminal 1” principalmente para vuelos nacionales, la “terminal 2”, para vuelos chárter a Estados Unidos y la “terminal 3” para vuelos internacionales en general. En la cinta, Pilar -luego de la sorpresa que le diera su primo Roberto a quien no veía desde niña- le pregunta sobre el viaje, cuándo llegó y por dónde arribó al país.

Película: *Miel para Oshún/Honey for Oshun*

Código de tiempo: 01:44:58

Ejemplo (33)

Transcripción RC versión original: ¿Por dónde entraste? Por el **aeropuerto José Martí** en la Habana.

Subtitulación de la RC: Where did you enter? **José Martí airport**, Havana.

Dobletes (calco y exoticismo)

(34) Puente de Bacunayagua

Contexto/Comentario: Este imponente puente está considerado el más alto del país, con 113 metros de profundidad sobre el nivel del agua del río. Se construyó entre 1956 y 1959 y su objetivo era enlazar las ciudades de La Habana (hoy Mayabeque) y Matanzas. La obra está catalogada como una de las siete maravillas de la ingeniería civil cubana, por su diseño innovador y desafiante. Ha sido reparado en dos ocasiones, la primera en el año 1976 y la segunda y última

culminó en el año 2015. El puente cuenta adicionalmente con un restaurante-cafetería y un mirador, desde donde se puede contemplar una inmensa reserva ecológica, en la que conviven más de 70 especies de aves.

Película: *Miel para Oshún/Honey for Oshun*

Código de tiempo: 00:47:17

Ejemplo (34)

Transcripción RC versión original: El puente de Bacunayagua.

Subtitulación de la RC: Bacunayagua Bridge.

Dobletes (calco y exoticismo)

(35) El cañonazo de las nueve

Contexto/Comentario: El cañonazo de las nueve, o el cañonazo, como también se le conoce popularmente, es una ceremonia antiquísima que se lleva a cabo en la Fortaleza de San Carlos de la Cabaña, en la bahía de La Habana, desde hace siglos y que perdura hasta la actualidad. Es un vistoso espectáculo que consiste en disparar un cañón infaliblemente todos los días a las nueve de la noche. Para ello, un pelotón de cadetes de artillería desfila simulando que está compuesto por soldados de la Corona española. Se lleva a cabo, de esta manera, una fantasía militar con atributos y técnica de la etapa colonial, terminando con el disparo de una salva que cae a poca distancia. Es un hermoso espectáculo que reúne a cientos de espectadores siguiendo la tradición que en su momento significaba el cierre de la muralla de la Habana. En la película, Carla comienza a hacerle una serie de preguntas a su novio, César, que solo conocen los cubanos para evaluar su cubanidad.

Película: *Nada/Nada más*

Código de tiempo: 01:29:22

Ejemplo (35)

Transcripción RC versión original: ¿Y a qué hora se tira el cañonazo de La Habana, niño?

Subtitulación de la RC: What time is the **Havana cannon shot?**

Dobletes (adaptación ortográfica y calco)

9.1.8 Préstamo cultural

En el corpus que nos ocupa se encontraron treinta y dos ejemplos transferidos mediante esta solución de traducción. Cabe resaltar el elevado número de referentes culturales identificados en la categoría relacionada con las “unidades de medida y monetarias”. De 38 referencias de unidades de medida y monetarias, el 42,1% se tradujo mediante este procedimiento. Actualmente en Cuba existen dos monedas oficiales: el peso cubano (CUP) y el peso cubano convertible (CUC). El peso cubano comenzó a circular en la Isla de forma paralela al dólar americano desde 1902, con la intervención estadounidense, constituyendo la única moneda establecida en el país tras el triunfo de la revolución cubana. No será hasta 1993 que Cuba permite la circulación legal del dólar americano de nuevo en la Isla. Esto explica por qué en varios de los filmes consultados se hace referencia a esta unidad monetaria, que circuló en el país hasta el año 2004, cuando el gobierno cubano decide retirar al dólar y continuar con el peso convertible cubano CUC.

Como el dólar americano no es una moneda cubana, esta investigación no incluyó esta unidad monetaria como referencia cultural cubana. Sin embargo, se ha incluido el vocablo “Fula” empleado por los cubanos coloquialmente para referirse a cualquier moneda diferente al peso cubano (dólar americano, CUC, etc.), traducido mediante otras soluciones. A continuación, se plasman algunos ejemplos.

(36) CUC

Contexto/Comentario: Desde 1994, el peso convertible o “CUC”, como también se le dice, ha sido la segunda moneda nacional de curso legal en Cuba. Se introdujo como una alternativa para acabar con la circulación del dólar americano en la Isla. Las monedas de pesos convertibles en una de sus caras tienen el escudo del país, acompañado del sintagma “República de Cuba” y en la otra cara se observan diversos lugares emblemáticos de la Isla, como el Castillo de la Fortaleza, Trinidad, etc. Recientemente, el gobierno cubano hizo pública su decisión de eliminar el CUC de la economía cubana, permitiendo únicamente la circulación del peso cubano. En la cinta, Juan y sus amigos, incluyendo a su hija, se dedican a matar zombis y comienzan a cobrar por ello. El precio varía según la cantidad de zombis.

Película: *Juan de los muertos/Juan of the Dead*

Código de tiempo: 00:45:31

Ejemplo (36)

Transcripción RC versión original: Eso son 60 CUC.

Subtitulación de la RC: That’s 60 CUC.

(37) Mojito

Contexto/Comentario: El mojito es el trago bandera de Cuba y según muchos conocedores y visitantes, es en el restaurante “La Bodeguita del Medio” donde mejor se prepara este cóctel en el mundo. Aún no se sabe el origen de este trago, aunque existen dos versiones. La primera se remonta al siglo XVI, cuando se le conocía como “El Draque”, en honor al pirata inglés y comerciante de esclavos Francis Drake. La segunda versión se relaciona con Hemingway, quien lo popularizó, una vez que lo probó. En la cinta, todas las personas que pacientemente esperan en la terminal de ómnibus se dan a la tarea de buscar algo para comer, ya que es muy probable que tengan que permanecer allí una noche, quizás más, ante la carencia de transporte. Una de las

señoras comienza a recoger yerbas, entre las que menciona la yerbabuena, ingrediente esencial para preparar este delicioso cóctel.

Película: *Lista de espera/Waiting List*

Código de tiempo: 00:44:51

Ejemplo (37)

Transcripción RC versión original: Esta es yerbabuena... que sirve para todo y también para hacer un **mojito**.

Subtitulación de la RC: This is mint... it's good for everything. And for making **mojitos**.

(38) Daiquirí

Contexto/Comentario: Considerado un clásico de la coctelería cubana, el daiquirí, es un trago hecho a partir de ron blanco y zumo de limón. Según los historiadores, su nombre proviene de una playa cerca de Santiago de Cuba y de una mina de hierro situada en la zona. Se consideraba una de las bebidas favoritas del escritor estadounidense Ernest Hemingway, quien inmortalizó el trago en uno de los emblemáticos restaurantes-bar de Cuba, “El Floridita”, enclavado en La Habana Vieja. En la cinta, David y Ofelia, los personajes principales, quieren probar la famosa bebida que tomaba Hemingway y piden uno de estos cócteles para cada uno.

Película: *Una novia para David/A Girlfriend for David*

Código de tiempo: 01:20:40

Ejemplo (38)

Transcripción RC versión original: Si, “**Daiquirí**” doble, sin azúcar.

Subtitulación de la RC: Yes, doble “**Daiquirí**”, no sugar.

(39) Peso

Contexto/Comentario: El peso cubano, CUP o moneda nacional, como también se conoce, es la moneda oficial de la República de Cuba, aunque en el país se utilizan simultáneamente dos monedas distintas desde hace un cuarto de siglo. Según archivos, los

primeros pesos cubanos fueron emitidos en el periodo colonial por un banco español. Más adelante, en el gobierno del general Mario García Menocal, se crea la moneda nacional. En 1995 el país comienza a fabricar su propia moneda, ya que en un principio la moneda nacional era impresa en distintos países, como Estados Unidos o aquellos que conformaban el Campo Socialista. En la cinta, Alicia, la protagonista, en un arrebato de ira ante la imposibilidad de salir de aquel desastroso lugar, destruye y golpea las paredes de su habitación. Al día siguiente, la responsable del hostel donde pernoctaba, le advierte que le debe dinero por la reparación.

Película: *Alicia en el pueblo de Maravillas/Alice in Wondertown*

Código de tiempo: 01:05:45

Ejemplo (39)

Transcripción RC versión original: Te voy a poner un afiche y me debes diez pesos.

Subtitulación de la RC: I'm going to hang your poster. You owe me ten pesos.

(40) Cuba

Contexto/Comentario: La República de Cuba es la isla más grande del Caribe y la mayor de las Antillas, con una longitud de 1250 kilómetros de largo. Ubicada en el Mar Caribe, entre el Golfo de México y el Océano Atlántico, a tan solo 150 kilómetros al sur de Key West en Florida, Estados Unidos. Desde 1959, año en que triunfa la Revolución cubana, el sistema político de Cuba ha sido socialista. Durante casi cinco décadas, el país fue dirigido por Fidel Castro, quien en el año 2008 cedió el poder a su hermano Raúl Castro. Luego, en 2018 fue sustituido por Miguel Díaz Canel, quien es el actual presidente del Consejo de Estado de Cuba.

Cuba se compone de 15 provincias y 168 municipios, incluyendo el municipio especial de la Isla de la Juventud. Los cubanos dependen exclusivamente del gobierno para obtener medicina y educación gratis, así como, comida, transporte, viviendas de bajo costo y demás necesidades básicas. El salario medio mensual es de aproximadamente US\$50, muy bajo para los elevadísimos

precios de los alimentos. Cuba es famosa por su tabaco, ron, y las hermosas playas. Sin embargo, lo que realmente sorprende a todo aquel que visita el país es su gente, que recibe la consideración de amistosa, cálida y muy familiar. La escena que nos concierne se recrea en un aula, en la que el profesor se encuentra impartiendo una clase de geografía.

Película: *Edad de la peseta/The Silly Age*

Código de tiempo: 00:08:20

Ejemplo (40)

Transcripción RC versión original: Hoy vamos a estudiar la situación geográfica de **Cuba**.

Subtitulación de la RC: Today, we'll learn about **Cuba**'s geographic location.

9.1.9 Sustitución

Esta solución de traducción es una de las más empleadas en los textos audiovisuales, ya que el subtitulador suele recurrir a ella cuando por restricciones de espacio y tiempo decide acortar el término establecido en la lengua meta. A diferencia de la solución “omisión”, en este procedimiento se traduce parte del referente cultural en la lengua meta, no se omite totalmente. En el corpus, en los ejemplos identificados se sustituyeron partes de nombres y apellidos, sin embargo, se traduce parte del mismo, ya sea mediante una adaptación o naturalización. En total se identificaron veintiocho ejemplos en las cintas analizadas. A continuación, se muestran algunos de ellos.

(41) Yuma

Contexto/Comentario: En la jerga popular cubana, este vocablo significa “americano (estadounidense)”, sin connotaciones peyorativas. También se emplea cuando se hace referencia a una persona extranjera, sin importar su nacionalidad, o a cualquier país distinto de Cuba. Sánchez-Boudy (1999:712) señala que la voz proviene de la película norteamericana de los años 50 titulada *3.10 to Yuma*. En la cinta, Amanda, la protagonista, y su hijo tienen una acalorada discusión. Este

último le reprocha a su madre la vida llena de escasez y penurias que vive a su lado, incitándola una vez más a irse para la yuma [pa'1 yuma], haciendo referencia a Estados Unidos, donde vivirían con más decoro y, además, él cumpliría todos sus sueños.

Película: *Las profecías de Amanda/Amanda's Prophecies*

Código de tiempo: 00:31:31

Ejemplo (41)

Transcripción RC versión original: Bueno vete para el **yuma**, pero yo no me voy, yo me quedo aquí.

Subtitulación de la RC: You can go wherever you please, I'll stay here.

(42) Alejo Carpentier

Contexto/Comentario: Novelista, narrador, ensayista, periodista y musicólogo cubano que influyó notablemente en la literatura latinoamericana del siglo XX. Entre sus trabajos literarios más emblemáticos, destacan: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956), *El siglo de las luces* (1962), *Concierto Barroco* (1974), *El recurso del método* (1974) y *La consagración de la primavera* (1978). Según los críticos, la famosa frase “lo real maravilloso”, creada por el propio autor, ha servido para describir su propia novelística. Aunque el autor vivió en varios países, sobre todo en Venezuela de 1945 a 1959, regresó a Cuba tras el Triunfo de la Revolución Cubana.

Película: *Miel para Oshún/Honey for Oshun*

Código de tiempo: 01:43:43

Ejemplo (42)

Transcripción RC versión original: Yo conocí este lugar por la maravillosa novela de **Alejo Carpentier**.

Subtitulación de la RC: I read about this place in **Carpentier's** great novel.

(43) Central Preston

Contexto/Comentario: La central azucarera Preston fue construida por la compañía norteamericana *Nipe Bay Company* y su primera zafra se realizó en 1906, bajo la dirección de Mr. Preston. En 1912 la central fue traspasada a la *United Fruit Sugar Co.*, una de las mayores empresas de azúcar de toda Cuba. Estaba ubicada en la zona nororiental del municipio Mayarí, en la provincia de Holguín, hoy poblado de Guatemala. Fue una de las centrales más importantes y grandes de la época, en la que se habilitaron talleres para la fabricación de carreteras. En la cinta, Elena, compara la casa en la que había vivido Hemingway, convertida en un museo, con la de los americanos en la Central Preston.

Película: *Memorias del subdesarrollo/Memories of Underdevelopment*

Código de tiempo: 00:56:56

Ejemplo (43)

Transcripción RC versión original: Igualita que la casa de los americanos en Central Preston.

Subtitulación de la RC: Just like the Americans house in Preston.

(44) Línea y Paseo

Contexto/Comentario: La avenida o calle Línea fue la primera vía construida en El Vedado, el distrito más lujoso de la ciudad, a finales del siglo XIX. Se encuentra entre las calles más anchas de la ciudad, con dos carriles en direcciones opuestas, cada uno con tres vías. Hoy en día se considera una vía residencial y en ella se sitúan las más conocidas instalaciones culturales de la Capital, tales como el teatro Mella, la Sala Teatro Adolfo Llauradó, el Museo de la Danza, etc. La avenida la cruzan dos largos ejes norte-sur, la Avenida G y la Avenida Paseo, siendo precisamente la intersección *Línea y Paseo* la más céntrica y concurrida. La escena ocurre en un

juzgado, donde interrogan a Sergio, el protagonista de la cinta. Una de las preguntas realizadas por el juez es precisamente la dirección donde reside el acusado.

Película: *Memorias del subdesarrollo/Memories of Underdevelopment*

Código de tiempo: 01:23:06

Ejemplo (44)

Transcripción RC versión original: Situado en **Línea y Paseo**, Vedado.

Subtitulación de la RC: Located at **Linea**, Vedado.

(45) Alberto Yarini

Contexto/Comentario: En el filme se hace referencia a Alberto Yarini Ponce de León, el proxeneta más famoso del siglo XX y de todos los tiempos en Cuba. Un joven carismático, educado, elegante, adinerado, popular, jugador, amante del peligro y muy respetado. Conocido como “el gallo de San Isidro”, ya que se le atribuye ser dueño de un distinguido burdel y poseer total control sobre una buena cantidad de prostitutas que trabajaban en diversos sitios. Fallece de un disparo con tan solo 28 años en una disputa por una hermosa mujer, francesa, conocida como “Berthe La Fontaine”. En la cinta, Alejandro, un director de teatro, durante una llamada telefónica, muy entusiasmado le comunica a su amigo, la nueva obra que va a dirigir.

Película: *Papeles secundarios/Supporting Roles*

Código de tiempo: 00:08:11

Ejemplo (45)

Transcripción RC versión original: Voy a hacer de **Alberto Yarini** toda una analogía.

Subtitulación de la RC: I'll create an analogy from **Yarini**.

9.1.10 Explicitación

Como se ha comentado en el capítulo anterior, este procedimiento suele emplearse fundamentalmente con los acrónimos y abreviaturas. En el corpus se identificaron veinticuatro referentes culturales que se tradujeron mediante este procedimiento. De ellos, solo dos se corresponden con acrónimos. Los otros ejemplos fueron trasvasados lingüísticamente mediante hipónimos. A continuación, se muestra una selección de varios ejemplos.

(46) UMAP

Contexto/Comentario: Las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) fueron unos campamentos creados en Cuba en 1965, donde se confinaba a los gays, religiosos y personas de otros colectivos que se consideraban desafectos al proceso revolucionario. Sin duda, se trata de uno de los peores errores cometidos por la Revolución cubana. Grandes personalidades de la música y la cultura cubana fueron enviados a estos campos de trabajo forzoso por sus ideas diferentes y avanzadas, entre los que destacan Pablo Milanés y el Cardenal Jaime Ortega. En la cinta, David intenta convencer a Diego de los grandes logros que ha alcanzado la Revolución cubana, señalando a su vez algunas de las injustas atrocidades que se han cometido durante los primeros años de este proceso.

Película: *Fresa y chocolate/Strawberry and Chocolate*

Código de tiempo: 01:15:00

Ejemplo (46)

Transcripción RC versión original: Lo que quiero decir que es lamentable pero comprensible que se cometan errores, como el de mandar a Pablito para la **UMAP**.

Subtitulación de la RC: What I'm saying is that it's sad and understandable to make mistakes, like sending Pablo Milanés to **UMAP camps**.

(47) Pablo Milanés

Contexto/Comentario: Cantautor cubano y miembro fundador del Movimiento musical popular de la Nueva Trova, junto a Silvio Rodríguez y Noel Nicola, en 1972. Se trata, sin lugar a dudas, de una de las voces cubanas más reconocidas en el ámbito nacional e internacional. Dentro de su extenso catálogo discográfico, compuesto por cientos de canciones, destacan temas musicales como: “Yolanda”, “Para vivir”, “El breve espacio en que no estás”, “Yo me quedo” o “Cuánto gané, cuánto perdí”. Durante sus más de cuarenta años de carrera ha compartido escenario en diversos países de Europa, África y América con artistas de la talla de Joaquín Sabina, Víctor Manuel, Ismael Serrano o Ana Belén, por mencionar solamente a algunos. Como creador e intérprete, ha explotado casi todos los géneros de la música popular cubana y latinoamericana. En la cinta, David habla de la injusticia que había cometido en los años sesenta el gobierno cubano, al enviar a un artista tan reconocido a unos campamentos disciplinarios, por sus ideas avanzadas y diferentes.

Película: *Fresa y chocolate/Strawberry and Chocolate*

Código de tiempo: 01:15:00

Ejemplo (47)

Transcripción RC versión original: Lo que quiero decir que es lamentable pero comprensible que se cometan errores, como el de mandar a **Pablito** para la UMAP.

Subtitulación de la RC: What I'm saying is that it's sad and understandable to make mistakes, like sending **Pablo Milanés** to UMAP camps.

(48) Zenea

Contexto/Comentario: Juan Clemente Zenea fue un poeta, patriota y escritor cubano del siglo XIX, considerado además el más grande representante del romanticismo en el país y el precursor de una nueva línea en la poesía hispanoamericana. Como fiel colaborador con el proceso

independentista que se gestaba en Cuba en 1868, logra ingresar al país clandestinamente en 1870 para entrevistarse con Carlos Manuel de Céspedes, máximo líder del alzamiento contra la colonización española. A su regreso de este encuentro, fue capturado por el gobierno español y condenado a muerte, siendo fusilado el año siguiente en La Fortaleza de San Carlos de la Cabaña. A pesar de su relativamente corta vida, cuenta con una extensa obra literaria. Durante el largo y tortuoso proceso judicial, escribió 16 composiciones, que fueron publicadas póstumamente en su libro *Diario de un mártir*. En este fragmento, Diego quiere saber qué le pareció a David el libro que le había prestado sobre este autor.

Película: *Fresa y chocolate/Strawberry and Chocolate*

Código de tiempo: 01:06:47

Ejemplo (48)

Transcripción RC versión original: ¿Te gusta Zenea?

Subtitulación de la RC: Did you like Zenea's poetry?

(49) Universidad de La Habana

Contexto/Comentario: Se refiere a la prestigiosa Universidad de La Habana, situada en la capital cubana de mismo nombre. Considerada la institución educativa pública superior más antigua de Cuba, desde su fundación en 1728. Su primer nombre fue Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo de La Habana. Las más notables personalidades históricas del país han dejado su huella en esta institución. Actualmente la universidad consta de 17 facultades y 15 centros de investigación en diferentes campos de estudio. En la escena, se hace referencia a esta institución cuando los protagonistas conocen a dos chicas en la calle. Al presentarse, presumen de estar estudiando en esta Universidad.

Película: *Una novia para David/A Girlfriend for David*

Código de tiempo:

Ejemplo (49)

Transcripción RC versión original: Iván y Dimitri de la Universidad

Subtitulación de la RC: Ivan and Dimitri from Havana U.

(50) Lezamiano

Contexto/Comentario: Esta escena tiene lugar en la sala principal de la terminal de ómnibus, en la que todos los personajes de la cinta se encuentran almorzando. Rolando le comenta a Emilio que la comida que estaba degustando le parecía muy familiar, haciendo una referencia a la película *Fresa y chocolate*, en la que ambos actores también compartieron escenas y en la que hubo un almuerzo al estilo “lezamiano”. Este término se refiere al inigualable Lezama Lima, uno de los autores más importantes nacidos en Cuba de todos los tiempos. Además de poeta, ensayista y novelista cubano, es considerado una de las grandes figuras de la literatura hispanoamericana de los años 60 del pasado siglo. La novela *Paradiso*, publicada en 1966, fue su obra cumbre.

Película: *Lista de espera/Waiting List*

Código de tiempo:

Ejemplo (50)

Transcripción RC versión original: Este almuerzo me recuerda tanto al de una película que yo ví. ¡Ah!, ¿una donde había un almuerzo “lezamiano”?

Subtitulación de la RC: This lunch reminds me of a film I saw. One with a “Lezama-style” lunch?

9.1.11 Transposición cultural

En el corpus se identificaron veintiuna referencias culturales trasvasadas mediante este procedimiento. Como se ha comentado, mediante esta solución de traducción, el subtitulador sustituye totalmente la referencia cultural de la lengua de salida por otra que ya esté establecida en

la lengua de llegada. En el corpus, el 52% de uso de esta solución estuvo relacionado con las unidades de medida y monetarias.

(51) Playa Girón

Contexto/Comentario: Playa Girón, además de ser uno de los destinos turísticos envidiables y paradisíacos de Cuba, es una región con un gran peso histórico. Situada en la entrada Este de Bahía de Cochinos, en esta localidad se llevó a cabo lo que Cuba proclamó como “la primera gran derrota del imperialismo en América Latina”. En abril de 1961, grupos opositores a la revolución cubana, apoyados por la CIA estadounidense, desembarcaron en este punto con el objetivo de derrocar a Fidel Castro. En menos de 72 horas de combate fueron vencidos por las fuerzas cubanas. Este hecho se considera el enfrentamiento militar más fuerte entre estados Unidos y Cuba y consolidó a Fidel Castro como líder indiscutible de la Revolución Cubana. En la cinta, Sergio le comenta a Pablo, su amigo más cercano, sobre un artículo que hace referencia a los prisioneros de Playa Girón.

Película: *Memorias del subdesarrollo/Memories of Underdevelopment*

Código de tiempo: 00:20:11

Ejemplo (51)

Transcripción RC versión original: Los Prisioneros de **Playa Girón**.

Subtitulación de la RC: **The Bay of Pigs** prisoners.

(52) Kilómetros

Contexto/Comentario: En Cuba, al igual que en muchos otros países, la unidad de medida longitudinal por excelencia suele ser el kilómetro (que equivale a 1000 metros). Se utiliza para determinar toda clase de distancia en la Isla, incluyendo las carreteras y las vías férreas. La milla en Cuba no se emplea, a excepción de la frase “90 millas”, en referencia a la distancia que existe

entre Cuba y los Estados Unidos. En la escena, el coche en el que trasladaban a un fallecido se estropea en la carretera, lo que obliga a los ocupantes a buscar ayuda en la provincia más cercana, en este caso Camagüey.

Película: *Guantanamera/Guantanamera*

Código de tiempo: 01:00:00

Ejemplo (52)

Transcripción RC versión original: Estamos a 25 kilómetros de Camagüey.

Subtitulación de la RC: We're 15 miles from Camagüey.

(53) Kilo

Contexto/Comentario: Como es bien conocido, “kilo” es el acortamiento coloquial de la unidad de medida “kilogramo” y se abrevia como “kg”. Sin embargo, en Cuba, esta voz se utiliza además para referirse a la fracción más pequeña de la moneda que circula en el país, “centavo o céntimo”. Una popular frase cubana dice que “el kilo no tiene vuelto”, refiriéndose a esta moneda de menor denominación en la Isla, que no puede fraccionarse, para indicar que hay acciones que son definitivas y, por tanto, no pueden deshacerse.

Película: *Miel para Oshún/Honey for Oshun*

Código de tiempo: 00:52:02

Ejemplo (53)

Transcripción RC versión original: Mi amor, te debo 20 kilos.

Subtitulación de la RC: I owe you 20 cents.

(54) Fula

Contexto/Comentario: El argot popular cubano suele utilizar este vocablo para referirse a cualquier moneda extranjera en el país, sobre todo el dólar americano. Además, despectivamente significa malo, feo, incumplidor, incorrecto. El *Diccionario de la Real Academia Española*

(DRAE) señala que esta voz proviene de “fulastre”⁵⁷, que coloquialmente en Cuba se refiere a alguien en quien no se puede confiar. En la cinta, se observa a un vendedor de ristras de ajos en la calle.

Película: *Guantanamera/Guantanamera*

Código de tiempo: 00:20:19

Ejemplo (54)

Transcripción RC versión original: ¿Cuánto el ajo? Regalado, un **fula** o sesenta pesos.

Subtitulación de la RC: How much? The garlic? A **buck** or sixty pesos.

(55) Los escondites

Contexto/Comentario: Así se denomina en Cuba el popular y universal juego infantil conocido como “las escondidas” o “los escondites”. Se juega en grupo y básicamente consiste en seleccionar a un jugador que deberá cerrar los ojos y contar hasta que los demás se hayan escondido. Luego comienza la búsqueda. Aquella persona que se encuentre y se toque con la mano será quien cuente en la ronda siguiente. Es posible que las reglas del juego varíen ligeramente de un lugar a otro. En la cinta, Jorgito está muy triste porque su amiga Malú está castigada. Un amigo de Jorgito, al verlo sentado en la calle tan deprimido, lo invita a jugar a diferentes juegos.

Película: *Viva Cuba/Viva Cuba*

Código de tiempo: 00:16:42

Ejemplo (55)

Transcripción RC versión original: ¿Vamos a jugar a **los escondites**? ¿Y a los cogidos?

Subtitulación de la RC: Let’s play **hide and seek**? What about running?

⁵⁷ <https://dle.rae.es/fula?m=form>.

9.1.12 Generalización

En la investigación se identificaron 21 ejemplos de esta solución de traducción. Las categorías que sobresalieron han sido: “alimentos y bebidas” y “vida social y costumbres” con cuatro ejemplos cada una, seguida de “geografía cultural”, con tres ejemplos. Los referentes más representativos son los siguientes:

(56) Totí

Contexto/Comentario: El totí es un ave endémica de Cuba, de plumaje negro, de unos 27 centímetros de largo, de pico negro y encorvado. Se le conoce también como Choncholí. Su nombre común en inglés se ha registrado como *Cuban Blackbird*. Abunda en bosques, ciudades y campos del país, a excepción de la Isla de la Juventud y los cayos de la Isla. En el argot popular también significa negro. Así, por ejemplo, la expresión “ser como el totí” significa ser negro. En la secuencia a la que corresponde el ejemplo, Carla se encuentra mirando un programa de televisión en el que casualmente se aborda una temática muy acorde con la situación que ella está viviendo.

Película: *Nada/Nada más*

Código de tiempo: 00:01:29

Ejemplo (56)

Transcripción RC versión original: No deje de mirar las maripositas... las lagartijitas, los **totíes**...

Subtitulación de la RC: Never stop looking at butterflies...lizards, **birds**...

(57) Hospital Hermanos Ameijeira

Contexto/Comentario: Esta institución fue inaugurada el 3 de diciembre de 1982 por el entonces presidente cubano Fidel Castro. Recibió el nombre oficial de *Hospital Clínico Quirúrgico Hermanos Ameijeiras*, en honor a la destacada trayectoria heroica de lucha revolucionaria de tres hermanos de apellido Ameijeiras. Constituye un centro insigne de la salud pública cubana y está

considerado, además, como el mejor hospital del país. Cuenta con las más avanzadas tecnologías, especialidades médicas y las más complejas técnicas quirúrgicas. Se ubica en Centro Habana, en las calles San Lázaro y Belascoaín, en la capital cubana. En la película, Amanda, la protagonista, se encuentra en la sala preoperatoria de este prestigioso hospital y le dice a una de las pacientes allí presentes que se va a mejorar y que su marido le engaña. Cuando el marido se entera, amenaza a Amanda y a su psicóloga de inventar historias y quiere llevar esta situación a un nivel superior.

Película: *Las profecías de Amanda/Amanda's Prophecies*

Código de tiempo: 01:19:57

Ejemplo (57)

Transcripción RC versión original: Brujería en el Ameijeiras.

Subtitulación de la RC: *Witchcraft in a state hospital*

(58) Champola

Contexto/Comentario: La champola es una pulpa natural que se extrae de la guanábana, la chirimoya o el anón. Se le agrega azúcar al gusto, leche y no es necesario colarla según el agrado. Se suele batir con la mano, auxiliado de una cuchara o tenedor y si se desea se le puede extraer las semillas. Esta bebida refrescante es bien espesa y es muy típica en la zona de América Central, Cuba y República Dominicana.

Película: *José Martí: El ojo del canario/Jose Marti: The Eye of the Canary*

Código de tiempo: 00:52:10

Ejemplo (58)

Transcripción RC versión original: Pepe, yo quiero Guanabano para hacer champola

Subtitulación de la RC: I want some soursop for a **milkshake**

(59) Violín

Contexto/Comentario: Nombre que se le da en Cuba a las celebraciones que tradicionalmente y como muestra de respeto y agradecimiento se dedica a “Oshún” o “Virgen de la la Caridad del Cobre”, como se conoce en la religión católica. Estos festines suelen estar llenos de comida y las personas suelen vestirse de amarilllo, que es el color que identifica a esta deidad de la cultura africana. Antes de comenzar el festín, los participantes permanecen callados y el violinista encargado toca unas piezas musicales frente al Altar de la Santa. Esta ceremonia es una de las más realizadas en los hogares cubanos.

Película: *Los dioses rotos/ Fallen Gods*

Código de tiempo: 01:07:14

Ejemplo (59)

Transcripción RC versión original: Ven acá chama, ¿y eso que la llevastes al violín?

Subtitulación de la RC: Hey kid, how come you took her to Sandra’s **celebration**?

(60) Pirulí

Contexto/Comentario: Es un tipo de caramelo muy popular en Cuba, de gran consumo en la década de los noventa del siglo pasado. Un dulce casero, en forma de cono que se envuelve en papel y con un palito en la base. Su longitud varía entre 10 y 15 centímetros. Se dice que su creador fue un español de origen vasco que asentado en Cuba.

Película: *Edad de la peseta/The Silly Age*

Código de tiempo: 00:17:42

Ejemplo (60)

Transcripción RC versión original: ¿Van a comprar **pirulí**?

Subtitulación de la RC: Are you buying any **candy**?

9.1.13 Adición

En el trabajo se encontraron diez referentes culturales que se trasvasaron mediante este procedimiento. Se ha observado que el empleo de esta solución ha sido fundamental en aquellos casos en los que el subtitulador ha considerado necesario añadir material lingüístico a la referencia de la lengua origen, ya que podría crear confusión para el público meta. Aunque este procedimiento es muy parecido a la solución “explicitación” previamente analizada, ya que ambas soluciones de traducción añaden información en el texto meta, específicamente en la adición, el traductor además de reproducir literalmente el referente cultural del texto origen, considera oportuno incluir información nueva con respecto al contenido semántico del referente. A continuación, se muestran algunos ejemplos.

(61) Juventud

Contexto/Comentario: La Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) es la organización política de la juventud cubana desde 1962. Su objetivo principal está en la continua preparación cultural, política e ideológica de los jóvenes cubanos. En el filme, Diego y David, los protagonistas, acaban de conocerse. Diego invita a David a su casa con el pretexto de prestarle unos libros de los escritores Juan Goytisolo y Mario Vargas Llosa, ambos críticos con el gobierno cubano, por lo que sus obras están censuradas en el país.

Película: *Fresa y chocolate/Strawberry and Chocolate*

Código de tiempo: 00:11:14

Ejemplo (61)

Transcripción RC versión original: Solo puedes leer los libros que te autorizan en la **Juventud**.

Subtitulación de la RC: You only read books authorized by the **Young Communist League**.

(62) Añejo

Contexto/Comentario: Este vocablo hace referencia a los distintos tipos de rones “añejos” que existen en Cuba. El ron cubano goza de una calidad indiscutible, con una gran reputación a nivel internacional. El “Havana Club” es considerado la marca icónica de la Isla, y la denominación “tres años” la más consumida por el cubano de a pie, ya que es la más asequible a su bolsillo. Para muchos es el mejor ron del país y se utiliza, además, para elaborar famosos cócteles como mojitos o daiquiris. Otro de los rones más populares en La Isla, sobre todo en la región oriental es “El Caney”, un exquisito ron blanco que se suele tomar solo, siendo su denominación más conocida el “Ron Caney Añejo 12 Años”. En la cinta, el supuesto “tío” de Darín, un señor mayor que vive enamorado del joven “sobrino” desborda en un ataque de celos. Demanda atención inmediata del chico veinteañero y le exige cumplir con el pacto “acordado” entre ambos cuando lo sacó de su desgraciada vida en el campo y se lo trajo a vivir a su casa en la capital. Ante los gritos, golpes y amenazas de su tío, el muchacho nota el estado ebrio del señor, quien le confirma que había bebido un poco.

Película: *Chamaco/Kiddo*

Código de tiempo: 00:30:07

Ejemplo (62)

Transcripción RC versión original: Medio traguito de **añejo** que me tranquiliza y me pone las cosas claras.

Subtitulación de la RC: Only half a cup of **aged rum**, which calms me down and clears up my mind.

(63) Vigilancia

Contexto/Comentario: Hace referencia a los *Comités de Defensa de la Revolución* (CDR), que es una organización de masas, creada en 1960, cuya función principal es realizar tareas

de vigilancia colectiva en cada calle del país y enfrentar cualquier anomalía. Para ello, se designa a una persona responsable en cada calle de velar por la tranquilidad del lugar y de los ciudadanos y de informar a sus superiores, en caso de que sea necesario, de cualquier situación que se presente. Hoy en día, estas organizaciones continúan vigentes. En la cinta, Diego no quiere ser visto junto a David por su vecina, que es la presidenta de la organización en su calle.

Película: *Fresa y chocolate/Strawberry and Chocolate*

Código de tiempo: 00:14:09

Ejemplo (63)

Transcripción RC versión original: ¿Y esa quién es? La de **vigilancia**.

Subtitulación de la RC: Who is she? From **Neighborhood Watch**.

(64) Plásticas

Contexto/Comentario: En Cuba, llamar a una persona “plástica” tiene una acepción muy particular, que nada tiene que ver con el material sintético que innumerables usos posee. Se emplea coloquialmente, siempre que se quiere resaltar la falta de autenticidad y falsedad de las personas, es decir cuando se considera que alguien es “superficial”, que aparenta ser alguien que no es o se cree superior a los demás. En la escena, dos chicas adolescentes llaman así a Lila, otra adolescente y protagonista de la cinta, con la cual no tienen ninguna amistad, a pesar de estudiar en la misma escuela.

Película: *Una noche/Una Noche*

Código de tiempo: 00:03:15

Ejemplo (64)

Transcripción RC versión original: ¿Qué querían esas **plásticas**?

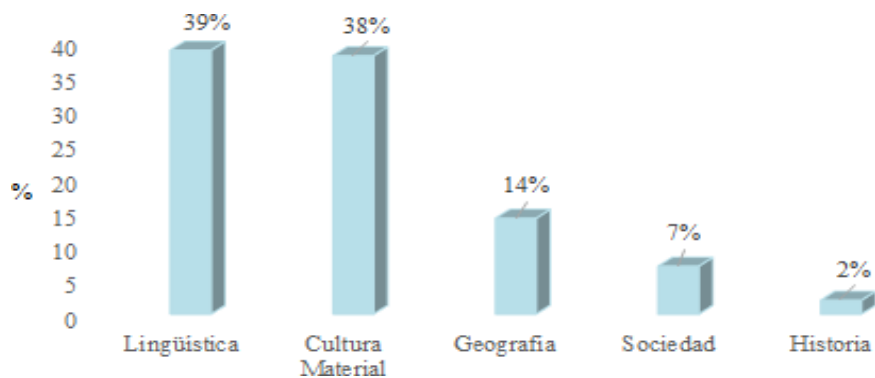
Subtitulación de la RC: What did those **plastic girls** want?

9.2 Variables “clasificación del referente cultural” y “categoría del referente cultural”

Esta sección está enfocada en analizar las variables “clasificación de la referencia cultural” y “categoría de la referencia cultural” utilizadas en la investigación. La intención es examinar si el tipo de referencia cultural ha influido en la elección final de la solución de traducción adoptada por el subtitulador. El gráfico siguiente muestra la cantidad de referencias culturales que se identificaron en cada clasificación. Como se puede observar, las clasificaciones “Lingüística” y “cultura” han sido las que más referentes han aportado a la investigación, con apenas diez ejemplos de diferencia, ocupando ambas el 76,8% del total de referentes identificados en las cintas de estudio. A continuación, se analiza y ejemplifica cada clasificación y categoría, en detalles.

Gráfico 3

Referencias culturales identificadas según su clasificación

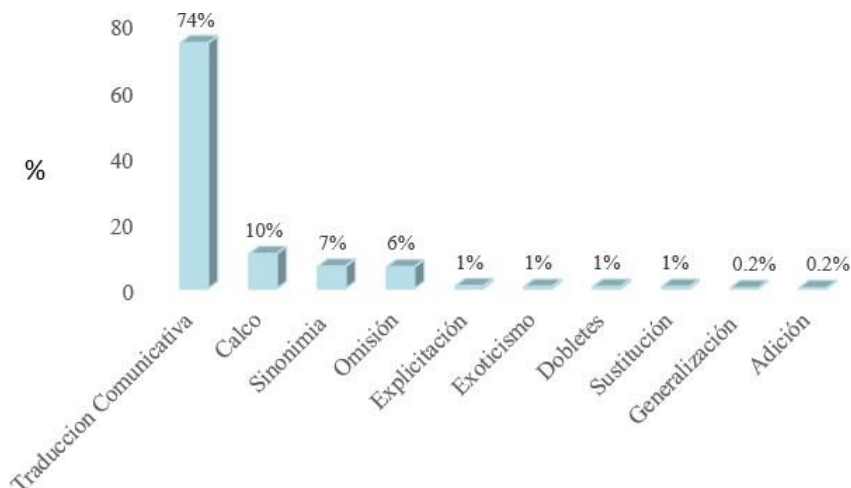


9.2.1 Clasificación “Lingüística” y su categoría

La clasificación “Lingüística” se posiciona en el primer lugar, con un total de quinientos veintiocho ejemplos. Aunque se ha mencionado que la solución que predominó durante el transvase lingüístico de los referentes culturales fue la “traducción comunicativa”, igualmente se emplearon otros procedimientos de traducción como se muestra a continuación.

Gráfico 4

Soluciones de traducción empleadas en la clasificación “Lingüística”



Recordemos que este grupo se compone de una sola categoría: “expresiones idiomáticas”. Teniendo en cuenta que en el apartado anterior se expusieron varios ejemplos correspondientes con la solución “traducción comunicativa”, en esta sección se incluirán un ejemplo transvasado mediante la solución de traducción “exoticismo”.

(65) Cubiche

Contexto/Comentario: El término “cubiche” es otra forma de decir cubano en el argot popular. Para Sánchez-Boudy (1999:225) este vocablo es sinónimo de “criollo reyoyo”, es decir cubano autóctono. No suele emplearse en el trato formal.

Película: *José Martí: El ojo del canario/Jose Marti: The Eye of the Canary*

Código de tiempo: 00:51:00

Solución de traducción: Exoticismo

Transcripción RC versión original: y tú como eres un buen **cubiche**, ¿o no?

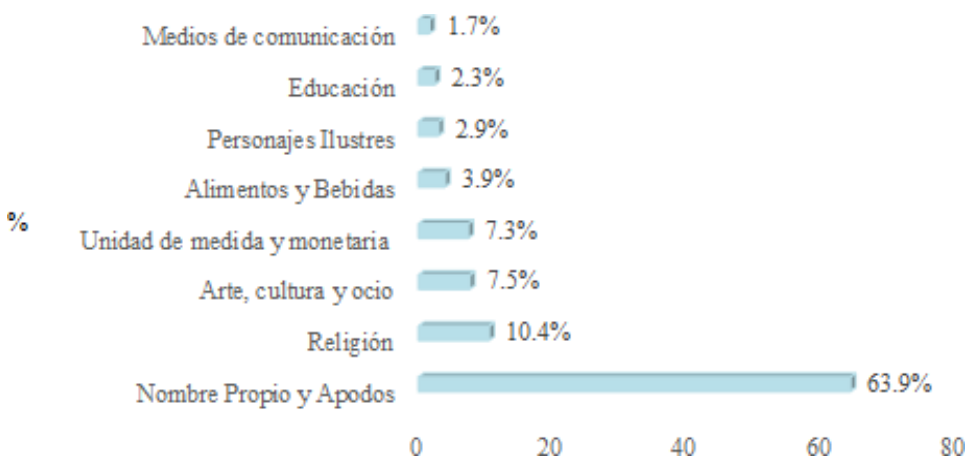
Subtitulación de la RC: and you’re a good **cubiche**, right?

9.2.2 Clasificación “Cultura Material” y sus categorías

Se han identificado 518 ejemplos dentro de esta clasificación. En el gráfico siguiente se muestran las distintas categorías que componen esta sección, siendo la relacionada con los “nombres propios y apodos”, la que más ejemplos ha arrojado.

Gráfico 5

Categorías identificadas en la clasificación “Cultural Material”



- *Medios de comunicación:* En esta categoría no predomina ninguna solución de traducción en particular. De los ocho ejemplos identificados, dos se transvasaron mediante el procedimiento de “calco”, otros dos ejemplos se tradujeron mediante la solución “exoticismo” e igual número mediante “omisión” y un referente mediante “traducción comunicativa” y “dobletes”. A continuación, se ofrece un ejemplo.

(66) Granma

Contexto/Comentario: Es el órgano oficial del comité central del Partido Comunista de Cuba y principal diario del país. Recoge lo más importante del acontecer nacional e internacional y cuenta con ediciones digitales. Además, se edita semanalmente en inglés, español, francés, portugués, alemán e italiano.

Película: *Una novia para David/A Girlfriend for David*

Código de tiempo: 00:59:48

Solución de traducción: Exoticismo

Transcripción RC versión original: Vas a llegar a ser hasta el director del **Granma**.

Subtitulación de la RC: You'll be "**Granma's**" director.

- *Educación:* Dentro de este grupo solamente se identificaron doce referentes culturales que fueron traducidos mediante cuatro diversas soluciones de traducción: "explicitación" (25%), "sinonimia" (25%), sustitución" (17%), "dobletes" (8%). En el siguiente cuadro, se muestra un ejemplo correspondiente a la solución "explicitación".

(67) Becas

Contexto/Comentario: Como una alternativa a los preuniversitarios (bachillerato) de la universidad se crearon en Cuba las "escuelas al campo" o "becas". Eran escuelas rurales internas que combinaban las labores agrícolas con los estudios. Si el estudiante deseaba continuar con sus estudios universitarios, realizar la enseñanza media preuniversitaria en estos centros escolares ubicados en el campo era obligatorio. Por las pésimas condiciones de los inmuebles, los problemas alimenticios, la escasez del agua, la mala calidad de las clases, y los altos gastos que generaban al gobierno cubano, en 2009 se decidió prescindir de estas instalaciones.

Película: *Una novia para David/A Girlfriend for David*

Código de tiempo: 00:23:12

Solución de traducción: Explicitación

Transcripción RC versión original: Mira viejo, un socio de la **beca**.

Subtitulación de la RC: Dad, a buddy from **school**.

- *Alimentos y bebidas:* En este subgrupo se identificaron veinte ejemplos, de los cuales el 25% se reprodujo mediante el procedimiento "dobletes", el 20% mediante "calco" e igual número a través de "explicitación". Las soluciones de traducción "préstamo cultural" y "omisión"

representaron un 15% y 10% cada una del total. Finalmente, “adición” y “adaptación ortográfica” representaron un 5% cada una. El ejemplo (68) sirve para ilustrar esta clase.

(68) Congrí

Contexto/Comentario: El congrí o arroz congrí, como también se le conoce, es un plato típico de la cocina tradicional cubana, aunque no es único en América Latina. Es la mezcla del arroz y los frijoles, cocidos al mismo tiempo. A diferencia de Cuba, existen lugares que suelen diferenciar el “congrí” de los “moros y cristianos”, señalando que en el primer caso la mezcla suele ser con frijoles colorados y en el segundo con frijoles negros.

Película: *Nada/Nada más*

Código de tiempo: 01:05:54

Solución de traducción: Omisión

Transcripción RC versión original: Los carnavales esos de cervezas, **congrí**, chivo, eso era candela.

Subtitulación de la RC: Ø

- *Unidad de medida y monetaria:* De las treinta y ocho referencias culturales identificadas, el 42% se reprodujo mediante “préstamo cultural”, seguida de “transposición cultural” y “calco”, con un 29% y 21% respectivamente. Además, fue esta categoría la que más ejemplos ofreció de “transposición cultural” y “préstamo cultural”, con un 73% y 84% del total de ejemplos identificados en el corpus de cada solución. El ejemplo (69) ilustra una unidad de medida.

(69) 90 millas

Contexto/Comentario: Aunque los cubanos no nos identificamos con esta unidad de medida, esta combinación lingüística en particular representa mucho para nosotros. Se puede afirmar que esta frase es una de las pocas que se pronuncia en la Isla, en la que se incluyen las millas, cuando a distancia se refiere. La mayoría de las veces preferimos usar otras unidades como kilómetros, metros, etc. Escuchar en Cuba el binomio *90 millas* (144 kilómetros), automáticamente

hace alusión a los Estados Unidos. Es una expresión que encierra muchos sentimientos, alegres y tristes, representa la distancia que separa a Cuba del punto más al sur del territorio de los Estados Unidos.

Película: *Una noche/Una Noche*

Código de tiempo: 00:17:40

Solución de traducción: Calco

Transcripción RC versión original: Miami solo son **90 millas**. Está cerquita.

Subtitulación de la RC: Miami's only **90 miles**. It's so close.

- *Arte, cultura y ocio:* En esta categoría se identificaron treinta y nueve ejemplos. Las soluciones de traducción más empleadas fueron: “exoticismo” (36%), seguida de “sinonimia” con un 21% y en tercer lugar “adaptación ortográfica” y “dobletes”, cada una con un 10%. Recordemos que esta categoría engloba todo lo relacionado con la cultura cubana, desde los lugares más prominentes del país hasta los eventos culturales, personalidades y obras literarias cubanas. Obviamente, la intención del subtitulador ha sido la de mantener el nombre en su versión original, aunque en aquellos casos en los que la referencia cultural no ha contado con un término establecido en la lengua de llegada, ha recurrido a sinónimos bastante acertados que recogen el contenido semántico del referente de la lengua origen. El siguiente ejemplo ilustra esta categoría.

(70) Coppelia

Contexto/Comentario: Coppelia es una emblemática heladería ubicada en el corazón de La Habana. También conocida como la Catedral del Helado, se considera uno de los iconos de la arquitectura moderna en Cuba. Los cubanos la identifican como un punto de encuentro, esparcimiento y disfrute.

Película: *Papeles secundarios/Supporting Roles*

Código de tiempo: 00:45:20

Solución de traducción: Exoticismo

Transcripción RC versión original: ¡Ya **Coppelia** no es lo mismo!

Subtitulación de la RC: **Coppelia** is not what it was!

- *Religión:* Se han detectado cincuenta y cuatro referencias culturales relacionadas con la religión. En orden descendente, las soluciones de traducción más empleadas han sido: “calco”, con un 17%, seguido de “dobletes” y “exoticismo”, con un 15% y 13% cada una. Le sigue “adaptación ortográfica” con un 11% y “explicitación” y “traducción comunicativa”, con un 9% cada una. Igual porcentaje comparten las soluciones “adición” y “sustitución”, que representaron un 6% cada una. Finalmente, los procedimientos “omisión” y “transposición cultural” representaron un 4% cada una. Aunque sobre la religión católica y yoruba que se practica en Cuba se ha hablado anteriormente, se brinda el siguiente ejemplo.

(71) Hacer un amarre

Contexto/Comentario: Los amarres suelen realizarse cuando se desea conseguir pareja o cuando se quiere que la pareja actual se aleje de uno. Son como una especie de hechizos, conjuros o endulzamientos como también se los denomina. En Cuba las personas que realizan estos “encantamientos” suelen ser los santeros o “babalawos”, que vienen siendo como los sacerdotes de la santería. Para realizar estos trabajos se necesitan objetos y/o datos personales de la persona que se desea “amarrar”.

Película: *Las profecías de Amanda/Amanda's Prophecies*

Código de tiempo: 00:19:28

Solución de traducción: Traducción Comunicativa

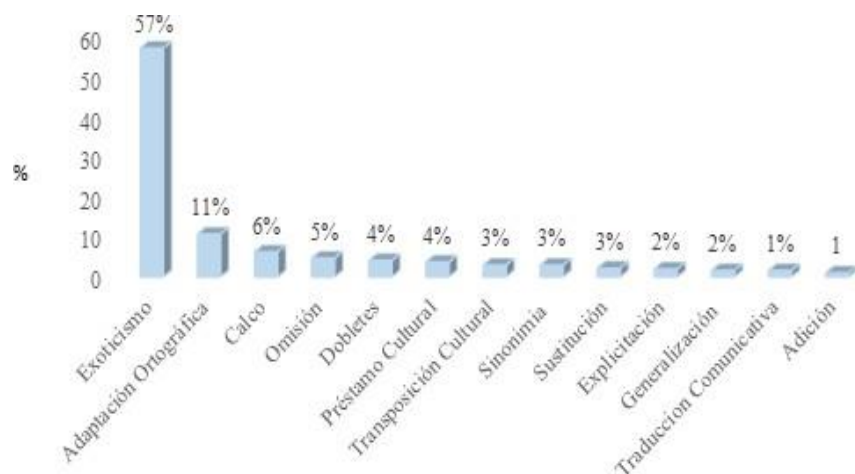
Transcripción RC versión original: Ella te ha **hecho un amarre**.

Subtitulación de la RC: She's **tied you up**.

Las categorías “nombres propios y apodos” y “personajes ilustres” se han analizado previamente, siendo los procedimientos de “exoticismo” y “adaptación ortográfica” los más empleados durante el trasvase lingüístico de estos términos. A modo de recopilación, en la clasificación “Cultura Material” las soluciones de traducción más utilizadas han sido las siguientes:

Gráfico 6

Soluciones de traducción empleadas en la clasificación “Cultura Material”

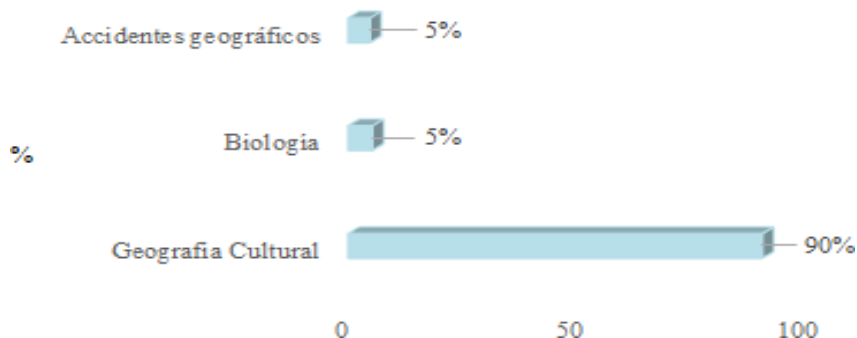


9.2.3 Clasificación “Geografía” y sus categorías

En la clasificación “Geografía” se han identificado ciento noventa y un referentes culturales. Debido a la variedad de información relacionada con elementos geográficos, fue necesario dividir esta sección en tres categorías. Se explican a continuación las distintas soluciones de traducción empleadas en cada una de ellas y se ofrecen ejemplos.

Gráfico 7

Categorías identificadas en la clasificación “Geografía”



- *Accidentes geográficos*: En este grupo solamente se identificaron nueve referencias culturales relacionadas con ríos y playas cubanas. La solución traductora más empleada fue “exoticismo” con un 78%. Solo hubo un ejemplo de “omisión” y uno de “calco”.

(72) Toa

Contexto/Comentario: Considerado el “Amazonas de Cuba”, con una longitud de 130 kilómetros, el Toa es el río más caudaloso de la Isla. Su nombre proviene de un vocablo indígena que significa rana. Se ubica en la provincia de Guantánamo y destaca por su profundidad y sus frondosos bosques.

Película: *Miel para Oshún/Honey for Oshun*

Código de tiempo: 01:49:37

Solución de traducción: Exoticismo

Transcripción RC versión original: Sí, hay cuatro ríos que desembocan en el mar. ¿Cuáles? **El Toa**, el Duaba, el Macaguanigua y el río Miel.

Subtitulación de la RC: There are four rivers that flow into the sea. Which ones?
The Toa, the Duaba, the Macaguanigua and the Honey.

- *Biología*: En esta categoría se agruparon todos los referentes relacionados con las plantaciones y animales endémicos de Cuba y también aquellos que tienen un nombre diferente al resto de los demás países. En total se identificaron diez referencias culturales, de ellas, cuatro se

corresponden con la flora y seis con la fauna de la Isla. En orden descendente las soluciones empleadas han sido “calco”, “exoticismo”, “explicitación” y “sinonimia”, las cuales aportaron dos ejemplos cada una. Luego les sigue “adaptación ortográfica” y “transposición cultural” con un solo ejemplo cada una. El ejemplo (73) corresponde a la fauna cubana.

(73) Bijirita

Contexto/Comentario: Es un ave cubana muy pequeña cuya longitud no supera los 12,5 centímetros y su peso es de 10,5 gramos. Según Sánchez-Boudy (1999:85), coloquialmente esta voz significa homosexual y también se le dice a las personas menudas y delgadas.

Película: *José Martí: El ojo del canario/José Martí: The Eye of the Canary*

Código de tiempo: 00:49:27

Solución de traducción: Explicitación

Transcripción RC versión original: Pero en esta bodega no hay ni **bijirita** ni gorriónes.

Subtitulación de la RC: But in this store there are no **birdies** and no sparrows.

- *Geografía cultural:* Este grupo arrojó ciento setenta y dos ejemplos a la investigación. Recordemos que en esta sección se agrupan todos los topónimos y principales avenidas del país, de ahí que, como se explicó en anteriores análisis, las soluciones que predominaron fueran “exoticismo”, con ochenta y un ejemplos, seguido de “adaptación ortográfica” con treinta y cuatro ejemplos, representando ambas soluciones el 67% del total. Le siguen “omisión” y “préstamo cultural”, con doce casos cada una. A continuación, las soluciones “explicitación” y “dobletes” aportaron nueve ejemplos cada una, mientras que de “sustitución” se identificaron cinco referencias. Finalmente, los procedimientos “sinonimia”, “traducción comunicativa” y “transposición cultural” aportaron un ejemplo cada uno. El ejemplo siguiente ilustra esta categoría.

(74) Zarzal

Contexto/Comentario: Poblado ubicado en la provincia Granma, perteneciente al municipio Bartolomé Masó. Su nombre data de la época colonial y está relacionado con un arbusto que abundaba en la zona. Durante las luchas clandestinas de las fuerzas rebeldes contra la tiranía batistiana que se llevaron a cabo a finales de la década de los cincuenta, este territorio sirvió de apoyo a los ataques al cuartel Estrada Palma.

Película: *Clandestinos/Undercover*

Código de tiempo: 00:50:07

Solución de traducción: Explicitación

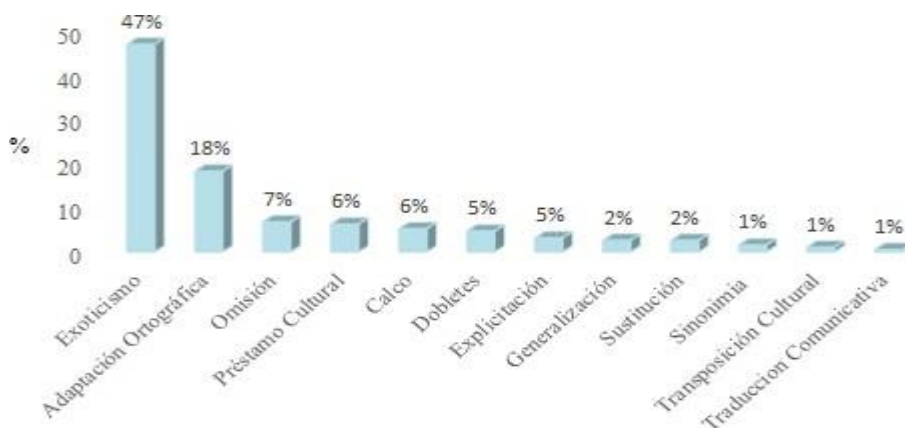
Transcripción RC versión original: En el camino de **Zarzal**, cerca del cuartel Estrada Palma en Oriente.

Subtitulación de la RC: On the **Zarzal road**, near Estrada Palma barracks in Oriente.

A modo de conclusión, en el gráfico siguiente se muestran las soluciones de traducción más empleadas en esta clasificación. Como se puede apreciar, “exoticismo” ha sido el procedimiento que ha predominado.

Gráfico 8

Soluciones de traducción empleadas en la clasificación “Geografía”

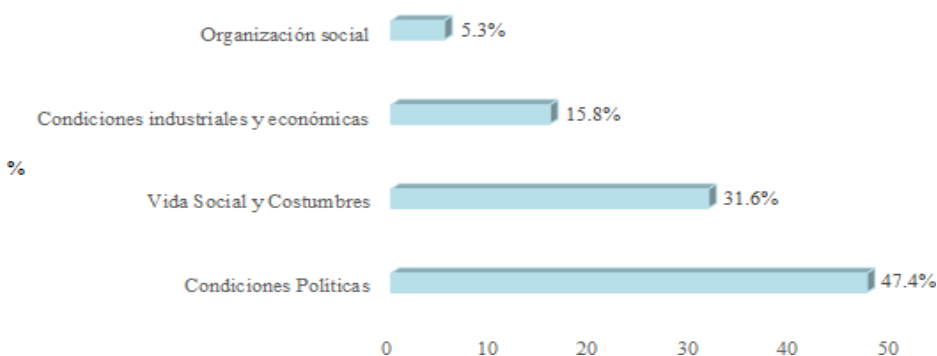


9.2.4 Clasificación “Sociedad” y sus categorías

En total, la clasificación “social” agrupó noventa y siete referentes culturales. En el siguiente gráfico se pueden apreciar las cuatro categorías que componen esta sección.

Gráfico 9

Categorías identificadas en la clasificación “Sociedad”



- *Organización social*: Esta categoría solamente aportó seis ejemplos a la investigación que fueron transvasados lingüísticamente mediante los siguientes procedimientos: “explicitación” (40%), “calco”, “dobletes” y “traducción comunicativa” (20%) cada una. El ejemplo (75) sirve para ilustrarla.

(75) CVP

Contexto/Comentario: Estas siglas se refieren a los guardias de seguridad, de ambos sexos, que forman parte del “Cuerpo de Vigilancia y Protección”, una agencia estatal cubana dedicada a prestar esos servicios a todas las empresas económicas y comerciales del país. Llama la atención que, a diferencia de otras agencias de seguridad, está en particular se enfoca en detectar los robos internos en las instalaciones, es decir de sus propios trabajadores. Trabajan 24 horas los siete días de la semana.

Película: *Miel para Oshún/Honey for Oshun*

Código de tiempo: 00:35:45

Solución de traducción: Explicitación

Transcripción RC versión original: ¿Armando Regalado? Es el viejo **CVP** que vive allá atrás, por ahí para allá, a la izquierda.

Subtitulación de la RC: Armando Regalado? The **ex-security guard**? On the left.

- *Condiciones industriales y económicas:* De este subgrupo se identificaron quince referencias culturales relacionadas con los nombres de empresas, marcas y negocios del país. Llama la atención que la solución de traducción que predominó ha sido los “dobletes”, con un 33%. No resulta raro que el traductor decida mantener parte del nombre de ciertos establecimientos y compañías en su versión original, por la importancia y reconocimiento que tienen en Cuba. El segundo lugar en esta categoría lo ocupan dos soluciones: “omisión y “sustitución”, con un 20% en cada caso. El porcentaje que representa la “omisión” hasta cierto punto se justifica ya que los ejemplos traducidos mediante este procedimiento fueron todos visuales, específicamente nombres de agencias de viajes cubanas proyectados en los anuncios de las carreteras. Les sigue el “exoticismo”, con un 13%, y finalmente, las soluciones “calco” y “explicitación”, cada una con un 7%. El ejemplo (76) ilustra esta subcategoría:

(76) Hatuey

Contexto/Comentario: Hatuey es una marca de cerveza cubana, lanzada en Cuba en 1927, por la Compañía Ron Bacardí S.A. y los Cerveceros de Santiago Brewing Company. Su nombre proviene del cacique taíno de igual nombre que en el siglo XVI se reveló contra el yugo colonial español. Aunque fue capturado por sus enemigos y quemado vivo, creó nuevas técnicas luchadoras, muy similar a las guerrillas. Para muchos es el primer héroe cubano.

Película: *Clandestinos/Undercover*

Código de tiempo: 00:02:03

Solución de traducción: Exoticismo

Transcripción RC versión original: Segundo juego de dos, esto es una cortesía de Partagás, el cigarro me gusta más y **Hatuey**, la gran cerveza de Cuba.

Subtitulación de la RC: Second game of two sponsored by Partagás cigars and **Hatuey**, fine Cuban beer.

- *Vida social y costumbres:* En esta categoría se encontraron treinta ejemplos. Durante el trasvase lingüístico de los referentes culturales, el procedimiento más empleado fue la “sinonimia”, con un 23%, le siguen el “calco” y la “explicitación”, con un 20% cada una, y la “transposición cultural”, con un 13%. Las soluciones “exoticismo”, “omisión” y “sustitución” representaron el mismo porcentaje en este grupo, un 7% en cada caso. Finalmente, los “dobletes” se utilizaron en un 1% de los casos. Un ejemplo de este subgrupo sería el siguiente.

(77) Escaparate

Contexto/Comentario: Un escaparate en Cuba es lo más parecido a un armario. Aunque ambos se utilizan para guardar ropa, zapatos y otras cosas, la diferencia entre uno y el otro consiste en la antigüedad del mueble. Los escaparates suelen pasar de generación a generación y tienen un alto valor sentimental y familiar. La mayoría son muebles enormes y pesados debido a la calidad de la madera empleada en su construcción, casi siempre la caoba. Además, suelen ser de color oscuro y barnizados.

Película: *José Martí: El ojo del canario/Jose Marti: The Eye of the Canary*

Código de tiempo: 00:23:03

Solución de traducción: Sinonimia

Transcripción RC versión original: Un **escaparate** de caoba ropero.

Subtitulación de la RC: A mahogany **wardrobe** with its lock.

- *Condiciones políticas*: En este grupo se identificaron en total cuarenta y cinco ejemplos. Las soluciones de traducción más utilizadas fueron “calco” con un 49% del total, seguido de “traducción comunicativa”, con un 16%, “adición”, “exoticismo” y “sinonimia”, con un 7% cada una, mientras que “omisión”, “explicitación” y “sustitución” compartieron igual porcentaje, un 4% cada una, y finalmente se recurrió al “préstamo cultural” para traducir un 2% de las referencias culturales de esta categoría. Se ofrece un ejemplo a continuación.

(78) Gusano

Contexto/Comentario: Este término se utiliza para hacer referencia a las personas contrarrevolucionarias, es decir, a quienes se oponen al régimen castrista. En Cuba este vocablo también se emplea para denominar las maletas de viajes que son largas, que se utilizan principalmente por los cubanos que viven en el exterior, para llevar cosas a Cuba.

Película: *Memorias del Subdesarrollo/Memories of Underdevelopment*

Código de tiempo: 00:40:07

Solución de traducción: Sinonimia

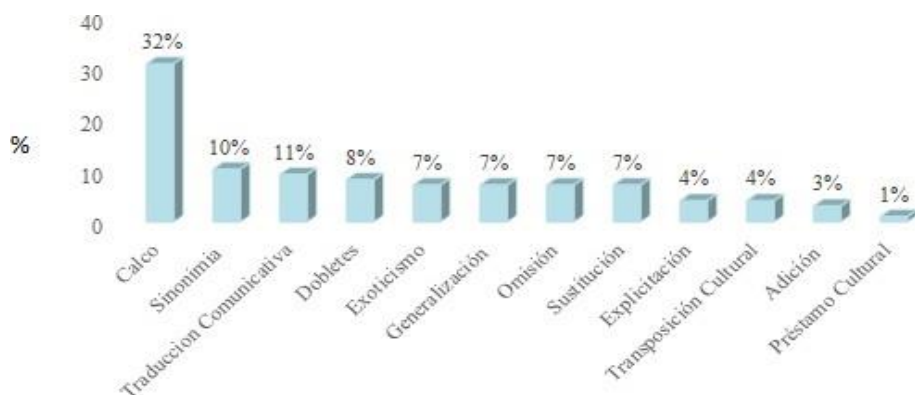
Transcripción RC versión original: Yo creo que tú no eres ni revolucionario ni gusano.

Subtitulación de la RC: You're neither revolutionary nor a **counterrevolutionary**.

Se muestran en el gráfico siguiente las soluciones de traducción empleadas en esta clasificación, siendo “calco” la más utilizada.

Gráfico 10

Soluciones de traducción empleadas en la clasificación “Sociedad”

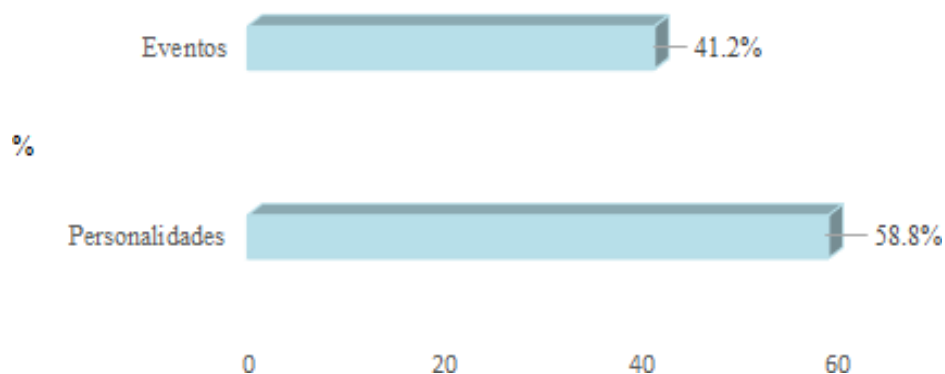


9.2.5 Clasificación “Historia” y sus categorías

En la sección histórica se incluyeron todos los “eventos” y “personalidades” que han jugado un papel importante en la historia cubana. En total se identificaron treinta y cuatro referencias culturales. Como se muestra a continuación, fue el subgrupo “personalidades” históricas el que más ejemplos aportó.

Gráfico 11

Categorías identificadas en la clasificación “Historia”



- *Eventos*: En este subgrupo se identificaron catorce ejemplos, casi todos relacionados con el bloqueo económico impuesto por los Estados Unidos a Cuba y también con la revolución

cubana. La solución de traducción más empleada fue “calco”, con un 50%. Le siguen “exoticismo” y “dobletes” con un 14% cada uno y finalmente “adición”, “sustitución” y “traducción comunicativa”, que representaron un 7% de los ejemplos cada una. A continuación, se muestra un ejemplo.

(79) Zafra del 70

Contexto/Comentario: La zafra del 70 o “La Zafra de los Diez Millones”, como también se conoce, constituyó uno de los mayores reveses en la historia económica y política de la revolución cubana. A pesar de todos los esfuerzos, no se alcanzó la meta planificada de producir diez millones de toneladas de azúcar, por lo que la economía global de la isla se vio seriamente perjudicada. La falta de personal cualificado y los problemas de inversión en las centrales azucareras fueron algunos de los factores que influyeron en este revés, que resultó en una producción de poco más de 8 millones de toneladas.

Película: *Miel para Oshún/Honey for Oshun*

Código de tiempo: 01:11:24

Solución de traducción: Calco

Transcripción RC versión original: Bueno mira, yo le decía a Pilar, que yo tengo aquí un hermano, campeón, que lo conocí en la **zafra del 70**.

Subtitulación de la RC: Look, I was telling Pilar about a friend here. I met him during the **1970 harvest**.

- *Personalidades:* En este grupo se identificaron veinte personalidades históricas cubanas. La solución de traducción más empleada fue “exoticismo” con un 60%, lo cual no sorprende ya que como se trata de nombres propios, el subtitulador ha optado por extranjerizarlos. De la solución “sustitución” se identificaron dos casos, lo que representó el 10%. Solo hubo un caso de “calco”, que equivale al 5%. El siguiente ejemplo ilustra esta categoría.

(80) Fidel Castro

Contexto/Comentario: Líder histórico de la Revolución cubana, con cuarenta y siete años ininterrumpidos en el poder. Estratega militar, político y orador, fue uno de los líderes más importantes de América Latina. Junto a Martí se le considera la figura de más influencia en la historia cubana. Entre sus obras principales figuran *La Historia me absolverá* (1954) y *Fidel Castro y la Religión* (1986). En 2008 transfirió el poder a su hermano Raúl Castro, que fue el presidente del gobierno cubano hasta 2018. Falleció en noviembre de 2016.

Película: *Las profecías de Amanda/Amanda's Prophecies*

Código de tiempo: 01:01:55

Solución Traductora: Exoticismo

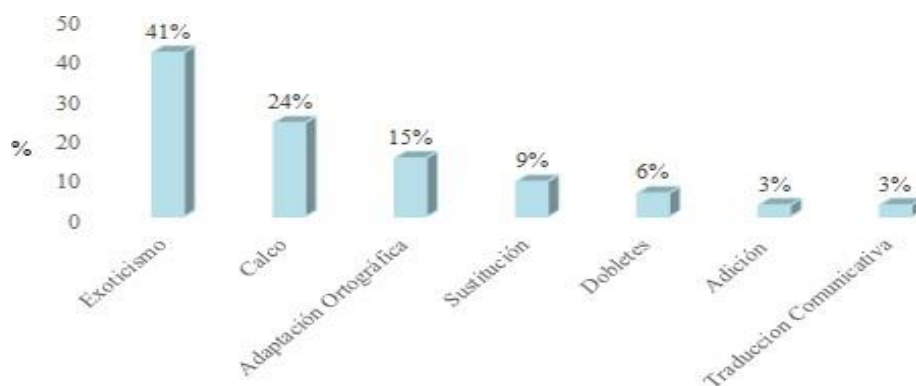
Transcripción RC versión original: Y no me despiertes aunque venga **Fidel Castro**, carajo, a consultarse.

Subtitulación de la RC: Even if **Fidel Castro** came for a consultation.

Como se puede apreciar en el siguiente gráfico las soluciones de traducción más empleadas en esta clasificación han sido “exoticismo” y “calco”. Cabe resaltar que en este grupo no se encontraron ejemplos de los procedimientos “sinonimia”, “explicitación”, “transposición cultural”, “omisión” o “préstamo cultural”.

Gráfico 12

Soluciones de traducción empleadas en la clasificación “Historia”



9.3 Variable “presencia del referente cultural en el canal visual”

Una escena cinematográfica se conforma por una serie de códigos que se combinan simultánea y armónicamente y que, en su conjunto facilitan y enriquecen la comprensión del mensaje final que se transmite a los espectadores. En capítulos anteriores, se ha escrito sobre los cuatro canales semióticos descritos por Gottlieb (1997:143) que caracterizan y definen a los textos audiovisuales: canal visual no verbal (la imagen), canales auditivos no verbales (la música y los efectos de sonido), el canal auditivo verbal (los diálogos) y los canales visuales verbales (mensajes escritos que se pueden ver en la imagen).

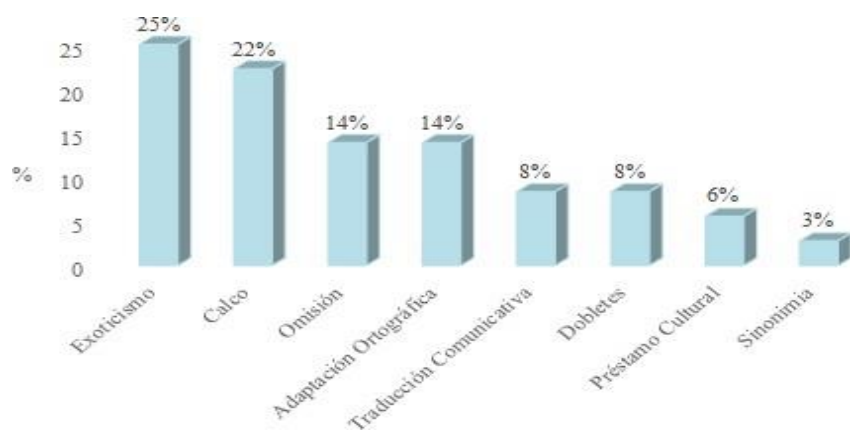
Reviste gran importancia que el subtitulador tenga en cuenta la lectura e interpretación simbólica de todos los códigos que se dan cita en los textos audiovisuales. Conocer y trasvasar toda la información visual, que acompaña, complementa y que interactúa paralelamente con el texto principal, lejos de modificar la esencia del mensaje, facilita al espectador la correcta comprensión del mismo. Además, le permite al profesional decidir qué información deberá transmitir a la lengua de llegada y cuál desechar cuando deba lidiar con los conflictos que se presenten en la actividad traductora.

Esta sección tiene como objetivo analizar toda la información visual que se transmite en la pantalla, más allá de los diálogos enunciados por los distintos personajes que participan en las cintas. Igualmente, resulta de interés subrayarse la presencia del referente cultural en el canal visual ha influido o no, en la toma de decisiones del traductor. Como se ha señalado en el capítulo metodológico (véase apartado 8.5), esta variable es binaria y posee un valor positivo y uno negativo que indicasi la referencia cultural se refleja o no en la pantalla.

En total se han identificado 36 referencias culturales en el canal visual. Conviene señalar que en quince de ellas hubo presencia además del canal auditivo. Es decir, los espectadores pueden escuchar y ver simultáneamente la referencia cultural en la gran pantalla. Es propósito de esta sección analizar y ejemplificar, en orden descendente, las soluciones de traducción empleadas durante el trasvase de las referencias culturales identificadas en el canal visual. Cada una se explicará según el contexto en que aparecen en la versión original. Una vista cercana al siguiente gráfico permite afirmar que no hubo ejemplos que se correspondieran con las soluciones de traducción: “transposición cultural”, “sustitución” y “explicitación”.

Gráfico 13

Soluciones de traducción identificadas en las referencias culturales visuales



9.3.1 Exoticismo

En total se localizaron nueve referencias culturales visuales trasvasadas mediante esta solución de traducción. Todos los ejemplos identificados se corresponden con nombres propios. La clasificación que más ejemplos aportó ha sido “Cultura Material”, con un 67% del total. Le siguen “Historia” y “Sociedad” con un 22% y 11%, respectivamente. Un ejemplo es el siguiente.

(81) Hotel Maravilloso

Figura 1

Fotograma de Alicia en el pueblo Maravillas (00:08:22)



- **Película:** *Alicia en el pueblo de Maravillas/Alice in Wondertown*
- **Transcripción RC versión original:** **Hotel Maravilloso** a su servicio.
- **Subtitulación de la RC:** **Hotel Maravilloso** at your service.
- **Clasificación de la referencia cultural:** Cultura

Contexto/Comentario: En la escena se puede apreciar que al anochecer Alicia, personaje principal, que ejerce de profesora de teatro, llega al pueblo llamado “*Maravillas de Noveras*”. Un lugar que destaca por tener animales y habitantes muy especiales. El hotel en el que se va a alojar se llama “Hotel Maravilloso”. Cabe mencionar que a este pueblo imaginario nadie va por voluntad propia, aunque Alicia crea lo contrario. Todos los que allí habitan fueron enviados como castigo por los superiores para ser (re)entrenados políticamente. Por su mala conducta, contestataria e irreverente, Alicia estuvo recluida en el “*Sanatorio Maravillas de Noveras*” para ser curada por un excéntrico y peculiar doctor, que controlaba cada movimiento de sus pacientes.

Este tipo de referencia no suelen involucrar grandes complicaciones a la hora del trasvase lingüístico. Como se ha comentado, la tendencia sobre la reproducción lingüística de los nombres

propios ha sido realizada mediante el empleo de soluciones extranjerizantes.

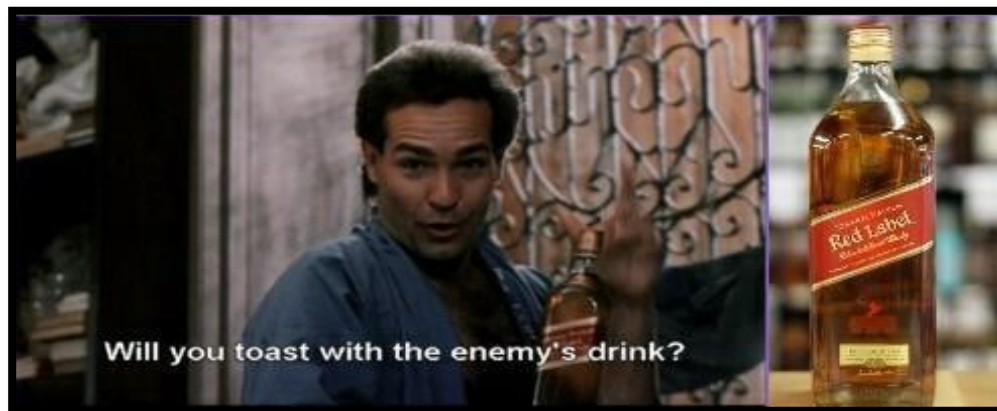
9.3.2 Calco

La segunda solución de traducción más empleada ha sido el calco, con ocho ejemplos visuales identificados. De ellos, siete se corresponden con expresiones coloquiales del lenguaje cubano, incluyendo frases políticas. El referente cultural restante hace referencia al nombre de una escuela primaria. En relación con las clasificaciones que predominaron, han sido “Lingüística” y “Sociedad”, con un 50% y 38% las que destacaron. En el siguiente ejemplo se puede apreciar cómo la referencia cultural se proyecta mediante varios canales semióticos, simultáneamente: en el canal visual (imagen), el canal auditivo (diálogo) y en el canal visual verbal (subtítulos).

(82) Bebida del enemigo

Figura 2

Fotograma de Fresa y chocolate (00:36:51)



- **Película:** *Fresa y chocolate/Strawberry and Chocolate*
- **Transcripción RC versión original:** ¿Me aceptas un brindis con la **bebida del enemigo**?
- **Subtitulación de la RC:** Will you toast with the **enemy's drink**?
- **Clasificación de la referencia cultural:** Lingüística

Contexto/Comentario: En esta escena los protagonistas están celebrando el comienzo de su amistad después de haber aclarado ciertos términos y malentendidos. Ambos personajes destacan por sus ideales patrióticos y revolucionarios, aunque con diferentes puntos de vistas (David se declara marxista-leninista, mientras Diego, amante de la cultura y su país, al ser homosexual, es tildado como “contrarrevolucionario” y hasta “traidor a la patria”). Para tal ocasión, los protagonistas brindan con un “*Johnny Walker Red Label*”, botella que consiguiera Nancy - la vecina de Diego- en el mercado negro mediante el negocio clandestino con turistas.

Llama la atención en esta escena que la bebida elegida por Diego se comercializa en los Estados Unidos, país que ha sido considerado el “enemigo” histórico de Cuba por más de medio siglo. Es común en el lenguaje popular cubano, utilizar la construcción “el enemigo” con doble sentido chocarrero, para referirse a los Estados Unidos o, en menos ocasiones, a otros países que no apoyen los ideales de la revolución cubana. Por consiguiente, cualquier producto o mercancía extranjera era automáticamente vetada en aquel entonces y se consideraba un acto de traición por parte de aquel sujeto que la consumiera. Al brindar con esta bebida internacional, ambos protagonistas abren una brecha a lo que por años había sido repudiado y renegado en la Isla, dando a entender que existen cosas buenas y de calidad en el gigante país, y que todo no es tan malo como lo pintan los medios y las autoridades.

La versión subtitulada al inglés se ha realizado mediante un “calco” como “*enemy*”. Considero que, si el espectador de la cultura de llegada no está familiarizado con los asuntos políticos e internos del país, es muy difícil que pueda inferir el doble sentido que se trasmite mediante este vocablo. Además, en la cinta la imagen con el nombre de la botella que sostiene Diego se ve borroso, elemento que dificulta a la audiencia comprender que el enemigo al que se refieren en el segmento es a los Estados Unidos de América. En este sentido, opino que el traductor

podría haber introducido el nombre del país en la lengua de llegada, informando a la audiencia receptora quien es el enemigo al que hacen referencia, y de esta manera, evitar potenciales confusiones o malentendidos.

Supongo que el traductor optó por el empleo de esta solución traductora ya que consideró que el espectador podía percibir que se hace referencia a un *scotch* y por ello no era necesario hacer tal aclaración. Además, no debemos olvidar las limitaciones temporales y de espacio que trae consigo esta modalidad traductora. Recordemos que, a diferencia de otras modalidades de traducción, en la subtitulación no se permite añadir notas al pie de página o comentarios como se haría en otro tipo de texto. Como se ha comentado en el apartado que se refiere a los criterios ortotipográficos, el empleo de los paréntesis en esta modalidad es muy limitado.

Considero que este puede ser un ejemplo en el que se requiere especificar la información en el mensaje que se va a transferir a la lengua de llegada. En este orden de ideas, propongo un par de propuestas. Ambas consisten en emplear una “adición” como solución traductora, y tienen la intención de especificar que el país al que se hace referencia es “Estados Unidos” en la lengua de llegada. La primera consiste en añadir un paréntesis a la versión subtitulada realizada por el traductor, como se muestra a continuación: *Will you toast with **the enemy’s** drink? (USA) [¿Me aceptas un brindis con la bebida del **enemigo** (USA)?]*. La segunda sería de la siguiente manera: *Will you toast with our **greatest enemy’s drink, the Americans?** [¿Me aceptas un brindis con la bebida de nuestro mayor **enemigo, los americanos?**]*.

9.3.3 Omisión

En esta solución se encontraron cinco referentes culturales, tres de ellos relacionados con nombre de empresas cubanas, otro con un eslogan político y el restante se corresponde con el nombre de un lugar. Las clasificaciones que sobresalieron han sido “Sociedad”, con un 80% y

“Geografía” con un 20%. En el ejemplo (83) se ha omitido la referencia cultural, de modo que no se ha plasmado en los subtítulos.

(83) Havanatur

Figura 3

Fotograma de Miel para Oshún (00:05:55)



- **Película:** *Miel para Oshún/Honey for Oshun*
- **Transcripción RC versión original:** Con Usted y para Usted... en Cuba: **Havanatur**
- **Subtitulación de la RC:** Ø
- **Clasificación de la referencia cultural:** Sociedad

Contexto/Comentario: La imagen refleja el nombre del grupo Internacional de Turoperadores y Agencias de Viajes Havanatur S.A. Se considera la agencia líder en la comercialización y promoción del turismo cubano, con una trayectoria de más de cuatro décadas. En la escena, se ve a Roberto, el protagonista de la cinta, quien acaba de arribar a la Isla, la cual no visitaba desde niño, desde que su padre se lo llevara a la fuerza a los Estados Unidos. Durante el traslado del aeropuerto a casa de su prima, se muestran una serie de imágenes a las que Roberto presta detallada atención. Destacan largas colas de espera en las paradas de los autobuses; personas -con rostros cansados- pedaleando bicicletas en las calles a la par de los coches; muros y aceras con lemas políticos y vallas en las carreteras promocionando los productos cubanos, entre ellos, la

agencia de viajes Havanatur. Aunque ni el eslogan ni el nombre de la agencia han sido subtítulos, es bastante probable que el espectador entienda que se trate de una empresa turística, por la terminación *tur*, una adaptación de la voz francesa *tour*, que generalmente aplica a todo lo relacionado con viajes, giras y turismo, a nivel mundial.

9.3.4. Adaptación ortográfica

Se identificaron cinco ejemplos en el corpus traducidos mediante esta solución de traducción durante el tratamiento de los referentes culturales visuales. Cuatro de ellos pertenecen a la clasificación “Geografía” y el restante a “Cultura Material”. El ejemplo siguiente está relacionado con la religión folclórica que se practica en el país.

(84) Oshún

Figura 4

Fotograma de Fresa y chocolate (01:36:52)



- **Película:** *Fresa y chocolate/ Strawberry and Chocolate*
- **Transcripción RC versión original:** ¡Oshún me va a ayudar! ¡Ayúdenme!
- **Subtitulación de la RC:** Ochun help me! Help me!
- **Clasificación de la referencia cultural:** Cultura

Contexto/Comentario: La Virgen de la Caridad del Cobre es considerada la “Patrona de Cuba”. En la religión yoruba que se practica en el país, se le sincretiza con Oshún, aunque algunos la conocen simplemente como “Cachita”. Es muy común ver en cada hogar de Cuba un cuadro o una reliquia con la imagen de la virgencita. Es adorada por igual tanto en el catolicismo como en la santería. En los cultos sincréticos afrocubanos se le conoce como la diosa del amor y del dinero, dueña del río y de la sensualidad. Se acude mucho a ella por temas de amor, pasión, búsqueda y espera de un hijo. En la imagen, Nancy le suplica desesperadamente a la Virgen por mantener a David en su vida, ante el temor a perderlo cuando David conociese su pasado oscuro.

La escena quizás pueda provocar algún tipo de confusión al espectador meta, ya que se introduce el término *Oshún*, oriundo de la religión yoruba cubana y muy poco conocido fuera del país. Sin embargo, en este ejemplo, mediante la fusión de la información visual (imagen y subtítulos) y auditiva (voz de la actriz), considero que el espectador puede asociar perfectamente que la artista le habla a la virgen, incluso cuando este no posea grandes conocimientos de la religión cubana. No considero que escuchar el empleo de esta voz para referirse a la virgen desoriente al espectador, ya que durante la cinta se ha hecho referencia a este nombre en reiteradas ocasiones, familiarizando a la audiencia de llegada con el término.

9.3.5 Traducción comunicativa

Solo se encontraron tres referentes culturales visuales reproducidos mediante esta solución de traducción. Dos de ellos se corresponden con expresiones políticas y uno hace referencia a un refrán popular. Se muestra un ejemplo más abajo.

(85) Siempre hay un ojo que te ve

Figura 5

Fotograma de Alicia en el pueblo de Maravillas (00:18:33)



- **Película:** *Alicia en el pueblo de Maravillas/Alice in Wondertown*
- **Transcripción RC versión original:** Siempre hay un ojo que te ve.
- **Subtitulación de la RC:** An eye is on you.
- **Clasificación de la referencia cultural:** Lingüística

Contexto/Comentario: La superstición es uno de los elementos que forman parte de la cultura cubana y según el nivel cultural e idiosincrasia de las personas, se practican determinadas creencias. Entre los resguardos cubanos contra “el mal de ojo” para ahuyentar la envidia y las malas vibraciones, resaltan todo tipo de objetos, frases e imágenes. En este sentido, una creencia supersticiosa bastante popular que destaca en la Isla, consiste en colocar en un lugar visible de la casa o propio negocio, la imagen de un ojo del cual sale una lengua atravesada por un puñal. Es una imagen archiconocida utilizada para evitar las habladurías, los chismes y toda energía negativa.

En la cinta, este mensaje aparece colgado en la pared de una casa que visita Cándido, uno de los protagonistas de la película, quien ejerce de camionero transportando víveres y mercancías a varias bodegas de la ciudad. La señora de la casa comienza a coquetear con Cándido con la intención de que este le regale parte de la mercancía que transportaba. Cándido, nervioso, mira un par de veces la imagen y siente como una llamada para no ceder a tales peticiones. Obviamente, se trata de un mensaje subliminal. Al final es descubierto y enviado a un pueblo donde solo iban aquellos que habían cometido delitos y estaban sancionados. Mediante el empleo de la “traducción comunicativa”, el subtitulador ha trasvasado exitosamente el contenido semántico de la frase a la cultura de llegada.

9.3.6 Dobletes, tripletes y cuádruples

En los tres ejemplos subtitulados mediante esta solución de traducción, se emplearon soluciones solamente extranjerizantes. Dos ejemplos pertenecen a la clasificación “Geografía” y uno a “Cultura Material”. En la siguiente imagen se muestra un ejemplo en el que se combinan las soluciones “adaptación ortográfica” y “calco”.

(86) Habana Libre

Figura 6

Fotograma de Juan de los muertos (01:19:13)



- **Película:** *Juan de los muertos/Juan of the Dead*
- **Transcripción RC versión original:** Habana Libre
- **Subtitulación de la RC:** Free Havana
- **Clasificación de la referencia cultural:** Cultura

Contexto/Comentario: El Hotel Tryp Habana Libre es un histórico establecimiento enclavado en la capital cubana. Inaugurado en el año 1958 fue considerado en su momento el hotel más alto y grande de toda Latinoamérica. En sus inicios formó parte del patrimonio de la Cadena de Hoteles estadounidense Hilton, nombrado Hotel Habana Hilton. Sin embargo, en 1960 el hotel fue expropiado y nacionalizado por el gobierno cubano, liderado por Fidel Castro. Uno de los coprotagonistas, Lázaro, se está despidiendo de Juan, su mejor amigo, ya que piensa que ha sido mordido por un zombi y pronto se convertirá en uno más de ellos. Ambos están sentados en la cima del hotel, que en ese momento era uno de los pocos lugares a salvo y libre de zombis en la ciudad, esperando el amanecer para ver qué ocurrirá.

La solución de traducción empleada podría crear confusiones e incomprendiones en este contexto, a la vez que puede encerrar un doble sentido, ya que puede entenderse como una llamada a que liberen la Habana. En Cuba todo se asocia con la política y esta traducción puede perfectamente encerrar un mensaje político oculto. Emplear otras soluciones extranjerizantes permitiría al espectador comprender que se hace referencia a un hotel.

9.3.7 Préstamo cultural

Solamente se identificaron dos ejemplos visuales correspondiente a esta solución de traducción. En ambos casos la referencia cultural ha sido *Cuba* y aparecen reflejados en distintas películas. En el ejemplo número 45 de este capítulo, se ha explicado esta referencia cultural. A lo

largo de la investigación, se ha podido apreciar que es muy común que los subtituladores recurran a esta solución de traducción ante la presencia de la voz *Cuba*, sin importar el canal semiótico en que se proyecte.

9.3.8 *Sinonimia*

Esta solución de traducción solamente se utilizó en una solareferencia cultural visual y pertenece a la clasificación “Sociedad”, como se muestra en el ejemplo más abajo.

(87) **La lancha**

Figura 7

Fotograma de Fresa y chocolate (01:28:46)



- **Película:** *Fresa y chocolate/ Strawberry and Chocolate*

- **Transcripción RC versión original:** ¡Ay, mira **la lancha!** ¡Vamos a cogerla!

- **Subtitulación de la RC:** **The ferry!** Let's go!

- **Clasificación de la referencia cultural:** Sociedad

Contexto/Comentario: La popular Lanchita de Regla está considerada uno de los medios de transporte más famosos, rápidos y baratos de La Habana. Estas pequeñas lanchas de transporte público, consideradas símbolos de la capital cubana, atraviesan diariamente la bahía de La Habana

en solo cinco minutos. Son muchos los cubanos que optan por esta embarcación cuando se dirigen al Santuario de la Virgen de Regla ubicado en la otra orilla. En esta escena, David y Nancy están paseando cerca del Puerto de La Habana y David al ver la lancha, invita a Nancy a subirse y hacer el recorrido marítimo.

Mediante la imagen visual, entiendo que el público del texto meta puede comprender perfectamente que los protagonistas quieren subirse a la lancha, pues la señalan en la escena fílmica. No hay necesidad de especificar el nombre de la lancha, ya que en el original no se muestra esta información, aunque todo cubano sabe a qué lanchas se refieren y su valor simbólico.

Grosso modo, en lo que respecta a las clasificaciones y categorías que predominaron durante en las referencias culturales visuales, en orden descendente resaltó: “Sociedad” con once ejemplos; “Cultura Material” y “Geografía” con igual número de ejemplos, nueve cada una; “Lingüística” con cinco e “Historia” con dos ejemplos.

Llegados a este punto, considero importante resaltar que el trasvase lingüístico de las imágenes y los diferentes elementos que componen la comunicación visual y acústica en la pantalla han llamado la atención de diversos autores. Díaz Cintas (2001:119), quien cita a Zabalbecoa (1997), considera que muchos de los estudios realizados en esta disciplina suelen enfocarse en la transferencia lingüística de los signos verbales -por ser los más importantes-, dejando de lado otros elementos comunicativos que participan en el texto fílmico y que además contribuyen al flujo de información.

Yuste Frías (2011), por su parte, en su estudio sobre la lectura e interpretación de imágenes en la traducción, recalca que la imagen no es universal e introduce “la paratraducción” como un neologismo traductológico para referirse al trasvase lingüístico de los elementos visuales que

coexisten en un encargo de traducción. Al igual que Díaz Cintas, el autor coincide en que estos elementos que rodean y acompañan al texto principal no suelen gozar de la máxima prioridad que requieren y suelen quedar desatendidos e incluso obviados en los ámbitos académico y profesional.

En relación a las propuestas lingüísticas realizadas en los distintos ejemplos, quiero resaltar que no tuve la intención de desacreditar el trabajo realizado por los subtituladores. Todo lo contrario, valoro y respeto mucho el trabajo realizado por tan preparados y competentes profesionales. Soy consciente de que la subtitulación requiere de ciertos ajustes y normas establecidas, que se deben respetar y tener en cuenta en el momento de la traducción, tales como las restricciones del medio, los caracteres permitidos y el tiempo y espacios disponibles. Benévola, mi intención ha sido sugerir pequeñas modificaciones a aquellos ejemplos que por su complejidad y doble sentido, podían generar conflictos de traducción y ser tergiversados por la audiencia receptora.

Por último, debo resaltar que durante el estudio se percibió que un gran número de referencias culturales visuales no se tradujeron. Sobre este tema, Díaz Cintas (2001:121) puntualiza que no siempre es necesario reproducir lingüísticamente la información no verbal que se proyecta en la pantalla, ya que muchas veces no suponen un problema de comprensión para los espectadores de la cultura de llegada, sino que, por el contrario, facilitan y complementan la información que se proyecta en los subtítulos, permitiendo la exitosa comprensión del mensaje que se desea transferir.

9.4 Diferentes soluciones de traducción empleadas para una misma referencia cultural

Otro de los puntos analizados en esta investigación está relacionado con las diferentes soluciones de traducción utilizadas para un mismo referente cultural. Existe un número considerable de referencias culturales que han sido trasvasadas mediante soluciones de traducción diferentes, ya sea en una misma cinta o en películas distintas. Cabe resaltar que la mayoría de esos referentes culturales son nombres propios y términos religiosos, aunque también destacan algunos cubanismos y expresiones coloquiales.

Muchas veces el tiempo del que disponen los traductores y subtituladores para realizar un encargo es excesivamente limitado, lo que repercute en la calidad del trabajo final. La presión por cumplir con las fechas de entrega impide a menudo realizar una investigación profunda de aquellos elementos culturales que potencialmente pudieran generar un problema de traducción. Se muestran más abajo los ejemplos más significativos a la vez que se realiza un análisis de las traducciones propuestas.

(88) Paladar

Contexto/Comentario: Una *paladar* en Cuba es un restaurante privado, administrado por sus dueños y no por el gobierno. También se les conoce como restaurantes caseros ya que se ubican en casas familiares, donde conviven los propios dueños que lo administran. Operan igual que un restaurante cualquiera, aunque gozan de gran fama por la alta cocina nacional e internacional que los distingue, además de la variedad y calidad de la comida que ofrecen. Se asocia el origen de esta palabra a una telenovela brasileña que se emitía en Cuba en los primeros años de la década de los noventa. La protagonista administraba una cadena de restaurantes cuyo nombre era, precisamente, *Paladar*. En la actualidad, estos restaurantes familiares superan con creces a

aquellos que pertenecen al gobierno cubano, hasta tal punto que son estos establecimientos los que se promocionan tanto para el turismo nacional como internacional, atrayendo la atención de muchas celebridades artísticas y políticas de gran renombre internacional.

El término *paladar* se menciona dos veces en el corpus de estudio. El primer ejemplo se corresponde con la película *Guantanamera* como sigue: *Acá adelante, yo tengo un amigo que tiene una paladar*, trasvasado como *Up ahead, I've got a friend who runs a paladar*. El segundo aparece en la cinta *Miel para Oshún* reproducido de la siguiente manera, *Porque dentro hora y media nada más, los voy a llevar a la mejor paladar de Cuba*, traducido como *In an hour and a half, I'll take you to the best eating house in Cuba*.

Como se puede apreciar, en el primer ejemplo, el subtitulador opta por extranjerizar el término, mediante la solución de traducción “exoticismo”. Lo trasvasa en su versión original, sin ofrecer una pista o comentario y sin el apoyo de un recurso o imagen visual que acompañe la información. Esta voz puede incluso crear confusiones entre los propios hispanoparlantes de diferentes regiones, ya que el significado registrado en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (DRAE)⁵⁸ nada tiene que ver con el uso popular que se le otorga en la Isla. Una traducción literal de este vocablo sería “*taste*” o “*palate*”. El primero se asocia al gusto o sabor que se percibe con las comidas o bebidas y el segundo a la parte superior del interior de la boca. Obviamente, ninguna de las dos concepciones está vinculada con la idea que se enuncia en los segmentos citados en los filmes.

(89) Guajiro

Contexto/Comentario: Este vocablo se utiliza en Cuba para referirse a las personas que proceden de zonas rurales o trabajan o viven en ellas. Es sinónimo de campesino. Este término

⁵⁸ <https://dle.rae.es/paladar?m=form>.

también se emplea además de manera despectiva para referirse a aquellas personas que no nacieron en La Habana. Incluso es utilizado por aquellos que viven en las zonas metropolitanas de la capital para dirigirse a los que viven en las zonas más aledañas y despobladas de la propia provincia. Asimismo, muchos hablantes utilizan esta voz peyorativamente para resaltar y criticar de forma negativa los modales, maneras y proceder poco delicado, tosco y rústico de cualquier persona.

Existe una polémica y muy popular historia en la Isla sobre la etimología de la palabra *guajiro* que ha trascendido de generación en generación hasta nuestros días. Cuenta la historia que, al finalizar la guerra de independencia llevada a cabo en Cuba en el año 1895, las tropas norteamericanas llamaban a los campesinos que habían combatido en el ejército libertador “*War Heroes*” [héroes de guerra]. Con el paso del tiempo, la mala pronunciación de la combinación de ambas palabras [war /gwar/ – heroes /'χirous/], daría como resultado al vocablo *guajiros*, convirtiéndose en otra de las tantas palabras adoptadas del idioma inglés. Sin embargo, el sitio cubano *Ecured* desmiente esta versión y asegura que el término se utilizaba en el país desde mucho antes de la guerra mencionada.

En la investigación, esta palabra ha sido la que más ejemplos ha aportado. Llama la atención que, de los siete ejemplos identificados, seis han sido trasvasados mediante la solución de traducción “sinonimia”, aunque el término empleado en la versión subtitulada ha sido completamente diferente en cada una de las cintas analizadas.

El primer ejemplo tuvo su aparición en la película *Fresa y chocolate* y se enuncia de la siguiente manera: *Lo único que te faltó fue poner “mujik” en lugar de guajiros*, reproducido como *You only forgot to say “muzhik” instead of farmer*. Como se puede apreciar, el subtitulador recurre a un sinónimo del término [granjero, agricultor]. El segundo ejemplo se identificó en la película *José Martí: El ojo del canario*, como se muestra a continuación: *Así me lo han hecho saber los*

proprios guajiros, traducido como *The peasants told me themselves*. A diferencia de la propuesta anterior, este término, según especifica el *Oxford Learners Dictionary* en la segunda acepción de esta palabra, se utiliza de forma peyorativa para referirse a una persona inculta, ignorante o ruda⁵⁹, coincidiendo con uno de los usos que posee la palabra en Cuba.

La tercera cinta en la que se puede apreciar el uso de este vocablo es en *Madagascar* y se expresa como sigue: *Dice que hace como un mes conoció a un guajiro*, traducido como *She says about a month ago she met a rustic local*. Como se puede observar, el subtitulador ha recurrido a un término en la lengua de llegada que resalta las cualidades provincianas de la persona de quien se habla.

En la película *Papeles secundarios* se encuentra otro ejemplo de esta voz. Igualmente, el subtitulador ha optado por la búsqueda de un sinónimo, en la lengua de llegada. La entrada ha sido la siguiente: *Los guajiros venían a vernos porque decían que recogíamos el café en cueros*, traducido como *The rednecks came because they'd heard we were naked*. El término “redneck” [cuello rojo], es un estereotipo de uso ofensivo y peyorativo que se empleaba a mediados del siglo XIX para dirigirse a los blancos americanos, conservadores y sin educación que vivían en áreas rurales de los Estados Unidos, cuyos cuellos terminaban enrojecidos por las largas jornadas de trabajo bajo el sol. Hoy en día posee un uso más amplio y fundamentalmente se suele emplear para referirse a todos aquellos individuos que trabajan o viven en zonas rurales de Estados Unidos, sin hacer énfasis en el color de piel ni los estereotipos antes mencionados.

Otra propuesta que distorsiona el contenido semántico del término objeto de estudio ha sido el siguiente ejemplo encontrado en la cinta *Viva Cuba: Ustedes ni siquiera son de La Habana. ¡Guajiros!*, traducido como *You're not even from Havana. Indians!* El término “Indian” suele

⁵⁹ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/peasant?q=peasant>.

emplearse para denominar a los nativos americanos descendientes de las tribus indígenas, especialmente los de América del Norte. Como bien señala el *Oxford Lexico Dictionary*⁶⁰, este vocablo ha estado sujeto a objeciones y cambios constantes ya que, aunque gran parte de los propios indios americanos no consideran esta palabra ofensiva, existen muchas personas que prefieren emplear el término “nativo americano”, al considerar que es una denominación más digna y respetuosa.

Los últimos dos ejemplos se pueden apreciar en la misma cinta *Una novia para David*, mediante dos soluciones traductoras diferentes. La primera mediante una “sinonimia” como solución de traducción y la segunda mediante una “omisión”. Se muestran a continuación ambos ejemplos: *Guajiro*, trasvasado como *Country dude* y *No, espérate guajiro, eso no es así, aquí no se enamora como en Cabaiguán, estás en La Habana*, reproducido como *In Havana we don't woo like you do in the countryside* Ø. En este caso, el sinónimo utilizado por el subtitulador, *country dude*, se ajusta al contenido semántico que se desea transmitir, ya que uno de los protagonistas le explica al otro cómo funcionan las cosas en la capital, resaltando que es bien diferente al pueblo rural donde ambos vivían.

(90) Jevita

Contexto/Comentario: Este vocablo es bastante utilizado en el argot cubano popular, sobre todo por los más jóvenes, para referirse a la novia, o en versión masculina, al novio. Igualmente, se puede escuchar también esta voz para referirse a una amiga, compañera o conocida, sin que necesariamente exista una relación sentimental. Puede emplearse como sinónimo de muchacha y siempre se utiliza en tercera persona. Aunque no se considera una expresión marginal, debe limitarse su uso en espacios cultos.

⁶⁰ <https://www.lexico.com/en/definition/indian>.

En el corpus se puede apreciar el empleo de este vocablo en dos de los filmes analizados: *Juan de los muertos* y *Lista de espera*. En la primera cinta, el traductor ha recurrido a una “sinonimia”, como se muestra en el siguiente segmento: *Chama, esas jevitas están muertas conmigo*, reproducido como *Those chicks are crazy about me, man*. En el segundo filme, el profesional ha optado por una “omisión” como se refleja a continuación: *Yo una vez me empaté con una jevita que era cajera de un “Pío Pío”*, reproducido como *Once I went out with a “Pio Pio” cashier Ø*. Al omitir el término en la lengua receptora, no se sabe si están hablando de una mujer o un hombre al no haber ningún apoyo visual que acompañe el texto que se plasma en la pantalla. Por otra parte, el registro coloquial e informal del término *jevita* de informalidad, no se transmite tampoco en el subtítulo en inglés.

(91) Solar

Contexto/Comentario: Los solares o cuarterías en Cuba, como también se les conoce, son antiguas mansiones residenciales pertenecientes a la burguesía que vivía en la Isla, que tras el abandono de sus dueños iniciales se transformaron en viviendas populares. Hoy en día son el domicilio obligado de miles de personas que no tienen donde vivir. Son casas de vecindad, como define el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE)*⁶¹ en una de sus acepciones. Por lo general, son espacios bullangueros y heterogéneos en los que convive todo tipo de gente, caracterizados por el hacinamiento y la insalubridad. El paso de los años, el abandono y el nulo mantenimiento constructivo han convertido estas edificaciones en verdaderas ruinas, con paredes llenas de grietas y techos podridos, al tiempo que han llegado a ser un sello de identidad de la capital cubana.

⁶¹ <https://dle.rae.es/solar?m=form>.

Los dos ejemplos encontrados en la investigación pertenecen a la misma película: *Los dioses rotos*. Ambos han sido trasvasados mediante la solución de traducción “sinonimia”, aunque se emplearon términos diferentes en cada propuesta. El primero ha sido reproducido de la siguiente manera: *Volver al solar, arañar la calle*, traducido como *I’ll go back to my shack, scratch the ground*. El segundo se ha trasvasado a la lengua meta como sigue: *Yo lo que hacía era cerrar los ojos, empezaba a soñar con mi infancia en aquel solar de mierda*, subtítulo como *And I’d close my eyes to dream about my childhood in that shitty tenant house*.

Una traducción literal del primer término empleado en la lengua de llegada sería “choza, rancho, bohío”, lo cual considero que dista un poco de la descripción original de la voz *solar*, ya que para nada está asociado con construcciones rústicas (de paja o rama), ni con zonas campestres o poco pobladas. Aunque es evidente la intención del traductor de transmitir el deterioro y pobreza de estas viviendas y las pésimas condiciones que poseen, cabe resaltar que en sus inicios fueron grandes construcciones situadas en las zonas más céntricas de la capital, en la que habitaban las personas más acaudaladas de la época.

Es muy importante que la audiencia receptora perciba el sabor agrídulce que expresa el personaje cuando se refiere al solar donde creció. En la versión subtitulada no se transmite el significado de un conjunto de viviendas apiñadas, en pésimas condiciones, que se mantienen de pie con materiales de muy mala calidad, prácticamente inhabitables por la falta de higiene y salubridad en el lugar, en la que viven personas muy humildes o pobres.

Una propuesta que facilitaría la comprensión de este término en la lengua de llegada y que se ajusta más con el concepto original del mismo sería mediante el vocablo *slum*, que como recoge el *Oxford Lexico Dictionary*⁶², es “[a] squalid and over crowded urban street or district in habited

⁶² <https://www.lexico.com/en/definition/slum>.

by very poor people. [...] A house or building unfit for human habitation". Igualmente sugiero que debe existir una consistencia en los subtítulos cada vez que se traduce el vocablo *solar*, de modo que se facilite a la audiencia receptora familiarizarse con el término.

(92) Hierro

Contexto/Comentario: Esta palabra se suele emplear en la Isla para referirse a algún artículo de consumo muy apreciado, como carros, motos, o cualquier artículo que contenga o esté hecho de este material. Igualmente se suele decir *hierro* a los aparatos gimnásticos y cuando se habla de armas blancas y de fuego. En total, se han identificado tres ejemplos en el estudio. Los dos primeros han sido traducidos mediante la solución traductora "explicitación". En el primer caso mediante una "especificación" y en el segundo a través de una "generalización". Por otro lado, el tercer ejemplo se reprodujo mediante una "traducción comunicativa".

En la película *Los dioses rotos* se localiza el primero y dice así: *La pura tenía Yemayá, el dueño de ese **hierro** no tenía ni los guerreros...*, reproducido como *My mother was initiated under Yemaya's auspice and the owner of this **revolver** don't believe in God...* El segundo se ubica en la cinta *Clandestinos* y se enuncia así: *¿Limpiastes los **hierros**?*, reproducido como *You cleaned the **weapons**?* Como se puede observar, ambos ejemplos se refieren a un tipo de arma de combate. Considero que ambas propuestas transmiten el contenido semántico del referente en la cultura meta. El tercer y último ejemplo pertenece a la cinta *Una noche* y es el siguiente: *¿Estás haciendo **hierro**?*, traducido como *You working out?* Igual que ocurre con los ejemplos anteriores, la expresión lingüística empleada en la lengua de llegada explicita el significado del referente cultural original.

(93) Chévere

Contexto/Comentario: Esta expresión es bastante utilizada en Cuba para decir que algo es bueno. El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (DRAE)⁶³ define este término como “estupendo, buenísimo, excelente [...] Benévolo, indulgente. Magníficamente (muy bien)”. Se puede emplear en cualquier espacio sin riesgo a sonar vulgar. También se utiliza para elogiar las cualidades o acciones positivas de una persona.

En el corpus de estudio se encontraron dos ejemplos en los que se emplea este vocablo. El primero, localizado en la película *Clandestinos* fue transferido mediante un “calco” como se muestra a continuación: ¡**Chévere, Chévere!** ¿tú ves? *Eso es lo que yo quiero*, traducido como *Fantastic! See? That’s what I want*. El segundo se reprodujo mediante una “sinonimia” como se refleja en la cinta *Chamaco, Es un tipo chévere*, reproducido como *He is a nice guy*. Ambas propuestas en la lengua de llegada transmiten el sentido e intención de la palabra.

(94) Cabrona

Contexto/Comentario: En Cuba se dice *cabrón* o *cabrona* a las personas mañosas, astutas, que se creen listos y siempre se salen con la suya. También significa estar enojada o de mal humor. Depende el contexto en que se utilice, esta palabra puede ser vista incluso como una “mala palabra”. Cuatro han sido los ejemplos en los que se puede apreciar el uso de esta voz. Todos han sido subtítulos en la cultura receptora mediante la solución “traducción comunicativa”, aunque cada versión subtitulada es diferente. Los dos primeros pertenecen a la película *Los dioses rotos*. El primero de ellos se muestra en la siguiente oración: ¡*Me matastes con el detalle, cabrona!*, reproducido como *You really got me with this rag, you bitch!* Y el segundo ejemplo se muestra como sigue ¡*Tiene clase la muy cabrona!*, trasvasado como *The fucking bitch has class!*

⁶³ <https://dle.rae.es/ch%C3%A9vere?m=form>.

El siguiente ejemplo se ubica en la película *Papeles secundarios* y ligeramente diferente al anterior: ¡*Cabrona!*, reproducido como *Damned bitch!* Finalmente, el último ejemplo tiene lugar en la cinta *Nada* y se ha trasvasado como se observa en el siguiente fragmento: *Debe estar hecha una tora, tenía un dos de pecho la muy cabrona*, reproducido como *She must have been really mad! She had such a high C from the chest, the wretch!*

(95) Bloqueo

Contexto/Comentario: Hace referencia al embargo financiero, económico y comercial impuesto por el gobierno de los Estados Unidos a Cuba desde principios de los años sesenta del pasado siglo hasta nuestros días. Actualmente, el bloqueo genocida constituye el mayor obstáculo al desarrollo de la nación. Cada año causa pérdidas millonarias a la Isla y cada vez son más las medidas de recrudescimiento impuestas intentando estrangular la economía del país. Una de las sanciones económicas que más golpea al país es la que prohíbe la comercialización de bienes con empresas estadounidenses que radiquen en terceros países. Asimismo, otra medida que bloquea el crecimiento de la economía del pueblo es la que impide que los ciudadanos estadounidenses viajen a Cuba en calidad de turistas. La Organización de Naciones Unidas (ONU), ha catalogado la política estadounidense contra Cuba como una violación a los principios del Derecho Internacional.

El primer de los ejemplos encontrados se corresponde con la cinta *Chamaco* y ha sido trasvasado a la lengua de llegada mediante un “adición” como se muestra: *Imagínate: el bloqueo* reproducido como *You know: US blockade*. El segundo ejemplo hace su aparición en la película *Lista de espera* y la solución empleada ha sido el “calco”, como se muestra en el siguiente segmento: ¡*Es el bloqueo, señores, el bloqueo!*, reproducido como *It's the blockade, everybody!*

Considero que la primera propuesta ha sido la más exitosa, ya que la audiencia ha entendido que se hace referencia al histórico bloqueo impuesto por los Estados Unidos a Cuba. Sin embargo,

en el segundo ejemplo no se especifica el bloqueo al que se refieren los personajes. La escena no cuenta con apoyo visual de ningún tipo. Si los espectadores no están familiarizados con la situación política del país, no tienen por qué asumir que se habla de Estados Unidos de América.

(96) Ser la candela

Contexto/Comentario: En Cuba, la voz *candela* es sinónimo de fuego, pero en el argot coloquial de la Isla tiene otros significados, dependiendo del tono con que se diga y del contexto en el que tiene lugar. Popularmente hablando, *ser la candela* en la Isla tiene dos acepciones. La primera se utiliza cuando se quiere resaltar el comportamiento decidido, valiente y audaz de una persona para alcanzar un objetivo personal. La segunda suele decirse con tono alegre a aquellos cuyo proceder es travieso, pícaro o inquieto.

En el corpus se han localizado varios ejemplos en los que se puede apreciar el uso de esta frase, exactamente cinco. Todos ellos han sido trasvasados mediante la solución de traducción “traducción comunicativa”, aunque las expresiones empleadas en la lengua término difieren. El primer ejemplo se corresponde con la película *Viva Cuba* y se plasma de la siguiente manera: *Esos animalitos son la candela*, reproducido como *Those animals are bad*. En este segmento, uno de los personajes intenta asustar a los niños al hablarle de los “güijes”, duendecillos juguetones y traviesos de la mitología cubana, que suelen habitar cerca de los ríos y lagunas. Salen por la noche a asustar a los viajeros.

Considero que la traducción carece de sentido en la lengua meta. *Ser la candela* abarca más que “ser malo”. Otras propuestas que resalten el comportamiento pícaro o maldito de estos animalitos imaginarios considero, hubiesen funcionado mejor. El segundo ejemplo aparece en la película *Fresa y chocolate*: *¡Con esa carita de niño bueno, en la cama debes de ser candela!*, traducido como *With that angelical face of yours, you must be a devil in bed!* En este contexto,

mediante el empleo de esta expresión, Diego quiere resaltar las cualidades creativas, desinhibidas y atrevidas que ha de poseer David en la intimidad, a pesar de ser tan tímido y recatado públicamente. Considero que la expresión seleccionada por el traductor en la lengua meta reproduce el sentido del mensaje original.

En la película *Guantanamera* se localiza otro de los ejemplos: *¡Caballero, rápido, rápido! Que estoy cargado y esto es **candela***, reproducido como *Up you go, be quick! When I'm loaded up, this is **risky***. Coloquialmente hablando, también se dice que algo *es candela* cuando se quiere resaltar que es muy peligroso o arriesgado, que te puede traer algún tipo de consecuencia no deseada. En esta escena, los protagonistas hacen referencia a un grupo de personas que recogen en la carretera para llevarlos a otra provincia. En este contexto, la situación se cataloga como *candela* ya que es un riesgo penal transportar personas junto a mercancías peligrosas o “clasificadas” para el gobierno cubano.

En esta misma línea semántica, está el ejemplo que se enuncia en la cinta *Juan de los muertos*: *¿Una vaca? No, no, no acere, eso es tremenda **candela***, traducido como *A cow? No, no, no, man, that's a big **mess***. En Cuba la vaca es un animal sagrado y todo lo relacionado con el sacrificio ilegal de ganado vacuno es un grave delito que genera severas condenas. La frase empleada en la cultura meta es bastante acertada y comparte el mismo significado del ejemplo anterior: “arriesgado, peligroso, etc.”.

Finalmente, el último ejemplo tiene lugar en la cinta *Los dioses rotos* y ha sido reproducido mediante una “traducción comunicativa”: *Y el tipo era la **candela***, subtulado como *But the guy was a **tough character***. A diferencia de los ejemplos anteriores, la expresión original hace referencia a la actitud valiente y decidida de la persona a la que se refieren.

(97) Estar en talla

Contexto/Comentario: Coloquialmente hablando, esta expresión se utiliza siempre en sentido de aprobación, para destacar que alguien está en lo correcto. También se emplea para resaltar los atributos físicos, bien moldeados, de una persona y su buena salud. Igualmente, en otro contexto, se dice que una persona *está en talla* para subrayar los grandes conocimientos que posee sobre un determinado tema.

Los tres ejemplos encontrados en el corpus de estudio tienen lugar en la película *Las profecías de Amanda* y ambos han sido trasvasados mediante la solución de traducción “traducción comunicativa”, aunque las expresiones en la lengua término discrepan una de otra. La primera aparición de la frase es en la siguiente escena: *¡Estoy en talla!*, reproducido como *I’m right on the stop!* Le sigue el segundo ejemplo como se muestra a continuación: *Este paciente no tiene absolutamente nada. Está en talla*, trasvasado como *There’s nothing wrong with this patient. He’s all right*. Finalmente, el tercer y último ejemplo es el siguiente: *Yo siempre estoy en talla, estoy afilada*, reproducido como *I’m always in good shape* mediante una “traducción comunicativa”.

(98) Estar quemado

Contexto/Comentario: Esta frase es bastante utilizada en la Isla y tiene dos usos en el registro coloquial, ambos igual de importantes. La primera acepción hace referencia a toda aquella persona que no se encuentra en pleno uso de las facultades mentales. Es sinónimo de loco, aunque también en el argot popular se le dice “tostado”. El segundo significado se asocia a toda actividad clandestina en la que la persona queda al descubierto. Los dos ejemplos encontrados en el corpus de análisis se corresponden con este último significado y pertenecen a la misma película, *Clandestinos*, una cinta con un alto contenido político. Además, ambos ejemplos han sido

trasvasados mediante la solución “traducción comunicativa”, aunque con diferentes versiones en la lengua meta.

La primera aparición es la siguiente: *¿Y eso por qué? Si Nereida no **está quemada** y está **contentísima***, traducido como *Why? Nereida's **clean** and very pleased*. En esta escena, una de las protagonistas resalta el rostro poco conocido para la policía y gobierno del país de Nereida, lo que la convierte en una candidata perfecta para llevar a cabo ciertas actividades clandestinas del movimiento revolucionario de la época. La expresión “*is clean*” se adecúa perfectamente al mensaje que se emite en la lengua origen. Coloquialmente, en la lengua inglesa *to be clean* también hace referencia a no tener antecedentes policiales de ningún tipo.

El segundo ejemplo es el que sigue: *Ya **estás quemada**. Estuviste presa, acusaste a Miralles en público, tienes que asilarte*, reproducido como *Your **cover's blown**. After prison, accusing Miralles, you must seek asylum*. En esta escena, uno de los protagonistas teme por la vida de su hermana, quien ha desenmascarado públicamente al corrupto jefe de la policía del país. Su hermano le aconseja pedir asilo en una embajada y aislarse de toda actividad política. La frase empleada en la versión subtitulada se ajusta al contexto y transmite la intención del mensaje fuente. Es una expresión que suele emplearse cuando la identidad de alguien ha sido descubierta.

(99) Pasar la cuenta

Contexto/Comentario: En Cuba esta frase se utiliza, en forma de advertencia, para expresar que vas a hundir a alguien, que tus acciones van a pasar por encima de esa persona sin importar el daño que le ocasionen. Es una manera grosera de decir que te vas a deshacer de alguien o algo. En el campo sexual, esta frase también se utiliza para indicar que se tuvo o se tendrá relaciones íntimas con una persona. Es una expresión totalmente marginal, muy desagradable y mal sonante.

El primer ejemplo con esta expresión aparece en la cinta *Juan de los muertos* y se ha traducido mediante “traducción comunicativa” como sigue: *Coño, al final, el capitalismo nos va a pasar la cuenta*, reproducido coloquialmente como *Fuck, in the end, capitalism will take its toll on us*. Juan, uno de los protagonistas que junto a su hija y un grupo de amigos han sobrevivido al ataque de zombis que por meses sacude a La Habana, considera que es momento de abandonar el país, ya que los zombis los superan en número y han invadido los medios de comunicación nacionales. Cuando le preguntan hacia dónde irían, este no lo tiene claro, pero no descarta a Miami como posible destino. Recordemos que Cuba es un país con un sistema socialista-comunista que durante décadas se ha criticado duramente todo aquello que proviene del capitalismo, sobre todo de Estados Unidos. Considerar Miami como posible ruta de escape es como bajar la guardia y dejarse vencer por “los malos”, en este caso “el capitalismo”.

El segundo ejemplo, extraído de la cinta *Los dioses rotos*, se reprodujo mediante la misma solución de traducción pero con una expresión diferente, como se muestra a continuación: *¿Tú me estás pasando la cuenta por lo nuestro?*, traducido como *Are you getting even with me?* En la escena, Laura le recrimina a Román por la falta de apoyo que tuvo durante la presentación del tema de su tesis frente a los demás magistrados. Al encararlo, Laura se percata que aún existe un resentimiento debido a una relación sentimental que ambos habían tenido en el pasado. Román le insinúa que, para ayudarla, ella debía darle algo a cambio. De lo contrario, no movería un dedo por ella y al igual que sus colegas, evitaría que ella continuase con su investigación. La expresión seleccionada se ajusta al sentido y significado del mensaje original. En este contexto se evidencian las intenciones de Román de hacer daño a Laura a menos que ella ceda a sus deseos.

(100) ¿Qué bolá?

Contexto/Comentario: Es una de las expresiones populares más empleadas en la isla. Se suele emplear cuando se quiere saber cómo está una persona, o qué ocurre en un momento dado. Expresiones como: *¿en qué andas?*, *¿qué tal?*, *¿qué novedades tienes?*, *¿qué pasa?*, etc. se consideran sinónimos de esta frase. Definitivamente es una frase muy callejera, que no debe ser empleada en espacios formales y cultos y menos entre personas que apenas se conocen o no tienen una relación estrecha.

En total se han encontrado cuatro ejemplos con esta expresión en el corpus de estudio. Dos de ellos se ubican en la misma cinta, *Los dioses rotos*, aunque han sido trasvasados mediante el empleo de diferentes soluciones de traducción. El primero de ellos, se reprodujo mediante una “omisión” como se muestra a continuación: *¿Qué bolá? ¿Cómo está el juego?*, reproducido como *Ø How’s the game?* Considero que, al omitir esta expresión, el profesional le quita a la frase acompañante esa camaradería, confianza y saludo informal que caracterizan a los personajes involucrados. El segundo ejemplo ha sido exitosamente trasvasado mediante una “traducción comunicativa”, como se muestra en el siguiente caso: *¿Qué bolá?*, reproducida como *What’s up?*

Los dos ejemplos siguientes también se han traducido mediante la solución “traducción comunicativa”, aunque emplean diferentes propuestas en la lengua receptora. En la cinta *Guantanamera* se ubica uno de ellos: *¿Qué bolá?*, reproducido como *How’s things?* El otro ejemplo aparece en la película *Juan de los muertos*, y se plasma como sigue: *¿Qué bolá? ¿Algo nuevo?*, subtítulo como *What’s going on? Anything new?* Cabe resaltar que, aunque todas las frases empleadas en la lengua término recogen la intención del mensaje original, el modismo *What’s up* es el que considero que mejor transmite el contenido semántico de esta frase en la cultura de llegada.

(101) Poner de pinga

Contexto/Comentario: Esta vulgar expresión es una de las más empleadas en la Isla, sobre todo en los espacios y entre personas marginales, aunque en los últimos años su uso se ha expandido gradualmente a otros estratos sociales en el país. Posee diversos significados, lo que permite que se utilice en contextos diferentes. Es una frase que lo mismo puede emplearse para elogiar y mostrar total satisfacción “excelente, buena, ser exitoso, arriesgado” o por el contrario puede utilizarse para criticar a alguien, expresando el desagrado más enorme para indicar que es “malo, desastroso, estúpido, horrible”. Según el tono y contenido de la conversación, se puede inferir si la expresión ha sido utilizada de manera aprobatoria o no.

En el corpus de estudios se encontraron tres ejemplos con esta expresión. Todos los ejemplos se localizan en la cinta *Juan de los muertos* y se tradujeron mediante la solución “traducción comunicativa”. Llama la atención como el mismo subtitulador recurre a diversas propuestas lingüísticas para reproducir la misma frase. En el primer ejemplo, se resalta el actuar molesto del interlocutor como se muestra: *¡Pero te pones de pinga!*, reproducido como *You asshole!* En este caso, mediante el uso de la frase, Juan, uno de los protagonistas de la cinta expresa su desagrado con su compañero Lázaro, que acaba de matar accidentalmente a la única persona que tenía un plan para derrotar a los zombis y salir con vida de esa situación.

El segundo ejemplo también se refiere a esta escena y es el siguiente: *Puro, te pones de pinga, acere*, trasvasado como *Man, you sure know how to screw things up!* La frase en esta ocasión la dice el hijo de Lázaro y comparte la misma intención que la anterior, pronunciada por Juan. Finalmente, el último ejemplo es el siguiente: *Juan, te pones de pinga*, reproducido como *Juan, you're a real pain in the ass*. En esta toma, Juan le pregunta a Lázaro cómo quiere morir ya que ha sido mordido por uno de los zombis y es probable que se convierta en uno. Lázaro cree en

la posibilidad de sobrevivir al amanecer siguiente, sin necesidad de ser asesinado por su amigo. Juan no le presta atención y le sigue preguntando la manera menos dolorosa para matarlo antes de que se convierta en zombi. Mediante el uso de esta frase, Lázaro resalta la actitud insistente y desalmada de Juan al no escucharlo y no valorar la idea de que pueda sobrevivir.

(102) Santa Bárbara

Contexto/Comentario: Cada 4 de diciembre los cubanos rinden culto a la Virgen de Santa Bárbara. En el sincretismo religioso, introducido en la Isla por los negros esclavos africanos, esta santa se identifica con el orisha guerrero Changó, deidad del trueno, los rayos, la justicia, la virilidad, la danza y el fuego. Se considera uno de los orishas más alabados del panteón Yoruba, con gran devoción y respeto por sus fieles. Sus festividades religiosas destacan por sus adornos florales y la abundancia de frutas, sobre todo la fruta bomba y la manzana. Sus colores son el rojo y el blanco.

En el corpus de estudio se identificaron tres ejemplos en los que se pronuncia este referente cultural. El primer ejemplo corresponde a la cinta *Fresa y chocolate* y ha sido trasvasado mediante la solución “dobletes” con la combinación de un “calco” y un “exoticismo”, como sigue: *Santa Bárbara, ¡no me dejes meter la pata!*, reproducido en la lengua término como *Santa Barbara, don't let me screw up!* El segundo ejemplo aparece en la película *Miel para Oshún* y se tradujo mediante un “calco” como se muestra a continuación: *Tú sabes que esta es Santa Bárbara, que para nosotros también es Shangó*, trasvasado como *That's Saint Barbara, but it's also shango*. El último ejemplo tuvo lugar en el filme *Guantanamera* y se reprodujo también mediante una “calco” como sigue: *¡Ay, Santa Bárbara bendita!*, reproducido como *Oh, blessed St. Barbara!*

(103) Virgencita

Contexto/Comentario: Se refiere a la Virgen de la Caridad del Cobre, considerada la Patrona de Cuba. En los cultos sincréticos afrocubanos se le conoce como Oshún. Es adorada por igual tanto en el catolicismo como en la santería. Se la conoce como la diosa del amor y del dinero, dueña del río y de la sensualidad.

En la cinta se identificaron dos ejemplos en los que se menciona “virgencita” y dos más en los que se dice “Caridad del Cobre”. Los ejemplos que se corresponden con la voz “virgencita” han sido trasvasados mediante la misma solución de traducción, “adición”, aunque se han empleado diferentes términos en la lengua de llegada. En la cinta *Fresa y chocolate* aparece el siguiente fragmento: ¡Ay, **virgencita!**, traducido como *Oh, sweet Virgin!* El otro ejemplo tuvo lugar en la cinta *Lista de espera* y se muestra a continuación: **Virgencita, te enciendo una vela. ¡Dos velas!**, reproducido como ***Beloved Virgin, I’ll light you a candle. Two!***

Las películas en las que se reflejan las voces *Caridad del Cobre* han sido *Lista de espera* y *Las profecías de Amanda*. En el primer filme, el subtitulador emplea un “dobletes” mediante las soluciones “exoticismo” y “sinonimia”, como se observa en la siguiente línea: ¡**Gracias, Caridad del Cobre!**, reproducido como *Thank you, Virgin of Cobre!* Es evidente la intención del subtitulador de conservar el tono local del referente original al mantener elementos del mismo, en concreto *Cobre*, en la lengua meta. Considero acertada esta propuesta, ya que lejos de crear algún conflicto lingüístico que dificulte la comprensión del texto, intenta introducir colores nacionales que permitan a los receptores familiarizarse con la cultura cubana. La voz *Cobre* en Cuba se asocia automáticamente con la Virgen y con la localidad del mismo nombre en que se ubica su santuario.

El segundo y último ejemplo tuvo lugar en la película *Las profecías de Amanda* y ha sido traducido mediante una “transposición cultural” como sigue a continuación: *Entonces yo invito y*

tú te ocupas de la Caridad del Cobre, trasvasado como *Then I invite and you take care of our Lady of Charity*. En ambos casos, es obvia la intención de los profesionales de reproducir en la lengua meta, la virgen a la que hacen referencia.

En las películas también se localizaron nombres propios y de lugares que se repitieron a lo largo de las cintas y han sido trasvasados mediante diferentes soluciones de traducción, fundamentalmente soluciones extranjerizantes, como se ha mencionado anteriormente. Se mostrarán los distintos ejemplos a continuación.

Tabla 11

La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción

Topónimos	Contexto/Comentario	Referencia cultural (español)	Subtitulación de la referencia cultural	Solución de traducción	Película
(104) Camagüey	Considerada la provincia más grande de Cuba y la menos poblada. Ubicada al centro-este del país, es conocida como «La Ciudad de los Tinajones». Desde el año 2008 ha sido declarada como Patrimonio Cultural de la Humanidad por parte de la UNESCO.	Si hicistes milagros en Camagüey , en aquel cabaret desastroso.	<i>You worked miracles in that terrible nightclub in Camaguey.</i>	Adaptación Ortográfica	<i>Papeles secundarios</i>
		¿Y eso qué cosa es? Nada, noticias de un pariente, de Camagüey .	<i>What's that? Nothing, news from a relative Ø.</i>	Omisión	<i>Nada</i>
		No. Yo tengo que regresar lo antes posible a Camagüey .	<i>No. I've got to get back to Camagüey as soon as possible.</i>	Exoticismo	<i>Guantanamera</i>
(105) Guantánamo	Es la provincia más oriental de Cuba. Su nombre es aborigen y significa “tierra entre ríos”. La famosa canción “La Guantanamera”, representa un símbolo cultural en esta región del país.	Resolví ahí dos asientos de un carro que va para Guantánamo	<i>I got two seats for you to Guantanamo tonight.</i>	Adaptación Ortográfica	<i>Miel para Oshún</i>
		Tú no tienes problema, porque tú eres de Guantánamo	<i>It's okay for you, because you're from Guantanamo.</i>	Exoticismo	<i>Guantanamera</i>

Tabla 12

La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción (parte II)

Topónimos	Contexto/Comentario	Referencia cultural (español)	Subtitulación de la referencia cultural	Solución de traducción	Película
(106) Base Naval de Guantánamo	Enclavada dentro de la provincia del mismo nombre. Desde hace 117 años, este pedacito de Cuba está bajo control de Estados Unidos, donde se encuentra una prisión militar.	Los Estados Unidos utilizan la Base Naval de Guantánamo como centro de espionaje	<i>The United States now uses the Guantanamo Naval Base as an espionage center.</i>	Dobletes (adaptación ortográfica y calco)	<i>Memorias del Subdesarrollo</i>
		¿De la base naval de Guantánamo ?	<i>American naval base in Guantánamo?</i>	Dobletes (adición y exotismo)	<i>Guantanamera</i>
(107) Sancti Spiritus	Provincia cubana situada en la región central del país. Su ciudad celebre es Trinidad, la villa colonial mejor conservada del país y declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, en el año 1988.	¿Para Sanctis Spíritus ?	<i>To Sanctis Spiritus?</i>	Adaptación Ortográfica	<i>Madagascar</i>
		Mi mamá nos está esperando en Sanctis Spíritus	<i>My mom is waiting for us in Santo Espiritu.</i>	Exoticismo	<i>Viva Cuba</i>

Tabla 13

La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción (parte III)

Topónimos	Contexto/Comentario	Referencia cultural (español)	Subtitulación de la referencia cultural	Solución de traducción	Película
(108) Santiago de Cuba	Situada en el extremo oriental de la isla. Nombrada la Ciudad Héroe y conocida como la cuna del son y el bolero. Es la segunda ciudad más importante del país debido a su economía y población.	Conmemoran en Santiago de Cuba la caída de tres combatientes asesinados por la dictadura Batistiana.	<i>Santiago de Cuba province marks the anniversary of the death of three Cubans who were murdered by Batista dictatorship.</i>	Explicitación	<i>Chamaco</i>
		Con decirte, que yo no conozco Santiago de Cuba.	<i>Why, I've never even been to Santiago de Cuba.</i>	Exoticismo	<i>Guantanamera</i>
		Si alguien quiere huevos se los puedo traer de Santiago de Cuba	<i>If you want eggs, I may bring them to you from Santiago</i>	Sustitución	<i>Las profecías de Amanda</i>

Tabla 14

La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción (parte III)

Topónimos	Contexto/Comentario	Referencia cultural (español)	Subtitulación de la referencia cultural	Solución de traducción	Película
(109) Cabaiguán	Es un municipio ubicado a la provincia de Sancti Spíritus. Ostenta el título de capital canaria de Cuba debido a la fuerte presencia de los hijos de estas islas en el territorio. Su nombre es aborigen y etimológicamente significa “tierra de las iguanas”.	Viven en Cabaiguán . Yo soy de allá.	<i>They live in Cabaiguan. I was born there.</i>	Adaptación Ortográfica	<i>Fresa y chocolate</i>
		No espérate guajiro, eso no es así, aquí no se enamora como en Cabaiguán , estás en La Habana	<i>In Havana we don't woo like you do in the countryside.</i>	Generalización	<i>Una novia para David</i>
		⁶⁴ Tendríamos que esperar al otro carro que fue hasta Cabaiguán	<i>We'll have to wait for the hearse from Camagüey.</i>	Sustitución	<i>Guantanamera</i>

⁶⁴ Cabe resaltar que hay un error geográfico en la versión subtitulada, ya que como se ha mencionado previamente, este municipio pertenece a la provincia de Sancti Spiritus y no a Camagüey.

Tabla 15

La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción (parte IV)

Antropónimos	Referencia cultural (español)	Subtitulación de la referencia cultural	Solución de traducción	Película
(110) Tomás	La hija de Tomás el isleño.	<i>The daughter of Tomás the islande.</i>	Exoticismo	<i>Guantanamera</i>
	Viejo Tomás nunca hace nada.	<i>Old Tomas did no thing</i>	Adaptación Ortográfica	<i>José Martí: El ojo del canario</i>
(111) Lázaro	¿Qué te dije, Lázaro ?	<i>What did I tell you, Lázaro?</i>	Exoticismo	<i>Juan de los muertos</i>
	Lázaro , yo te respeto como un padre	<i>Lazaro, I respect you like a father.</i>	Adaptación Ortográfica	<i>Los dioses rotos</i>
(112) Raúl	Pero Raúl ...	<i>But Raul...</i>	Exoticismo	<i>Clandestinos</i>
	¿Seguro que Raúl , Pino y tú nada más?	<i>Sure it's only Raúl, Pino and you?</i>	Exoticismo	<i>Clandestinos</i>
(113) María	¡ María ! ¡La dos!	<i>María! Number two!</i>	Exoticismo	<i>Y, sin embargo</i>
	¿Quién es esa María ?	<i>Who is that Maria?</i>	Adaptación Ortográfica	<i>Las profecías de Amanda</i>

Tabla 16

La misma referencia cultural traducida por diferentes soluciones de traducción (parte V)

Antropónimos	Referencia cultural (español)	Subtitulación de la referencia cultural	Solución de traducción	Película
(114) Ramón	Ay, Ramón , disculpe, yo no quise...	<i>Ramon, sorry, I didn't mean to...</i>	Adaptación Ortográfica	<i>Edad de la peseta</i>
	Es Ramón , dueño de "Calzado Redondo" que me ofrece un empleo	<i>He owns "Round Shoes" shop and he's offered me a job.</i>	Sustitución ⁶⁵	<i>Edad de la peseta</i>
	¡Con Ramón no te metas!	<i>Leave Ramón out of it!</i>	Exoticismo	<i>Guantanamera</i>
	Ramón , no lo escondas	<i>Ø Stop protecting him</i>	Omisión	<i>Guantanamera</i>

⁶⁵ En este caso, el empleo de la "sustitución" ha sido efectivo, ya que visualmente el espectador está percibiendo a la persona a la que los personajes del filme hacen referencia en la pantalla.

9.5 Conclusiones preliminares

Teniendo en cuenta el profundo análisis anteriormente expuesto, se puede afirmar que, durante el trasvase lingüístico de los referentes culturales identificados en la investigación, hubo variables que influyeron en la elección de la solución de traducción.

Gracias a la prueba estadística chi cuadrado y el programa informático “STATGRAPHICS Centurión XVIII”, ha sido posible procesar, analizar y validar estadísticamente los datos de la investigación y dar respuesta a las hipótesis de partida formuladas en este estudio. En total, se han realizado seis tipos distintos de tabulaciones cruzadas entre los siguientes pares de variables: “clasificación de la referencia cultural por solución de traducción”; “clasificación de la referencia cultural por tipo de solución”; “categoría de la referencia cultural por solución de traducción”; “categoría de la referencia cultural por tipo de solución”; “presencia de la referencia cultural en el canal visual por solución de traducción” y “presencia de la referencia cultural en el canal visual por tipo de solución”.

Los resultados obtenidos de la aplicación de la prueba de independencia chi cuadrado revelan que, en las seis tabulaciones cruzadas mencionadas, el valor de significación resultante de *Alfa* ha sido igual o menor que $0,05(\alpha < 0.05)$, lo que significa que la hipótesis nula (H_0) de independencia ha sido rechazada con un nivel de confianza del 95%. Este resultado permite concluir que en los siguientes pares de variables “clasificación de la referencia cultural por solución de traducción”; “clasificación de la referencia cultural por tipo de solución”; “categoría de la referencia cultural por solución de traducción”, “categoría de la referencia cultural por tipo de solución”, “presencia de la referencia cultural en el canal visual por solución de traducción” y “presencia de la referencia cultural en el canal visual por tipo de solución” existe una relación de

dependencia entre las variables analizadas. Dicho de otro modo, las variables “clasificación de la referencia cultural”, “categoría de la referencia cultural” y “presencia de la referencia cultural en el canal visual” han condicionado la elección de la solución de traducción, así como del tipo de solución de traducción.

10. Análisis e interpretación de los resultados

Este capítulo tiene el propósito fundamental de procesar, evaluar e interpretar estadísticamente los resultados expuestos en la sección anterior. Con los datos obtenidos, se pretende, además, dar respuesta a las hipótesis de partida formuladas al inicio de esta investigación. Igualmente, es interés de este capítulo dilucidar cuál ha sido el método traductor que ha predominado en el corpus de estudio, teniendo en cuenta los polos opuestos introducidos por Venuti (1995), *domesticating* y *foreignizing*, y Toury (1995), *adequacy* o *acceptability*, en función de la proximidad con las culturas de salida y de llegada.

10.1 Aspectos preliminares

En total, trece han sido las principales soluciones de traducción adoptadas para trasladar a los subtítulos en inglés las referencias culturales identificadas en los largometrajes cubanos estudiados. Además, las referencias culturales se dividieron en cinco clasificaciones que a su vez se separaron en un total de dieciocho categorías. En las siguientes líneas, se presenta y analiza la información recopilada, de manera integrada, junto a las hipótesis correspondientes, para una mejor comprensión.

Para contrastar cada hipótesis se ha recurrido a la prueba estadística chi cuadrado y el programa informático “STATGRAPHICS Centurión XVIII”, incluyendo además una breve explicación ofrecida por la herramienta “StatAdvisor”. Los resultados obtenidos permitirán concluir si se acepta o rechaza cada una de las hipótesis de partida enunciadas en el capítulo metodológico. Se van a enumerar y transcribir textualmente cada hipótesis y se le darán respuesta de manera independiente.

Mediante la aplicación de la prueba de independencia chi cuadrado, se comprobará si existe o no relación entre las distintas variables analizadas. Según el resultado final de la prueba estadística se determinará si las hipótesis planteadas al inicio se cumplen o no. Si el valor de significación obtenido es igual o menor que 0,05 la hipótesis nula (H_0) será rechazada y si, por el contrario, ese valor es mayor que 0,05 se aceptará la hipótesis nula y se concluirá que las diferencias observadas pueden deberse simplemente al azar. En total, han sido analizadas seis tabulaciones cruzadas diferentes.

10.2 Respuesta a Hipótesis Número 1

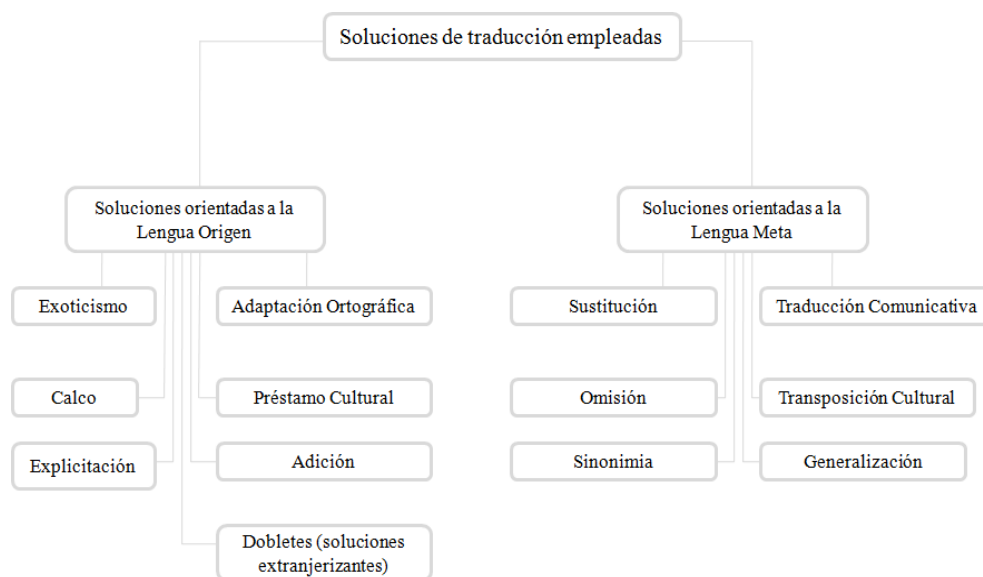
La primera hipótesis planteada en la investigación ha sido redactada textualmente como sigue: “Predominarán las soluciones de traducción de tipo extranjerizante para reflejar las referencias culturales en el texto meta”. De las 1368 muestras recogidas en la investigación, la frecuencia de aparición de soluciones de traducción extranjerizantes ha superado en un 4% a las soluciones de traducción “domesticantes”. El método traductor predominante en la investigación ratifica esta información.

Para determinar el método traductor que prevaleció en el estudio, se ha tenido en cuenta el número de veces que han sido utilizadas las soluciones de traducción en la en la investigación. Este dato ha permitido comprender la orientación traductora adoptada por los profesionales, en cuanto al grado de orientación hacia la cultura origen o la cultura meta en los subtítulos en inglés. Las soluciones empleadas en la investigación han sido clasificadas, por tanto, según su orientación hacia una u otra cultura. Se ha tomado como base el modelo propuesto por Pedersen (2005). Cabe resaltar que de la solución de traducción “dobletes”, no se incluyeron los siete referentes culturales que han sido traducidos mediante la combinación de una solución extranjerizante y una

“domesticante”, ya que no responden a una orientación lingüística específica. En esos ejemplos, como se ha explicado en capítulos anteriores, la orientación asumida por el subtitulador ha sido catalogada como “mixta”. En la siguiente imagen se muestran los polos.

Figura 8

Clasificación de las soluciones de traducción empleadas en el estudio



Con esta información, se puede afirmar que el método traductor que predominó ha sido el extranjerizante, con 741 ejemplos (54 por ciento del total). Sin duda alguna, un aspecto que incidió en este resultado está ligado a la alta cifra de apelativos propios, religiosos y topónimos que se identificaron en las cintas objeto de estudio. La tendencia para el tratamiento de estas voces, como se ha mencionado anteriormente (véase apartado 9.1.1), ha sido reproducirlos sin cambios o con el mínimo posible en la cultura meta. Sin embargo, conviene señalar que en la investigación también se percibe una ligera tendencia de los profesionales en buscar términos aceptables y conocidos en la lengua receptora y evitar incorporar elementos extraños y locales de la cultura origen, sobre todo con las expresiones idiomáticas y frases coloquiales cubanas que se encontraron en el estudio.

En la tabla que se muestra en la siguiente página se puede observar que las soluciones de traducción más empleadas en el corpus han sido precisamente “exoticismo” y “traducción comunicativa” con 409 y 408 ejemplos cada una. En orden descendente, le siguen “calco”, “adaptación ortográfica”, “omisión”, “sinonimia”, “explicitación”, “dobletes”, “préstamo cultural”, “sustitución”, “transposición cultural y “adición”.

Tabla 17

Solución de traducción y método traductor destacado en cada cinta

Películas	Total de referencias culturales	Soluciones domesticadoras	Soluciones extranjerizantes	Método traductor	Principal solución de traducción
<i>Y, sin embargo</i>	9	2	7	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Una noche</i>	33	14	19	Extranjerizante	Traducción comunicativa
<i>Juan de los muertos</i>	87	50	37	Domesticante	Traducción comunicativa
<i>José Martí: El ojo del canario</i>	73	17	56	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Chamaco</i>	59	31	28	Domesticante	Traducción comunicativa
<i>Los dioses rotos</i>	134	80	54	Domesticante	Traducción comunicativa
<i>La edad de la peseta</i>	45	13	32	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Viva Cuba</i>	55	22	33	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Nada</i>	98	62	36	Domesticante	Traducción comunicativa
<i>Miel para Oshún</i>	87	32	55	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Lista de espera</i>	69	38	31	Domesticante	Traducción comunicativa

Tabla 18

Solución de traducción y método traductor destacado en cada película

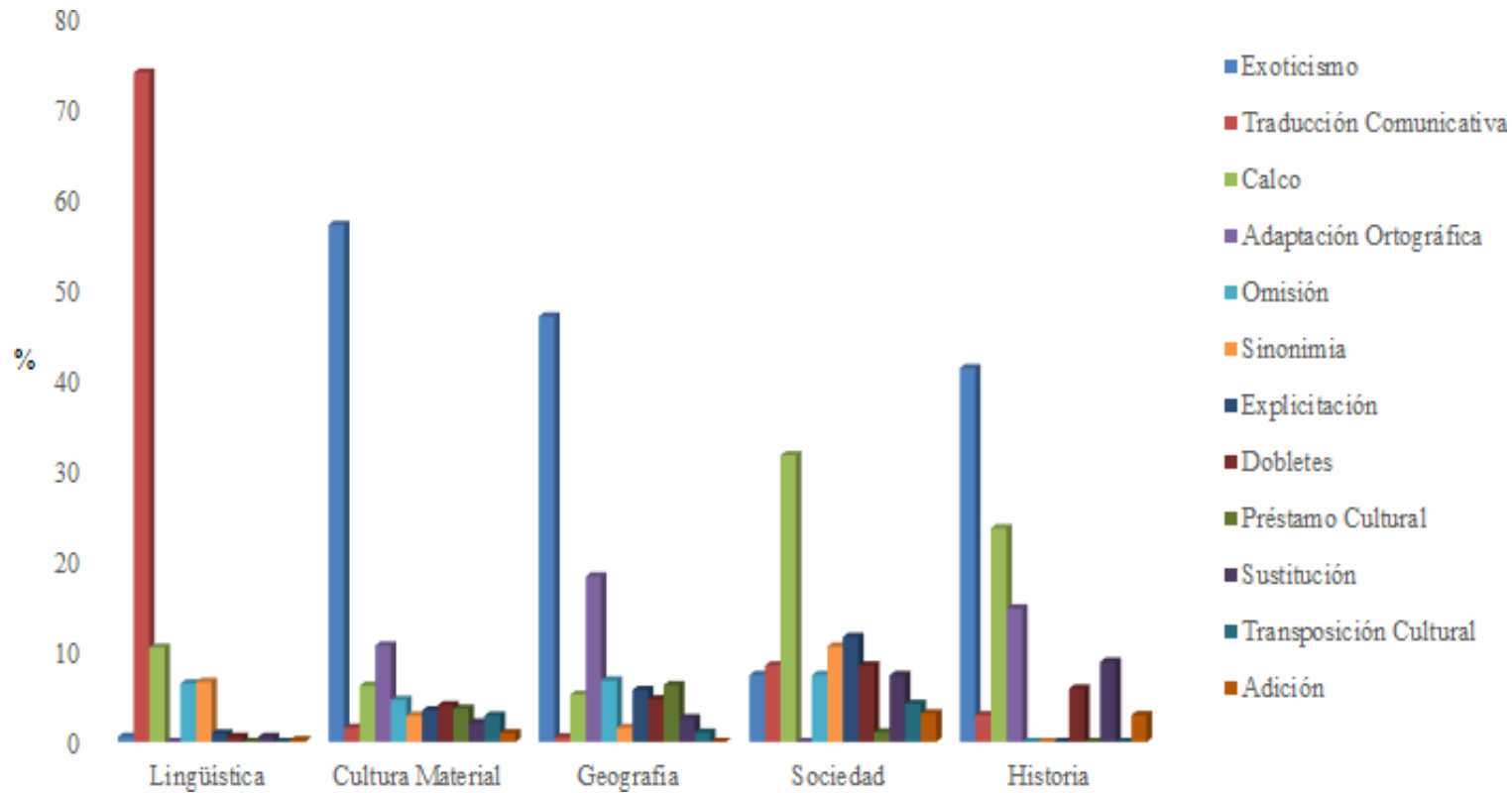
Películas	Total de referencias culturales	Soluciones domesticadoras	Soluciones extranjerizantes	Método traductor	Principal solución de traducción
<i>Las profecías de Amanda</i>	81	38	43	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Guantanamera</i>	98	38	60	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Madagascar</i>	17	4	13	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Fresa y chocolate</i>	100	49	51	Extranjerizante	Traducción comunicativa
<i>Alicia en el pueblo de las Maravillas</i>	43	21	22	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Papeles secundarios</i>	41	23	18	Domesticante	Traducción comunicativa
<i>Clandestino</i>	55	15	40	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Una novia para David</i>	74	36	38	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Memorias del subdesarrollo</i>	61	22	39	Extranjerizante	Exoticismo
<i>Las doce sillas</i>	42	13	29	Extranjerizante	Exoticismo
Total	1361	659	702	Extranjerizante	Exoticismo

10.3 Respuesta a Hipótesis Número 2

Siguiendo este orden de idea, me propongo dar respuesta a la segunda hipótesis formulada en la investigación, literalmente escrita de la siguiente manera: “La variable denominada “clasificación de la referencia cultural” influirá en la elección de las soluciones de traducción de referencias culturales”. Primeramente, haré referencia a los datos obtenidos en el capítulo anterior (véase apartado 9.2). *Grosso modo*, la información recopilada permite afirmar que la clasificación “Lingüística” ha sido la que más ejemplos aportó al estudio y siendo la “traducción comunicativa” la solución de traducción que predominó en este grupo. En orden de importancia, le siguen las clasificaciones “Cultura Material” y “Geografía”, con “exoticismo” como la solución más destacada. Por otra parte, en la clasificación “Sociedad”, ha sido el “calco” la solución de traducción que ha predominado y finalmente, de nuevo el “exoticismo” ha sido el procedimiento más utilizado en la clasificación “Historia”. En el siguiente gráfico se puede observar la relación entre las variables “solución de traducción” y “clasificación del referente cultural”.

Gráfico 14

Solución de traducción según la clasificación del referente cultural



En lo que respecta a la prueba de independencia chi cuadrado aplicada para este par de variables, los resultados obtenidos también corroboran la hipótesis inicial. Como se muestra en la tabla siguiente, el valor-P es menor que 0,05. Esta información permite afirmar que efectivamente existe una relación entre las variables “clasificación del referente cultural” y “solución de traducción” con un nivel de confianza del 95%. Dicho de otro modo, la solución de traducción empleada durante el trasvase lingüístico de las referencias culturales al inglés ha estado condicionada por la variable “clasificación del referente cultural”.

Tabla 19

Prueba de independencia para clasificación del referente cultural por solución de traducción

Prueba	Estadístico	GI	Valor-P
Chi-Cuadrado	1223,654	72	0,0000

El segundo análisis realizado para constatar esta hipótesis se corresponde con la tabulación cruzada “clasificación de la referencia cultural por tipo de solución”. Este análisis permite dilucidar si la tendencia de los profesionales a la hora de recurrir a las distintas soluciones de traducción guarda relación con la variable “clasificación de la referencia cultural”.

La información obtenida en este análisis demuestra que efectivamente existe una correlación entre las variables “clasificación de la RC” y “tipo de solución”. La “retención” y el “reemplazo” han sido los “tipos de solución” que han predominado en el corpus, con 707 y 521 ejemplos cada uno, de modo que representan entre ambos el 90% del total de los casos analizados.

La clasificación que más ejemplos ha sumado en el tipo de solución “retención” ha sido precisamente “Cultura Material”. Se puede afirmar que el 80% de ejemplos identificados en esta clasificación se corresponden con soluciones de traducción que se han caracterizado por preservar -ya sea total o parcialmente- elementos lingüísticos de la cultura cubana en la lengua receptora. En

esta misma línea de comportamiento, le sigue la clasificación “Geografía”. En el 82% de los ejemplos identificados en este grupo también se optó por conservar vocablos de origen cubano durante el proceso de traducción. Igual tendencia se ha observado en las clasificaciones “Sociedad” e “Historia”.

El grupo social se compuso de un total de 96 referentes culturales y en el 48% de ellos se emplearon soluciones del tipo “retención” en la lengua de llegada, siendo este “tipo de solución” el predominante. La misma práctica se llevó a cabo en la clasificación “Historia”, con el 85% del total de ejemplos encontrados. La única clasificación en la que prevaleció el tipo de solución “reemplazo” ha sido en “Lingüística”. El 81% de referentes culturales encontrados en esta clasificación se ha trasvasado mediante soluciones de traducción que buscan acercar la cultura fuente a la cultura meta, es decir, no incluyen el término de la lengua origen en la lengua de llegada.

Mediante este análisis se confirma una vez más la hipótesis número uno, que se refiere al uso de soluciones extranjerizantes. Como se puede observar, en cuatro de las cinco clasificaciones la tendencia de los subtituladores ha sido “retener” la referencia cultural en la lengua meta, mediante el uso de soluciones extranjerizantes, orientadas a la lengua de salida. Dicho de otro modo, la tendencia empleada por los traductores ha favorecido la conservación de los elementos culturales cubanos en las cintas subtituladas al inglés.

Con relación a la prueba chi cuadrado, se puede afirmar que los resultados indican que se puede rechazar la hipótesis nula, puesto que el valor-P es menor que 0,05, como se muestra en la siguiente tabla. Esto permite concluir que entre las variables “clasificación de la referencia cultural” y “tipo de solución” existe una relación, con un nivel de confianza del 95%.

Prueba	Estadístico	GI	Valor-P
Chi-Cuadrado	770,564	20	0,0000

10.4 Respuesta a Hipótesis Número 3

En lo concerniente a la hipótesis número tres, los resultados indican que también se ha cumplido con lo previsto inicialmente, enunciado textualmente como: “La variable denominada “categoría de la referencia cultural” influirá en la elección de las soluciones de traducción de referencias culturales”. En las siguientes líneas se señalan las principales tendencias observadas en los subtítulos, con relación a las soluciones de traducción y cada una de las categorías identificadas en el corpus.

Una vez más se ratifica que la orientación adoptada por los traductores con la mayoría de los nombres propios ha sido reemplazarlos lingüísticamente mediante soluciones extranjerizantes, siendo el “exoticismo”, la solución predominante, seguida de la “adaptación ortográfica”. La tendencia ha sido reproducir el referente sin cambios a la lengua de llegada, aunque en algunos ejemplos ha sido necesario realizar el trasvase con pequeñas modificaciones, para una mejor comprensión de la referencia.

Por lo que respecta a las referencias relacionadas con las frases hechas y refranes, agrupadas todas en la categoría “expresiones idiomáticas”, se ha podido observar que han sido reproducidas mediante soluciones de traducción fundamentalmente domesticadoras. El ingenioso español que se habla en Cuba posee características lingüísticas muy singulares. El traspaso exitoso de esta lengua pintoresca, con marcado acento y pronunciación, rica en ducharachos y doble sentido

callejero, constituye uno de los mayores retos a los que se enfrenta el profesional de la traducción. En este sentido, no sorprende que más del setenta por ciento de los cubanismos léxicos identificados hayan sido trasvasados mediante la solución “traducción comunicativa”. Los traductores han optado por la búsqueda de términos equivalentes igual de coloquiales en la lengua meta, que permitan al espectador comprender el mensaje en su totalidad.

Por otra parte, la solución de traducción “calco” fue la que predominó a la hora de trasvasar los referentes culturales compilados en la categoría “condiciones políticas”, relacionados con los cargos públicos, instituciones oficiales, regímenes y consignas políticas. Se puede apreciar que todos estos elementos culturales contaban con un término establecido en la lengua meta. Cabe resaltar también que durante la reproducción lingüística de los escasos “eventos” históricos identificados en las cintas, el “calco” ha sido la solución más empleada, representando un 50% del total. Igualmente, ha sido este procedimiento el que ha destacado durante el tratamiento de los referentes religiosos encontrados en el estudio y la segunda solución de traducción más empleada durante la subtitulación de las expresiones idiomáticas cubanas identificadas en el trabajo.

En relación a la categoría “vida social y costumbres”, cabe resaltar que ha sido la “sinonimia” la solución utilizada en un mayor número de casos, con un 23% de los ejemplos identificados. Por otra parte, las soluciones de traducción “préstamo cultural” y “transposición cultural” han sido la más empleadas en la categoría “unidades de medida y monetarias” con un 42% y 29%, respectivamente. Recordemos que la Isla cuenta con dos monedas oficiales: el peso cubano y el peso cubano convertible (CUC). En la mayoría de los ejemplos, los traductores han optado por trasvasar el nombre de ambas monedas sin cambio alguno en la lengua de llegada.

En la categoría denominada “accidentes geográficos”, que abarca todo lo referente a las elevaciones montañosas, ríos y playas cubanas, y “geografía cultural”, que agrupa todos los nombres de lugares y direcciones, ha sido el “exoticismo” la solución de traducción que predominó. Le sigue la categoría “biología”, que aglutina todos los elementos relativo a la flora y la fauna endémicas de la Isla y que aportó muy pocos ejemplos, sin que destacara un procedimiento específico.

En la categoría “condiciones industriales y económica”, que abarca las principales instituciones y marcas del país, la solución de traducción “dobletes” ha sido la que predominó. No resulta raro que el traductor decida mantener parte del nombre de ciertos establecimientos y compañías en su versión original, por la importancia y reconocimiento que tienen en Cuba.

Cabe resaltar que hubo categorías en las que no predominó ningún procedimiento en particular, tal es el caso de “medios de comunicación”, “organización social”, “educación” y “alimentos y bebidas”. A continuación, se muestra una tabla con todas las categorías de referencias culturales identificadas en el corpus, organizadas en orden descendiente, con las dos soluciones de traducción que predominaron en cada una de ellas.

Tabla 20*Relación categoría y solución de traducción*

Total de RCs	Categoría	Solución de Traducción
528	Expresiones idiomáticas	Traducción Comunicativa (74%) Calco (10%)
332	Nombres propios y apodos	Exoticismo (79%), Adaptación Ortográfica (13%)
172	Geografía cultural	Exoticismo (47%) Adaptación Ortográfica (20%)
54	Religión	Calco (17%), Dobletes (15%)
46	Condiciones políticas	Calco (48%) Traducción Comunicativa (17%)
39	Arte, cultura y ocio	Exoticismo (36%) Sinonimia (21%)
38	Unidad de medida y monetaria	Préstamo Cultural (42%) Transposición Cultural (29%)
30	Vida social y costumbres	Sinonimia (23%) Calco (20%)
20	Personalidades	Exoticismo (60%) Adaptación Ortográfica (25%)
20	Alimentos y bebidas	Dobletes (25%) Generalización (20%)
15	Personajes ilustres	Exoticismo (73%) Explicación (13%)

Tabla 21*Relación categoría y solución de traducción (parte II)*

Total de RCs	Categoría	Solución de Traducción
15	Condiciones industriales y económicas	Dobletes (33%) Omisión (20%) Sustitución (20%)
14	Eventos	Calco (50%), Exoticismo (14%) Dobletes (14%)
12	Educación	Calco (25%) Sinonimia (25%)
10	Biología	Exoticismo (20%), Calco (20%) Sinonimia (20%), Generalización (20%)
9	Accidentes geográficos	Exoticismo (78%) Calco (11%) Omisión (11%)
9	Medios de comunicación	Calco (25%) Exoticismo (25%) Omisión (25%)
6	Organización social	Explicitación (33%) Dobletes (33%)

Con la información obtenida al concluir el análisis entre estas variables, se puede afirmar que la mayoría de las categorías establecidas en el corpus están estrechamente vinculadas a las soluciones de traducción utilizadas. Del total de categorías, en doce prevalecieron soluciones extranjerizantes, lo que corrobora una vez más la primera hipótesis y método traductor. Se puede afirmar que la orientación traductora adoptada por los subtituladores ha estado dirigida en mayor medida hacia la cultura origen.

La aplicación de la prueba de dependencia chi cuadrado permite concluir que se puede rechazar la hipótesis de que las variables “solución de traducción” y “categoría del RC” son independientes, con un nivel de confianza del 95%. Como se muestra en la tabla 14, el valor-P ha sido menor que 0,05, lo que significa que efectivamente la variable “categoría” para un caso en particular, está relacionado con la variable “solución de traducción”.

Tabla 22

Prueba de independencia para categoría del referente cultural por solución de traducción

Prueba	Estadístico	GI	Valor-P
Chi-Cuadrado	2993,974	306	0,0000

El segundo análisis realizado ha sido entre el par de variables “categoría de la referencia cultural” y “tipo de solución”. Los resultados obtenidos en este análisis reflejan la relación de interdependencia entre las dos variables. La “retención” ha sido el tipo de solución que ha predominado en la investigación, con 707 ejemplos, que a su vez representan el 52% del total de referentes culturales identificados en el corpus. Más del 80% de las referencias culturales identificadas en el tipo de solución “retención” se divide entre las siguientes categorías: “nombres propios y apodos”, con 310 ejemplos, “geografía cultural”, con 143, “expresiones idiomáticas”, con 61, “religión”, con 28, “condiciones políticas”, con 26, y “unidades de medida”, con 24 ejemplos. Este resultado no sorprende ya que hemos expresado en reiteradas ocasiones la tendencia de los profesionales a aplicar soluciones extranjerizantes a la hora de trasvasar los referentes culturales relacionados con antropónimos y topónimos principalmente.

El tipo de solución “reemplazo” ha sido el segundo grupo que más ejemplos ha aportado a la investigación, con 521 ejemplos, que constituyen el 38% del total de referencias identificadas

en el corpus. En esta clase, la categoría que destacó fue “expresiones idiomáticas”, que agrupan los refranes y frases populares cubanas. Ante la inexistencia de estas expresiones en la cultura receptora, el traductor ha recurrido a unidades fraseológicas igual de coloquiales y comprensibles por los espectadores, sobre todo mediante el empleo de las soluciones de traducción “traducción comunicativa”, “calco” y “sinonimia”, fundamentalmente.

En el tipo de solución “omisión”, todos los ejemplos identificados se corresponden con la solución de traducción de mismo nombre “omisión”. En total hubo 78 ejemplos. Las categorías que sobresalieron fueron: “expresiones idiomáticas” con 34 ejemplos, “geografía cultural”, con 12, y “nombres propios y apodos”, con 15 casos. En estos casos, el subtitulador ha optado por eliminar completamente el término lingüístico. En muchos casos, la pérdida de la información no supuso un impedimento en la comprensión de la secuencia de la cinta, tal es el caso de los antropónimos. Generalmente, se refieren a nombres de personajes que están presentes en la escena que se proyecta. La eliminación de ciertos topónimos y expresiones cubanas supone un caso diferente en este sentido, ya que la pérdida no ha contado con apoyo visual y el contexto tampoco ha sido de utilidad. Se ha ocultado información valiosa a la audiencia receptora, aun cuando las restricciones de tiempo y espacio de los subtítulos en la pantalla permitían incluirla.

Por otra parte, el tipo de solución “especificación” se empleó en 34 ejemplos en total. En este grupo solo se incluyeron dos soluciones de traducción: “adición” y “explicitación”. La mayor cantidad de ejemplos se agruparon en las categorías: “religión”, con siete ejemplos; “geografía cultural”, con seis, y “expresiones idiomáticas”, con cinco referencias culturales. El traductor recurre a esta solución de traducción siempre que considera necesario resaltar y añadir información importante relacionada con el referente cultural de la cultura origen. Al optar por la “adición”, la

información que se agrega esta relacionada con el contenido semántico de la referencia y no puede ser inferida por la audiencia receptora. Por otro lado, mediante la “explicitación”, la información que se añade a la audiencia receptora esta implícita en el referente cultural del texto origen.

En el tipo de solución denominado “generalización” se encontraron 21 ejemplos. Todos pertenecen a la solución de traducción -de mismo nombre- “generalización”. A diferencia del grupo anterior, el traductor opta por el uso de hiperónimos en la lengua meta. En general, las categorías “alimentos y bebidas” y “vida social y costumbres” fueron las que más ejemplos aportaron, sumando cuatro cada una. Finalmente, en el tipo de solución llamado “mixto” se identificaron solo siete ejemplos. Todos pertenecen a la solución “dobletes”.

La información antes expuesta junto a los resultados alcanzados luego de la aplicación de la prueba estadística chi cuadrado respaldan esta hipótesis. En la siguiente tabla se muestra que el valor-P es menor que 0,05, lo que significa que existe una relación entre las variables “categoría de la referencia cultural” y “tipo de solución”, con un nivel de confianza del 95%.

Tabla 23

Prueba de independencia para categoría del referente cultural por tipo de solución

Prueba	Estadístico	GI	Valor-P
Chi-Cuadrado	1175,657	85	0,0000

10.5 Respuesta a Hipótesis Número 4

La cuarta y última hipótesis planteada en este estudio estuvo relacionada con el valor semiótico de la imagen en la pantalla. Exactamente ha sido redactada como se muestra: “La variable denominada ‘presencia de la referencia cultural en el canal visual’ influirá en la elección

de las soluciones de traducción de referencias culturales”. Al igual que las hipótesis anteriores, esta también se ha podido confirmar estadísticamente.

Los resultados obtenidos mediante la prueba chi cuadrado respaldan la información anterior, en cuanto a las soluciones de traducción utilizadas para traducir aquellas referencias culturales que están presentes en el canal visual y aquellas que no lo están. Como se muestra en la tabla siguiente, dado que el valor p ha resultado ser menor o igual que 0,05, se ha podido rechazar la hipótesis nula con un nivel de confianza del 95%, lo que significa que se puede afirmar que existe una relación de dependencia entre las dos variables analizadas.

Tabla 24

Prueba de independencia para presencia en canal visual por solución de traducción

Prueba	Estadístico	GI	Valor-P
Chi-Cuadrado	33,101	18	0,0162

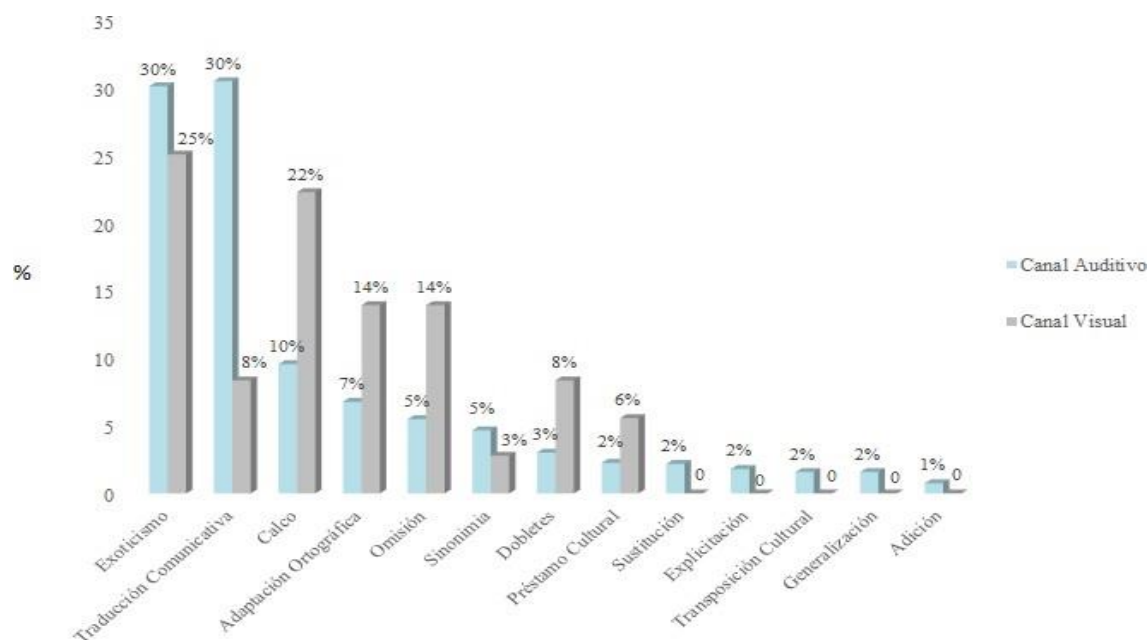
En total se identificaron 36 referencias visuales. De ellas solo 15 han sido los elementos culturales en las que se puede apreciar la interacción simultánea de los canales semióticos auditivo y visual. Las 21 referencias restantes se podían leer en la imagen o componente visual de la película, aunque estaban ausentes del canal auditivo. Las categorías que sobresalieron han sido “condiciones políticas”, con ocho ejemplos, “geografía cultural” y “expresiones idiomáticas”, con siete y cuatro ejemplos cada una. Le siguen las categorías “condiciones industriales y económicas”, “nombres propios y apodos” y “personajes ilustres” con igual número de ejemplos, tres cada una. Las restantes categorías con ejemplos de referentes culturales visuales han sido “arte, cultura y ocio” y “personalidades”, con dos ejemplos cada una, y “vida social y costumbre” y “educación”, con un solo caso cada una.

Respecto a las soluciones de traducción que han predominado, ha sido el “exoticismo” la más empleada, con nueve ejemplos, seguida de “calco”, con ocho. Le siguen “adaptación ortográfica” y “omisión” cada una con cinco ejemplos. Igual número de ejemplos aportaron las soluciones “dobletes” y “traducción comunicativa”, cada una tres. Finalmente, “préstamo cultural” se alzó con dos ejemplos y sinonimia con uno solamente. Igual que en el análisis de los referentes culturales en los que no se percibe la presencia simultánea de diversos componentes semióticos, ha sido la “traducción comunicativa” la solución más empleada a la hora de trasvasar las frases y refranes que conforman el lenguaje coloquial cubano. Asimismo, el “exoticismo” ha predominado en el trasvase de los nombres propios y vocablos religiosos, procedentes de la religión yoruba y el “calco” siempre que se ha optado por una traducción literal.

El gráfico 15 muestra una comparación entre las soluciones de traducción empleadas con aquellas referencias culturales reflejadas en el canal auditivo y aquellas reflejadas en el canal visual (muchas de las cuales están presentes también en el canal auditivo). En resumen, se puede afirmar que los subtituladores no han mostrado diferencias durante el trasvase lingüístico de aquellos ejemplos culturales que aparecen reflejados en el canal visual y aquellos otros que están ausentes del mismo. En ambas líneas de trabajo se percibe un comportamiento común para el tratamiento de los referentes culturales pertenecientes a las categorías relacionadas con “nombres propios” y “términos religiosos”, mediante el empleo de soluciones orientadas a la *adequacy*. Lo mismo ocurre con las expresiones lingüísticas, la mayoría trasvasada mediante soluciones orientadas a la *acceptability*.

Gráfico 15

Soluciones de traducción de las referencias según su presencia/ausencia en el canal visual



A modo de conclusión, se puede afirmar que las tres soluciones de traducción que predominaron durante el trasvase de los referentes culturales presentes en el canal visual, con un 70% del total de referentes culturales trasvasados, en orden descendente, han sido “exoticismo”, “calco”, “adaptación ortográfica” y “omisión”. En general, se ha comprobado que las soluciones extranjerizantes han sido las más empleadas por los traductores. No es de extrañar que los traductores decidan emplear soluciones de traducción extranjerizantes con aquellas referencias culturales reflejadas en el canal visual para mostrar la mayor coherencia posible con lo que la audiencia visualiza en la pantalla. En general, los traductores han decidido introducir términos culturales cubanos en la cultura de llegada en la lengua original, aunque hubo ejemplos con ligeras variaciones gráficas y otros en los que se consideró necesario añadir información complementaria, manteniendo en la mayoría de los casos la idiosincrasia y carga cultural del elemento lingüístico original.

Sobre el empleo de soluciones extranjerizantes en las traducciones, destaca la posición a favor de dos grandes teóricos y traductores, Lawrence Venuti y Lu Xung (Casas y Ling 2014:185), considerados los máximos defensores de “exotizar” en el texto meta. Para Venuti es una manera de promover la diversidad cultural y al mismo tiempo constituye un vehículo para desafiar el inglés estándar, sobre todo, el de la cultura angloamericana, que considera que pudiera en un futuro ser la más reacia a incluir elementos lingüísticos extraños a su lengua (Casas y Ling 2014:193). Para Lu Xung, la “extranjerización” es como introducir al receptor a un viaje desconocido, en el que experimenta diversas sensaciones propias de lugares nuevos y extranjeros. Considera, además, que es una manera de que el receptor se familiarice con toques exóticos e incremente su riqueza cultural (Casas y Ling 2014:196).

Los datos arrojados por la investigación permiten apreciar que las variables analizadas han condicionado la solución de traducción empleada por el subtitulador. Tal es el caso de la “clasificación de la referencia cultural”, “categoría de la referencia cultural” y “presencia de la referencia cultural en el canal visual”. La prueba de independencia chi cuadrado ha sido el verificador final capaz de corroborar la probabilidad de que exista o no relación entre las variables. Gracias a esta prueba ha sido posible dar respuesta a cada una de las hipótesis de partida.

Conclusiones

Llegados a esta sección, se ha de resaltar el propósito de esta investigación de servir como punto de referencia para todo aquel interesado en ampliar sus conocimientos sobre el fascinante mundo de la traducción. En el presente trabajo podrá encontrar, sin duda, información de interés, abundante documentación y bibliografía que les serán útiles, fundamentalmente en las líneas de trabajo relacionadas con la traducción audiovisual y la subtitulación de referencias culturales. Por consiguiente, antes de finalizar, considero oportuno sugerir algunas líneas de investigación que se podrían desarrollar en trabajos venideros, no solo en el marco nacional, sino también en el ámbito internacional.

Este trabajo se ha enfocado exclusivamente en la subtitulación al inglés de los referentes culturales encontrados en veintiuno de los filmes más representativos del cine cubano desde 1959, año en que triunfa la revolución cubana. La cinematografía cubana, fundada desde sus inicios con un marcado carácter socialista-comunista, mediante un amplio catálogo de películas, de géneros diversos y muchas de ellas extraordinarias, ha sabido romper con ese esquema revolucionario y patriótico que a lo largo de muchos años se le ha exigido mostrar. Durante seis décadas y sin interrupciones, ha sido su compromiso y ambición reflejar en la gran pantalla los más acuciantes temas sociales, políticos y económicos que han afectado al país.

Hoy en día se puede afirmar que la industria cinematográfica cubana tiene menos limitaciones, es imparable, irreverente, libre y mucho más independiente. A pesar de las censuras que, en el marco nacional, han sufrido muchas cintas y documentales, los realizadores cubanos, a sabiendas de las consecuencias, han sabido imponerse a recalcitrantes exigencias gubernamentales y han dejado claro el fiel compromiso de proyectar siempre la verdad y convertir el cine en un

instrumento de reflexión para sus espectadores, sobre todo su público nacional. Temas tan sensibles, incluso prohibidos y vetados por el gobierno cubano, como lo fueron en su momento la homosexualidad, el machismo, la problemática de la migración, los elementos folklóricos, el desencanto social y las imperfecciones y penurias del sistema político cubano han sido incluidos valiente y magistralmente en la gran pantalla.

Como se ha expuesto anteriormente, la subtitulación es la modalidad de traducción audiovisual más empleada para la comercialización de las cintas y programas cubanos en el extranjero. Se puede afirmar que la subtitulación constituye la modalidad traductológica audiovisual por excelencia más utilizada en los países de habla inglesa. Prácticamente todo vídeo, serie, documental o documento audiovisual originalmente desarrollado en idioma no inglés, suele proyectarse en la cultura anglosajona en su versión original con subtítulos en inglés.

Las cintas seleccionadas que componen el corpus de la investigación contienen una amplia presencia de referencias culturales notables que identifican a la cultura cubana. En total se identificaron 1368 referentes culturales y se emplearon trece soluciones traductoras. Ha sido el objetivo principal de esta investigación conocer las principales soluciones de traducción que predominaron durante el trasvase lingüístico de las referencias culturales cubanas hacia la cultura anglosajona. En este sentido, se ha podido corroborar que han sido las soluciones extranjerizantes las más empleadas, con 702 casos, frente a 659 ejemplos de las soluciones domesticantes. Asimismo, “exoticismo”, solución extranjerizante, ha sido la solución que más ejemplos ha sumado, seguida de “traducción comunicativa”, solución domesticante. Ambas soluciones arrojaron casi igual número de casos, 409 y 408 respectivamente.

También ha sido objetivo de esta investigación conocer si la decisión final empleada por los traductores durante el trasvase lingüístico de los referentes culturales estuvo influenciada por determinadas variables. Gracias a la aplicación del programa estadístico chi cuadrado, se puede afirmar que las variables independientes “clasificación de la referencia cultural”, “categoría de la referencia cultural” y “presencia de la referencia cultural en el canal visual” han estado estrechamente vinculada a las variables “solución de traducción” y “tipo de solución”, como se previó en la hipótesis de partida. Se indican a continuación las tendencias empleadas por los subtituladores, según los resultados obtenidos.

Se ha observado que la solución traductora “exoticismo” ha sido la más utilizada durante la subtitulación de los antropónimos y topónimos identificados en el estudio. Queda demostrado que la intención de los traductores ha sido conservar los nombres propios pertenecientes a la cultura e historia cubana mediante el empleo de soluciones extranjerizantes. El traductor ha optado por mantener estos términos sin cambio alguno en la lengua de llegada, aunque también, ha habido casos que han sido reproducidos con ligeras conversiones ortográficas, mediante la solución “adaptación ortográfica”.

Por lo que respecta a la solución traductora “traducción comunicativa”, se puede afirmar que su uso ha sido exclusivamente para aquellas referencias relacionadas con los cubanismos léxicos que componen la versión cubana del idioma español. Teniendo en cuenta la complejidad que suele comportar el trasvase lingüístico de estas unidades fraseológicas, los resultados corroboran que el actuar de los subtituladores con estas expresiones autóctonas de la Isla ha sido “domesticar”, es decir, buscar frases con el mismo carácter idiomático en la cultura de llegada. Se debe resaltar que han sido excluidas de la investigación aquellas malas palabras, groserías y

muletillas que se mencionaron en los filmes, aun cuando forman parte de la jerga cubana y abundan bastante en el discurso oral de los cubanos en general.

Con respecto al “calco”, se puede afirmar que ha sido la solución más utilizada en las categorías: “religión”, que engloba los términos de origen católico y africano expandidos en la sociedad cubana, “condiciones políticas”, que abarca todo lo relacionado con nombres de instituciones oficiales, regímenes políticos, etc. y “eventos” históricos, que comprenden los grandes sucesos y fechas memorables de la nación. Se ha demostrado que todas estas voces han contado con una versión establecida en la lengua de llegada. Igualmente, este procedimiento ha sido el segundo más utilizado durante el trasvase lingüístico de las expresiones idiomáticas cubanas y la solución que ha predominado en la categoría “Sociedad”.

Siguiendo el orden de frecuencia de utilización, la siguiente es la solución de traducción “omisión”, que no destacó en ninguna categoría en particular. Se empleó siempre que se consideró necesario eliminar completamente la referencia en la cultura meta, ya sea por la inexistencia del término o por las restricciones espacio-temporales que se deben tener en cuenta cuando se subtitula. Le sigue la “sinonimia”, que a pesar de no arrojar muchos ejemplos en el corpus, fue el procedimiento que predominó en la categoría “vida social y costumbres”, que incluye todo lo vinculado a las fiestas, símbolos y artículos cubanos, en general. Mediante esta solución, el traductor recurre a sinónimos en la lengua receptora, que, aunque no coinciden con el término original, sí que comparten el mismo contenido semántico.

En esta línea, sigue la “explicitación” que ha sido la solución que predominó en la categoría “organización social”, que agrupa las voces relacionadas con el servicio militar, el sistema judicial o las autoridades locales. Le sucede la solución de traducción “dobletes”, con un total de siete

pares distintos de soluciones combinadas, entre los cuales los binomios más empleados han sido “calco y exoticismo” y “adaptación ortográfica y calco”. Se puede apreciar que en la mayoría de los casos el traductor decide conservar el carácter exótico del texto original en la lengua de llegada, mediante el uso de soluciones extranjerizantes. Igualmente, ha sido el procedimiento que predominó en la categoría “condiciones industriales y económica”.

Por otra parte, el “préstamo cultural” ha sido el procedimiento más utilizado durante la reproducción lingüística de los ejemplos identificados en la categoría “unidades de medida y monetarias”. La mayoría, -en concreto un 50%- de los ejemplos identificados en esta solución de traducción estuvieron relacionados con las monedas oficiales cubanas, de ahí que el subtitulador decida “extranjerizar”, ya que presupone un cierto grado de familiarización de los receptores con el término lingüístico original. Sin embargo, también hubo ocasiones en las que se consideró apropiado emplear una “transposición cultural”, al sustituir totalmente la referencia cultural por otra reconocible en la lengua de destino.

Finalmente, en lo que respecta a las soluciones de traducción “sustitución” y “adición”, no destacaron en ninguna categoría en especial. En el primer caso, su utilización se produjo siempre que por restricciones de espacio y tiempo no fue posible introducir un término largo en la versión subtitulada y se opta por acortarlo en la lengua meta, o en el peor de los casos reemplazarlo con otro que se desvía del original. La mayoría de los ejemplos estuvieron relacionados con nombres propios. En lo que concierne al procedimiento “adición”, ha sido la solución que menos ejemplos aportó a la investigación. Se empleó siempre que fue necesario añadir información al referente de la lengua origen para una exitosa comprensión del mismo en la lengua de llegada.

En lo correspondiente a las cinco categorías de las referencias culturales identificadas en la investigación, a modo de conclusión, la categoría “Lingüística” fue la que más ejemplos aportó al estudio y se compuso única y exclusivamente de la subcategoría “expresiones idiomáticas”, mientras que la solución de traducción que predominó fue “traducción comunicativa”. Por otra parte, en la categoría “Cultura Material”, los subgrupos “nombres propios y apodos” y “personajes ilustres” han sido los que más ejemplos han arrojado, al tiempo que las soluciones de traducción “exoticismo” y “adaptación ortográfica” fueron las que más destacaron en esta categoría en general.

Por otra parte, la categoría “Geografía”, se dividió en tres grupos. En el primer subgrupo, denominado “accidentes geográficos”, destacó la solución traductora “exoticismo”. Le sigue la subcategoría “biología”, que agrupa todo lo relativo a la flora y la fauna endémicas de la Isla y que aportó muy pocos ejemplos, sin que destacara un procedimiento específico, mientras que en el último subgrupo, denominado “geografía cultural”, ha sido el “exoticismo” la solución que predominó. De forma general, en esta clasificación el “exoticismo” ha sido el procedimiento más utilizado.

La categoría “Sociedad”, estuvo compuesta por cuatro subcategorías: “condiciones industriales y económicas”, “organización social”, “condiciones políticas”, “vida social y costumbres”, siendo el “calco” la solución traductora que ha predominado en este grupo. Finalmente, la categoría “Historia” se compuso de dos subgrupos en los que destacaron soluciones extranjerizantes. El primero, denominado “eventos”, la solución más empleada fue el “calco”. Por otra parte, en el segundo grupo y último, llamado “personalidades” históricas, predominó el “exoticismo”, lo cual está en concordancia con lo explicado anteriormente en relación al

tratamiento de los nombres propios. Igualmente fue este último procedimiento el más usado en general, en esta clasificación.

Esta investigación incluyó también entre sus propósitos iniciales analizar la presencia del referente cultural en el canal visual. Y, por consiguiente, observar si tuvo alguna influencia en la toma de decisión final del subtitulador. En lo concerniente a las soluciones de traducción más empleadas en relación a las referencias culturales que se reflejan en el canal visual destacan “exoticismo” y “calco”, con unos porcentajes respectivos de 25% y 22%. Queda demostrado, según los resultados de la prueba chi cuadrado, que la variable presencia del referente cultural en el canal visual ha condicionado la elección de la solución de traducción.

En lo que concierne al método traductor que predominó en el estudio, fueron contabilizadas y luego clasificadas las soluciones de traducción empleadas durante la versión subtitulada en inglés de los filmes que componen el corpus. Finalmente, los datos obtenidos permitieron afirmar que el método traductor extranjerizante (Venuti, 1995), también conocido como *adequacy* (Toury, 1995) ha sido el que ha destacado en la investigación. La orientación traductora adoptada por los subtituladores ha estado dirigida en mayor medida hacia la cultura origen. Mediante el empleo de soluciones extranjerizantes se ha decidido introducir términos culturales cubanos en la cultura de llegada tal cual su versión original, aunque hubo ejemplos con ligeras variaciones gráficas y otros en los que se consideró necesario añadir información complementaria, manteniendo siempre la idiosincrasia y carga cultural del elemento lingüístico original.

Por último, pero no menos importante, se mencionan a continuación las principales limitaciones del estudio.

Acceso a la información/documentación: La primera limitación identificada en el estudio ha estado relacionada con el acceso al material fílmico. Todos los intentos de solicitar información sobre las cintas cubanas con subtítulos en idioma inglés a la principal productora del audiovisual del país, el *Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas* (ICAIC) han sido fallidos. Esta institución no cuenta con un departamento de subtitulación, que agrupe todas las cintas subtituladas incluyendo las versiones hacia otras lenguas. En todos los intentos, la respuesta ha sido la misma, comprar el material en puntos de ventas del país, sin la garantía de que las películas incluyan los subtítulos en inglés. A pesar de que se encontraron muchas cintas con un alto contenido cultural, exclusivamente realizadas bajo la dirección del ICAIC, muy pocas contaban con versiones subtituladas en idioma inglés. Por consiguiente, fue necesario priorizar aquellos largometrajes realizados ya sea mediante coproducciones con otros países o a través del cine independiente que con tanta fuerza se desarrolla en la Isla. En ambos casos, el servicio de subtitulación de las cintas en otros idiomas ha sido garantizado por la parte extranjera.

Tamaño de muestra: Inicialmente, uno de los objetivos establecidos en este estudio estuvo enfocado en el análisis de elementos culturales en los que se podía apreciar la interacción de varios canales semióticos. El propósito consistía en subrayar si la presencia simultánea de los códigos semióticos que componen la comunicación visual y acústica, han influido o no en la toma de decisiones del traductor durante el trasvase lingüístico y establecer comparaciones con aquellas referencias culturales en las que no existe esta combinación polisemiótica. La muestra encontrada se compuso de muy pocos ejemplos y se consideró que no era representativa para extraer conclusiones válidas, ya que solamente se identificaron 15 referentes culturales que cumplieran con esta característica polisemiótica. Debido a esta escasez de ejemplos, se decidió modificar la

variable que se analizaría, de tal modo que se estudió finalmente si la presencia de la referencia cultural en el canal visual, independientemente de que pueda estar presente también en el canal auditivo, puede afectar a la elección de la solución de traducción. Aún así, el tamaño de la muestra sigue siendo bastante limitado, ya que únicamente se encontraron 36 casos de referencias culturales con presencia en el canal visual.

Escasez de trabajos de investigación sobre el tema de estudio: A pesar de la cantidad de investigaciones y estudios dedicados a la traducción audiovisual a nivel mundial, sobre todo en el continente europeo, llama la atención que en Cuba no se han encontrado trabajos relacionados con estas líneas de estudio. Indudablemente, haber accedido a bibliografía especializada en el tema, habría enriquecido muchísimo la investigación.

Teniendo en cuenta lo antes expuesto, propongo algunas sugerencias para futuras investigaciones.

1. Ampliar el corpus de estudio a un número mayor de películas o incluyendo otros tipos de materiales audiovisuales cubanos, manteniendo la misma metodología aplicada a la investigación y variando, si corresponde, las clasificaciones y taxonomías empleadas, de acuerdo con las características del corpus en cuestión.

2. Teniendo en cuenta que la fecha límite establecida para la recolección del material audiovisual utilizado en la investigación ha sido hasta el año 2013, en futuros trabajos de investigación se podría actualizar el corpus de estudio incluyendo películas producidas desde el año 2013 en adelante.

3. Incluir otras combinaciones lingüísticas, teniendo en cuenta los países que eligen la subtitulación como modalidad de traducción audiovisual, tales como Holanda, Bélgica, Portugal, Grecia, Noruega, Suecia, Finlandia, etc.

4. Al hilo de lo anterior, otra línea de estudio que se podría desarrollar sería aplicar la misma metodología a un corpus totalmente diferente, por ejemplo literario o musical. La intención sería conocer cómo son trasvasados los términos culturales en estas áreas y establecer comparaciones.

Conclusions

One of the purposes pursued in this paper should be highlighted, which was to serve as a point of reference for those interested in expanding their knowledge of the fascinating world of translation. In this piece of work, a person will undoubtedly find information of interest, abundant documentation and bibliography that will be useful in the lines of research related to audiovisual translation and subtitling of cultural references. Therefore, some recommendations and lines of research will also be suggested.

This paper has been focused exclusively on the English subtitling of the cultural references found in twenty-one of the most representative Cuban films from 1959, the year in which the Cuban Revolution triumphed. Cuban cinematography, founded with a marked socialist-communist character, through a wide catalog of films of diverse genres, was able to break with the revolutionary and patriotic scheme that for many years had been forced to show. For over six decades, it has been the commitment and ambition of Cuban film industry to reflect on the big screen the most pressing social, political and economic issues that have affected the country.

Today, it can be affirmed that the Cuban film industry has fewer limitations, is unstoppable, irreverent, free, and much more independent. Despite the censorship that many films and documentaries have suffered within the national framework, Cuban filmmakers, even knowing the consequences, have been able to impose themselves on government demands and have made clear their faithful commitment to always project the truth and turn Cuban movies into an instrument of reflection for their viewers, especially their national audience. Very sensitive topics, even prohibited and vetoed by the Cuban government, such as homosexuality, machismo, the problem

of migration, folkloric elements, social dissatisfaction and the imperfections and hardships of the Cuban political system, have been included bravely and masterfully in the films.

As previously mentioned, subtitling is the most commonly used modality of audiovisual translation to render Cuban films into English-speaking countries. Practically every video, series, documentary or audiovisual text originally produced in a non-English language has been usually projected in the Anglo-Saxon culture in its original version with English subtitles.

The movies composing the research corpus contain a wide presence of notable cultural references that identify Cuban culture. In total, 1,368 cultural references were identified, and thirteen different translation solutions were identified. The main objective of this research study has been to analyze the most frequently used translation solutions during the linguistic transfer of Cuban cultural references into English. In this regard, it has been possible to affirm that “foreignizing” solutions have been the most frequently employed, with 702 cases, compared to 659 examples of domesticating solutions. Likewise, “exoticism”, a foreignizing solution, has been the solution that has provided the highest number of examples, followed by “communicative translation”, a domesticating solution. Both solutions returned almost the same number of cases, 409 and 408 respectively.

Another goal set in this piece of research was to examine whether translators’ final decisions concerning the translation solutions were determined by the variables analyzed within the study. According to the results obtained via the application of the chi-squared statistical test, it can be affirmed that the variables under study “classification of the cultural reference”, “category of the cultural reference” and “presence of the cultural reference in the visual channel” are tightly

interwoven to the variables “translation solution” and “type of solution”, as predicted in the research hypotheses. Below, the general trends followed by the subtitlers will be mentioned.

Results have shown that “exoticism” was the most frequently used translation solution applied during the English subtitling of proper nouns. The translators’ intention has been to preserve the proper nouns belonging to Cuban culture and history in the target culture, by the use of foreignizing translation solutions. That is to say, the translator has decided to keep these terms without any change in the target language, although, there were some of them that have been transferred into the other culture with slightly spelling changes, via the use of the “orthographic adaptation” solution.

Regarding the translation solution “communicative translation”, it was observed that its use has been exclusively for those references related to lexical cubanisms, proverbs and colloquial expressions. Via this procedure, subtitlers chose to “domesticate” these Cuban phraseological units in the target culture. In other words, they decided to replace the reference by another one with the same idiomatic or metaphorical impact to the target audience. It should be noted that those swear words mentioned in the films have been excluded from the investigation, even though they are quite abundant in the Cuban oral discourse.

Concerning the “calque” solution, it was perceived that it has been the most employed solution in the following categories: “religion”, which encompasses all the Catholic and African religious terms present in Cuban society; “historical events”, enclosing the significant events and memorable dates of the nation, and “political conditions”, which includes everything related to names of official institutions, political regimes, etc. Considering the research corpus, most of these terms had an established version in the target language. In addition, this procedure has been the

second most used during the linguistic transfer of Cuban idiomatic expressions and the solution that has predominated in the “Society” category, as well.

Following the frequency of use order, the following translation solution was “omission”, which did not prevail in any category, as the above-mentioned translation solutions. This procedure was employed whenever it was esteemed convenient to completely delete the reference in the target culture. It might be either due to the non-existence of the term or due to the spatial and temporal restrictions regarding subtitling. After “omission” came “synonymy”, which even when offering just a few examples to the study, was the procedure that prevailed in the category “social life and customs”, which basically includes everything related to Cuban festivals, symbols and articles. Through this solution, the translator resorted to synonyms in the target language, which, although they might slightly differ from the original term, their semantic content is roughly the same.

The “explicitation” solution comes next. It has been the most commonly used procedure in the “social organization” category, which brings together Cuban words related to military service, the judicial system, or local authorities. It was followed by “doubles, triples, or quadruples” translation solutions, which added a total of seven different pairs of combined solutions, resulting the pairs “calque and exoticism” and “orthographic adaptation and calque” the most frequently employed. Via this procedure, translators preserved the exotic nature of the original term in the target language by the use of foreignizing solutions in the majority of cases. In addition, this procedure was the most used within the category “industrial and economic conditions”.

Moreover, “cultural borrowing” has been the most identified solution concerning the English linguistic reproduction of the examples identified in the category “units of measures and

currencies”. Most of the examples identified within this translation solution, specifically 50%, were related to official Cuban currencies. Generally speaking, subtitlers decided to keep their original name, probably because of the presupposed degree of familiarity among the target audience. However, there were some instances in which they opted for the use of the “cultural transposition” solution and replaced the cultural reference with another one recognizable in the target language.

The translation solutions “substitution” and “addition” did not stand out in any category, either. The former was used whenever, due to space and temporal restrictions, it was not possible to introduce a long term in the English subtitled version and, therefore, translators decided to shorten it, or in the worst case, replace it with another term that deviates from the original. Most of the examples were related to proper nouns. On the other hand, “addition” was the solution with fewest examples found in the whole corpus. It was used whenever it was necessary to add information to the referent of the source language for a better understanding of it in the target language.

As to the five categories of cultural references established in the current thesis, it can be concluded that “Linguistics” was the one that contributed with the highest number of examples to the study and was composed exclusively of the “idiomatic expressions” subcategory, resulting “communicative translation” the translation solution that predominated in this group. Afterwards, it came the “Material Culture” category, within which “proper nouns and nicknames” and “illustrious personalities” were the subgroups that have offered more examples, while the translation solutions “exoticism” and “orthographic adaptation” were the most frequently employed in this category.

The following category, “Geography”, was divided into three groups, namely: “geographic features”, “biology”, and “cultural geography”. Generally speaking, the translation solution “exoticism” was the most used within this group. It should be mentioned that in the “biology” subcategory, which encompassed everything related to the endemic flora and fauna of the Island, provided very few examples and no specific procedure stood out either.

With respect to the category “Society”, four subcategories were identified: “industrial and economic conditions”, “social organization”, “political conditions”, and “social life and customs”. Broadly speaking, “calque” was the commonest translation solution in this group. Finally, the category “History” had two subgroups: “events” and “historical personalities”. The translation solution employed in the former group was “calque”, whereas “exoticism” prevailed in the latter one. In conclusion, in both groups foreignizing solutions were predominant, which was in accordance with what was previously mentioned about proper nouns.

This paper also aimed to analyze the presence of the cultural references in the visual channel and examined, in turn, if the choice of translation solutions was influenced by this variable. Regarding the most frequently used translation solutions in relation to the cultural references that are reflected in the visual channel, “exoticism” and “calque” stand out, each representing 25% and 22% of the total number of references present in the visual channel. It is demonstrated, according to the results of the chi-square test, that the variable presence/absence of the cultural reference in the visual channel has conditioned the choice of translation solution.

After counting and classifying all the translation solutions identified in the corpus, results have shown that the “foreignizing” (Venuti, 1995) translation method, also known as adequacy (Toury, 1995), was the predominant one. As mentioned before, the translators’ orientation has

avored the source culture. Through the use of foreignizing solutions, they have decided to introduce Cuban cultural terms in the target culture as they were in the original version, although there were examples that suffered some slightly modifications. In addition, there were other examples in which it was considered necessary to add complementary information, always maintaining the idiosyncrasy and cultural load of the original linguistic element.

Last, but not least, the main limitations of the study are mentioned below.

Access to data: The first limitation was related to the access of the Cuban filmography material. All the attempts made to the main audiovisual producer company in the country, the Cuban Institute of Cinematographic Arts and Industries (ICAIC), requesting for information concerning Cuban films with English subtitles, failed. This institution does not have a subtitling office or department which gathers all the Cuban subtitled films. There were many Cuban movies with a high cultural content of cultural references that were produced exclusively by the ICAIC, but very few ones were subtitled into English. That is why it was necessary to include those movies made either by co-productions with other countries or by the independent cinematography industry that is strongly developed in the country. In both cases, the subtitling service for the films into other languages has been guaranteed by the foreign part.

Sample size: Initially, one of the objectives of the present study was focused on the analysis of cultural elements in which there was an interaction of different semiotic channels. The purpose was to underline whether the simultaneous presence of the semiotic codes that make up visual and acoustic communication have influenced the translator's decision during linguistic transfer and to establish comparisons with those cultural references in which this polysemiotic combination does not exist. The sample found was made up of very few examples and it was not considered

representative to draw valid conclusions, since only 15 cultural references that met this polysemiotic characteristic were identified. Due to this scarcity of examples, it was decided to modify the variable that would be analyzed, in such a way that it was finally studied whether the presence of the cultural reference in the visual channel, regardless of whether it was also present in the auditory channel or not, can affect the choice of translation solution. Even so, the size of the sample is still quite limited, since only 36 cases of cultural references with presence in the visual channel were found.

Scarcity of previous research papers related to the topic: Despite the increasingly amount of research and studies related to audiovisual translation worldwide, especially on the European continent, it was a surprise that no papers related to this line of study have been found in Cuba. Undoubtedly, having accessed to specialized bibliography regarding Cuban audiovisual translation would have greatly enriched the research.

Taking into account the above lines, some ideas for future research will be suggested.

1. It would be interesting to expand the corpus of study to a greater number of films or to include other types of Cuban audiovisual materials, maintaining the same methodology applied to the present piece of research and modifying, if it is necessary, the classifications and taxonomies used, taking into account the characteristics of the new corpus of study.

2. Another valuable avenue might be to broaden the research corpus in the future including films produced from the year 2013 on, due to the fact that the deadline established for the data collection of the current thesis was until the year 2013.

3. A different perspective would be to include other language combinations, prioritizing those countries that choose subtitling as the predominant audiovisual translation modality, such as The Netherlands, Belgium, Portugal, Greece, Norway, Sweden, Finland, etc.

4. Finally, another line of study that could be explored would be to apply the same methodology to a totally different corpus, for example literary or musical. The intention would be to know how cultural terms are transferred in these areas and to establish comparisons.

Referencias

- Abuarrah, S. y Salhab, A. (2018). Subtitling science fiction movies for Arab children: challenges and strategies. *Journal of Applied Linguistics and Language Research*, 5(4), 1-19. <http://www.jallr.com/index.php/JALLR/article/view/861>
- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Ariel.
- Álvarez Sáez, A. (2005). La traducción de referentes culturales en la película *Belle Epoque*. En María L. Romana (Ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* (pp. 641-652). AIETI. http://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_2_AAS_Traduccion.pdf
- Baker, M., 2006. *Translation and Conflict. A Narrative Account*. Routledge.
- Beals, M., Gross, L., y Harrell, S. (1999) *The Chi-Square Test*. NIMBioS. <http://www.nimbios.org/~gross/bioed/bealsmodules/chi-square.html>
- Beeby, A., Fernández, M., Fox, O., Hurtado, A., Kozlova, I., Neunzig, W., Presas, M., Rodríguez, P., y Romero, L. (2005). Primeros resultados de un experimento sobre la competencia traductora. En M. L. Romana (Ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* (pp. 573-587). AIETI. http://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_2_PACTE_Resultados.pdf
- Carr, K. (2013). *Métodos y técnicas de traducción de los culturemas en la versión española de Skumtimmen, de Johan Theorin*. [Tesis de grado, Stockholms Universitet]. Repositorio Institucional de la Stockholms Universitet. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-91107>

- Casas-Tost, H. y Ling, N. (2014). La extranjerización como método traductor: coincidencias y divergencias entre Lu Xun y Venuti. *Trans. Revista de traductología*, 18, 183-197.
<https://doi.org/10.24310/TRANS.2014.v0i18.3252>
- Castillo, L. (2014a). La Cuba sono film, primera tentativa de cine social. En M. Naito (Coord.), *Coordenadas del cine cubano* (Vol. 3, pp. 45-77). Editorial Oriente.
- Castillo, L. (2014b). Max Tosquella: entre Cristóbal Colón y Julio Verne. En M. Naito (Coord.), *Coordenadas del cine cubano* (Vol. 3, pp. 27-44). Editorial Oriente.
- Castro, X., y Rodríguez, L. (1999). *Errores ortotipográficos en la traducción al español*. Estilo y Narración II. <https://estiloynarracion2.wordpress.com/2010/03/04/errores-ortotipograficos-en-la-traduccion-al-espanol/>
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. St. Jerome.
- Chaves, M. J. (1999) *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Universidad de Huelva.
- Chęś, A. (2011). Referentes culturales en la traducción de subtítulos. Desafíos planteados por dos culturas meta: la polaca y la española. *Romanica Cracoviensia*, 11(1), 47-55.
<http://doi.org/10.4467/20843917RC.11.006.0074>
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. John Benjamins.
- Chiaro, D. (1992). *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*. Routledge.
- Cubacine. (2019). *Cubacine*. <http://www.cubacine.cult.cu/es/inicio>

- Del Río, J. (2013). Los grises años setenta y las trampas del realismo (socialista). En A. Suárez (Ed.), *El cine, el crítico y el espectador que vino a cenar. Memorias del XVIII Taller Nacional de Crítica Cinematográfica* (pp. 28-42). Editorial Oriente.
- Del Río, J. (2014). Fermentos genéricos en el cine joven del siglo XXI. En M. Naito (Coord.), *Coordenadas del cine cubano* (Vol.3, pp. 212-225). Editorial Oriente.
- Del Valle, S. (2008). Cine y revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta. *Perfiles de la cultura cubana*, 2, 1-35. http://www.perfiles.cult.cu/articulos/cine_revolucion.pdf
- Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics, *Babel*, 35(4), 193-218. <https://doi.org/10.1075/babel.35.4.02del>
- Díaz Cintas, J. (2001). Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas. En E. Pajares, R. Merino y J. M. Santamaría (Eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción* (Vol. 3, pp. 119-130). Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. <http://hdl.handle.net/10810/11725>
- Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés / español*. Ariel.
- Díaz Cintas, J. (2009). Introduction-audiovisual translation: An overview of its potential. En J. Díaz Cintas (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation*. (Topics in Translation, pp. 1-18). Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781847691552-003>
- Díaz Cintas, J., y Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. St. Jerome. <https://doi.org/10.4324/9781315759678>
- Díaz, D. (2001). La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90. *Temas*, 27, 37-52.

- Díaz-Pérez, F. J. (2017). The translation of humour based on culture-bound terms in *Modern Family*. A cognitive-pragmatic approach. *MonTi. Monografías de Traducción e Interpretación*, 9, 49-75. <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.2>
- Diccionario de la Real Academia Española*. (2021). Consultado en <https://dle.rae.es/>
- Enciclopedia Eured*. (2022). Consultado en <https://www.ecured.cu/>
- Filmaffinity. (2022). *Filmaffinity*. <https://www.filmaffinity.com/us/main.html>
- Fong, A. (2014). Unidades móviles cinematográficas: en Cuba el cine busca al público. En M. Naito (Coord.), *Coordenadas del cine cubano* (Vol. 3, pp. 139-147). Editorial Oriente.
- Fornet, A. (2001). Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989). *Temas*, 27, 4-16.
- Fowler, V. (2009). Cine cubano: Lo nuevo. *ReVista Harvard Review of Latin America*, 8(3). <https://revista.drclas.harvard.edu/cuban-film/>
- Franco Aixelá, J. (1996a). *Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios (inglés-español* [Tesis de Doctorado, Universidad de Alicante]. Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/3508>
- Franco Aixelá, J. (1996b). Culture-Specific Items in Translation. En R. Álvarez y M. C. A. Vidal (Eds.), *Translation, Power, Subversion* (Vol. 8, pp. 52-77). Multilingual Matters.
- García, J. (2001). El cine cubano o los caminos de la modernidad. *Temas*, 27, 28-36.
- García, M. (4 de mayo de 2012). Dime cómo te llamas y te diré. *Juventud Rebelde*. <https://www.juventudrebelde.cu/cuba/2012-05-04/dime-como-te-llamas-y-te-dire>
- García Yebra, V. (2006). *Traducción, academias y terminología*. Centro Virtual Cervantes. <https://cvc.cervantes.es/lengua/aeter/conferencias/garcia.htm>

- Ghaemi, F. y Benyamin, J. (2011). Strategies used in the translation of interlingual subtitling. *Journal of English Studies*, 1(1), 39-49. https://jes.srbiau.ac.ir/article_5620.html
- González Davies, M. y Scott-Tennent, C. (2005). A problem-solving and student-centred approach to the translation of cultural references. *Meta*, 50(1), 160-179. <https://doi.org/10.7202/010666ar>
- Gottlieb, H. (1992). Subtitling: A new university discipline. En C. Dollerup y A. Loddegaard (Eds.), *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent, and Experience* (pp. 161-170). John Benjamins.
- Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, Translation & Idioms*. Center for translation studies University of Copenhagen.
- Grit, D. (1997). De vertaling van realia. *Filter*, 4(4), 42-48. <https://www.tijdschrift-filter.nl/jaargangen/1997/44/de-vertaling-van-realia-42-48/>
- Gutt, E. (2004). Challenges of metarepresentation to translation competence. En E. Fleischmann, P. Schmitt y G. Wotjak (Eds.), *Translations Kompetenz: Proceedings of LICTRA 2001: VII. Leipziger Internationale Konferenz zu Grundfragen der Translatologie*. (pp. 77-89). Stauffenburg.
- Hagfors, I. (2003). The translation of culture-bound elements into finnish in the post-war period. *Meta*, 48(1-2), 115-127. <https://doi.org/10.7202/006961ar>
- Haywood, L., Thompson, M., y Hervey, S. (2009). *Thinking Spanish Translation. A Course in Translation Method: Spanish to English* (2^a ed.). Routledge.
- Hernández, S. (2007). Cine cubano. El camino de las coproducciones. [Tesis de Doctorado, Universidade de Santiago de Compostela]. Repositorio Institucional de la Universidade de Santiago de Compostela. <http://hdl.handle.net/10347/2392>

- Hurtado, A. (2001) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Cátedra.
- Igareda, P. (2011). Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción. *Íkala, Revista de lenguaje y cultura*, 16(1), 11-32.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/ikala/article/view/8644>
- IMDb.com. (2022). *Internet Movie Database*. <https://www.imdb.com/>
- Ivarsson, J. (1992) *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Transedit.
- Jiménez, N. (2015). Cultura, estereotipos, lengua y traducción: El subtítulo al inglés de la película *Ocho Apellidos Vascos*. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 28.
<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1227>
- Leboreiro Enriquez, F y Poza Yagüe, J. (2001). Subtitular: toda una ciencia... y todo un arte. En M. Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. (pp. 315-323). Cátedra.
- Lecuona, L. (1994). Entre el doblaje y la subtitulación: La interpretación simultánea en el cine. En F. Eguíluz, R. Merino, V. Olsen, E. Pajares y J. M. Santamaría (Eds.), *Transvases culturales: literatura, cine, traducción* (pp. 279-286). Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco. <http://hdl.handle.net/10810/10031>
- Leppihalme, R. (1994). *Culture Bumps: On the Translation of Allusions*. (English Department Studies; Vol. 2). University of Helsinki, Department of English.
<https://researchportal.helsinki.fi/en/publications/culture-bumps-on-the-translation-of-allusions>
- Leppihalme, R. (1997). *Culture Bumps. An empiric approach to the translation of allusions*. (Topics in Translation; Vol. 10). Multilingual Matters.

- Lomheim, S. (1992). The writing on the screen. Subtitling: A case study from Norwegian Broadcasting (NRK), Oslo. En G. M. Anderman y M. Rogers (Eds.), *Word, Text, Translation: Liber Amicorum for Peter Newmark* (pp. 190-207). Multilingual Matters.
- Luque, L. (2009). Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, 11, 93-120.
http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf
- Luyken, G. M. (1991). *Overcoming Linguistic Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. The European Institute for the Media.
- Macías, J.M. (1885). *Diccionario cubano, etimológico, crítico, razonado y comprensivo...* Imprenta de C. Trowbridge.
- Manuel Iglesias. (12 de agosto de 2015). *El cine silente en Cuba* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=4Avkkoigy7I>
- Marleau, L. (1982). Les sous-titres...un mal nécessaire. *Meta*, 27(3), 271-285.
<https://doi.org/10.7202/003577ar>
- Martí Ferriol, J.L. (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Universitat Jaume I.
- Martínez, C. (2015). *La traducción de los referentes culturales: el caso de Ocho apellidos vascos* (español → inglés). [Tesis de grado, Universitat Jaume I]. Repositorio Institucional de la Universitat Jaume I. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/135465>
- Martínez Sierra, J. (2008). *Humor y Traducción: Los Simpsons cruzan la frontera*. Universitat Jaume I.
- Mayoral Asensio, R. (1993). La traducción cinematográfica: el subtitulado. *Sendeban*, 4, 45-68.
<http://fti.ugr.es/pages/sendeban/indices/send4>

- Mayoral Asensio, R. (2001). Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. En M. Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. (pp. 19-46). Cátedra.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=10599>
- Mayoral Asensio, R., Kelly D., y Gallardo N. (1988). Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. *Meta*, 33(3), 356-367.
<https://doi.org/10.7202/003608ar>
- Mihaes, L (2011). Dealing with cultural references in newspaper article translation. *Analele Universității Spiru Haret. Seria Jurnalism*, 12(1), 126-130.
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=166757>
- Mijas, H. (2009). A new approach to translating culture in subtitling. *Respectus Philologicus*, 15(20), 53-61. <https://www.journals.vu.lt/respectus-philologicus/article/view/15770>
- Molina, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* [Tesis de Doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositorio Institucional TDX.
<https://www.tdx.cat/handle/10803/5263#page=1>
- Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de los culturemas*. Universitat Jaume I.
- Moya, V. (2000). *La traducción de los nombres propios*. Cátedra.
- Naito, M. (2013). El documental cubano en la década del setenta. En A. Suárez (Ed.), *El cine, el crítico y el espectador que vino a cenar. Memorias del XVIII Taller Nacional de Crítica Cinematográfica* (pp. 43-53). Editorial Oriente.
- Naito, M. (2014a). Los extranjeros y el cine en Cuba (1897-1910). En M. Naito (Coord.), *Coordenadas del cine cubano* (Vol. 3, pp. 13-26). Editorial Oriente.

- Naito, M. (2014b). ¿Cine cubano independiente? En M. Naito (Coord.), *Coordenadas del cine cubano* (Vol. 3, pp. 206-211). Editorial Oriente.
- Nedergaard-Larsen, B. (1993). Culture-bound problems in subtitling. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 1(2), 207-240.
<https://doi.org/10.1080/0907676X.1993.9961214>
- Newmark, P. (1988a). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall International. Newmark, P. (1988b). *Approaches to Translation*. Prentice Hall International.
- Nida, E. (1945). Linguistics and Ethnology in Translation-Problems. *Word*, 1(2), 194-208.
<https://doi.org/10.1080/00437956.1945.11659254>
- Nida, E. A., y Taber, C. R. (1969, 1971). *The Theory and Practice of Translation*. E.J. Brill.
- Nodal, Y. M. (2013). *The translation of cultural references in Cuban tourist leaflets*. [Tesis de Maestría]. Universidad de Jaén.
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. St. Jerome.
- Olk, H.M. (2001). *The translation of cultural references: An empirical investigation into the translation of culture-specific lexis by degree-level language students*. [Tesis de Doctorado, The University of Kent]. Repositorio Institucional de la University of Kent.
- Olk, H. M. (2012). Cultural references in translation: A framework for quantitative translation analysis. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(3), 344-357.
<https://doi.org/10.1080/0907676X.2011.646279>
- Ortiz, F. (1922). Un Catauro de cubanismos. Apuntes lexicográficos. *Revista Bimestre Cubana*, 17(1), 17- 32. <https://hdl.handle.net/2027/txu.059173018108227>
- Ortiz, F. (1924). *Glosario de Afronegrismos*. Librería Cervantes.

Ortiz, F. (1949). Los factores humanos de la cubanidad. *Revista Bimestre Cubana*, 45(3), 161-186.

Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ciencias Sociales.

Oxford Advanced Learner's Dictionary. (2022). Consultado en

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

Oxford Lexico. (2022). Consultado en <https://www.lexico.com>

Paz, C. (1994). *Diccionario cubano de términos populares y vulgares*. Ciencias Sociales.

Pedersen, J. (2005). How is Culture Rendered in Subtitles? En H. Gerzymisch-Arbogast y S.

Nauert (Eds.), *EU High Level Scientific Conferences, Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation* (pp. 1-18). MuTra.

http://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2005_Proceedings.pdf

Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References*. John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.98>

Peláez, J. (2007). Retraducción y culturas: Problemas de la retraducción del Nuevo Testamento hoy. En J. Zaro y F. Ruiz (Eds.), *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales* (pp. 69-87). La Dragona (Miguel Gómez Ediciones).

Peñalver, J. M. (1795). Memoria que promueve la edición de un diccionario provincial de la Isla de Cuba. *Memoria de la real sociedad patriótica de La Habana*, 1, 106-114.

Piaget, J. (1972). Intellectual evolution from adolescence to adulthood. *Human Development*, 15(1), 1-12. <https://doi.org/10.1159/000271225>

Piaget, J., Grize, J. B., Szeminska, A., y Bang, V. (1977). *Epistemology and Psychology of Functions* (Vol. 23). Springer Science & Business Media. <https://doi.org/10.1007/978-94-010-9321-7>

- Pichardo, E. (1976). *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. El Trabajo de L.F. Dediót.
- Pym, Anthony (1992). *Translation and Text Transfer: An Essay on the Principle of Intercultural Communication*. Peter Lang.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Universidad de León. <http://hdl.handle.net/10612/5273>
- Ramos, G. (24 de octubre de 2015). Cuando el cine sonoro llegó a Cuba. *Radio Rebelde*. <https://www.radiorebelde.cu/noticia/cuando-cine-sonoro-llego-cuba-20151024/>
- Rebechi, R. (2013). Corpus-driven methodology for exploring cultural references in the areas of cooking, football and hotel Industry. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 95, 336-343. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.10.655>
- Sánchez-Boudy, J. (1999). *Diccionario Mayor de Cubanismos*. Ediciones Universal.
- Santamaria, L. (2001). *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals*. [Tesis de Doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositorio Institucional TDX. <https://www.tdx.cat/handle/10803/5249#page=1>
- Schäffner, C., y Wiesemann, U. (2001). *Annotated Texts for Translation: English - German. Functionalist Approaches Illustrated*. Multilingual Matters.
- Shi, X. (2014). The English film title translation strategies. *Journal of Language Teaching and Research*, 5(3), 606-610. <https://doi.org/10.4304/jltr.5.3.606-610>
- Suárez, C. (1921). *Vocabulario cubano*. Librería Cervantes de R. Veloso y Librería de Perlado, Paéz y Cía.
- Titford, C. (1982). Sub-titling: constrained translation. *Lebende Sprachen*, 27(3), 113-116.
- Torregosa, C. (1996). Subtítulos: traducir los márgenes de la imagen. *Sendebarr*, 7, 73-88.

- Toury, G (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Porter Institute for Poetics & Semiotics, Tel Aviv University.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins.
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*. John Murray.
- Tymoczko, M., 2007. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. St. Jerome.
- Valero-Garcés, C. (1995). Modes of translating culture: ethnography and translation. *Meta*, 40(4), 556–563. <https://doi.org/10.7202/002805ar>
- Vandeweghe, W. (2005). *Duoteksten: Inleiding tot Vertaling en Vertaalstudie*. Academia Press.
- Vänni, R. (2017). *The translation of cultural references and proper-name allusions in the Finnish subtitles of Gilmore Girls*. [Tesis de Maestría, Oulun Yliopisto]. Repositorio Institucional de la Oulun Yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:oulu-201712213398>
- Vázquez-Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Georgetown University Press.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
- Vinay, J-P., y Darbelnet, J. (1958, 1977). *Stylistique Comparée du Français et de l' Anglais: Méthode de Traduction. Nouvelle édition revue et corrigée*. Didier.
- Whitman, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Peter Lang.
- Wilson, D., y Dan, S. (2004). Relevance Theory. En L. Horn y G. Ward (eds.), *The Handbook of Pragmatics* (pp. 607-632). Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470756959.ch27>
- Yuste Frías, J. (2011). Leer e interpretar la imagen para traducir. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, 50(2), 257-280. <https://doi.org/10.1590/S0103-18132011000200003>

Zabalbeascoa, P. (2000). From Techniques of Translation to Types of Solutions. En A. Beeby, D. Ensinger, y M. Presas (Eds), *Investigating Translation* (pp. 117-127). John Benjamins.
<https://doi.org/10.1075/btl.32.15zab>

Anexos

Anexo 1: Encuestas consultadas durante la confección del corpus de la investigación.**Tabla 1**

Las películas más populares. En millones de espectadores en salas de cine. No incluye la asistencia a las proyecciones de Cinemóvil. Fecha de cierre: 31 de diciembre de 1988.

No.	Título	Director	Año	Espectadores (millones)
1	<i>Las aventuras de Juan Quinquín</i>	J. G. Espinosa	1967	3,2
2	<i>Los pájaros tirándole a la Escopeta</i>	R. Díaz	1984	2,8
3	<i>Guardafronteras</i>	O. Cortázar	1980	2,5
4	<i>Se permute</i>	J. C. Tabío	1983	2,2
5	<i>Elpidio Valdés</i>	J. Padrón	1979	1,9
6	<i>El hombre de Maisinicú</i>	M. Pérez	1973	1,9
7	<i>El brigadista</i>	O. Cortázar	1977	1,8
8	<i>De tal Pedro tal astilla</i>	L. F. Bernaza	1985	1,8
9	<i>Las doce sillas</i>	T. G. Alea	1962	1,7
10	<i>Retrato de Teresa</i>	P. Vega	1979	1,5
11	<i>Una novia para David</i>	O. Rojas	1985	1,4
12	<i>La muerte de un burócrata</i>	T. G. Alea	1966	1,4
13	<i>Cuba 58</i>	J.M.Ascot/J.Fraga	1962	1,3
14	<i>Cuba baila</i>	J. G. Espinosa	1960	1,2
15	<i>Lucía</i>	H. Solás	1968	1,2
16	<i>Patty-Candela</i>	R París	1976	1,1
17	<i>Clandestinos</i>	F. Pérez	1987	1,1
18	<i>Polvo rojo</i>	J. Díaz	1981	1,1
19	<i>En tres y dos</i>	R. Díaz	1985	1,0
20	<i>Historias de la Revolución</i>	T. G. Alea	1960	1,0
21	<i>El joven rebelde</i>	J. G. Espinosa	1961	1,0
22	<i>Los días del agua</i>	M. O. Gómez	1971	1,0

Tabla 2

Resultados de la encuesta convocada por la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica para seleccionar las películas “más significativas” producidas entre 1959-2008.

No	Modalidad	Título	Director	Año
1		<i>Memorias del subdesarrollo</i>	Tomás Gutiérrez Alea	1968
2		<i>Lucía</i>	Humberto Solás	1968
3		<i>Fresa y chocolate</i>	T. G. Alea y Juan Carlos Tabío	1993
4	Ficción	<i>Madagascar</i>	Fernando Pérez	1994
5		<i>Papeles secundarios</i>	Orlando Rojas	1989
6		<i>La muerte de un burócrata</i>	T. G. Alea	1966
7		<i>La primera carga al machete</i>	Manuel Octavio Gómez	1969
8		<i>Retrato de Teresa</i>	Pastor Vega	1979
9		<i>La bella del Alhambra</i>	Enrique Pineda Barnet	1989
10		<i>La última cena</i>	Tomás Gutiérrez Alea	1976
1		<i>Now!</i>	Santiago Álvarez	1965
2		<i>Por primera vez</i>	Octavio Cortázar	1967
3		<i>Suite Habana</i>	Fernando Pérez	2003
4		<i>Coffea arabiga</i>	Nicolás Guillén Landrián	1968
5	Documental	<i>L.B.J.</i>	Santiago Álvarez	1968
6		<i>Vaqueros del Cauto</i>	Oscar Valdés	1965
7		<i>Ociel del Toa</i>	N. Guillén Landrián	1963
8		<i>Ciclón</i>	Santiago Álvarez	1963
9		<i>Nosotros, la música</i>	Rogelio París	1964
10		<i>Hanoi, martes 13</i>	Santiago Álvarez	1967

Anexos 2: Fichas técnicas de las películas

Tabla 1

Ficha técnica de la película: Y, sin embargo...

Título original	<i>Y, sin embargo...</i>
Título en inglés	<i>And yet...</i>
Año	2013
Duración	86 minutos
País	Cuba
Guion	Rudy Mora
Dirección	Rudy Mora
Producción General	Carlos de la Huerta
Dirección de Fotografía	Ángel Alderete
Montaje o edición	Octavio Crespo
Género	Comedia
Música original	Juan Carlos Rivero, Silvio Rodríguez, Amaury Ramírez
Dirección artística	Luis Lacosta
Sonido	Osmany Olivare
Escenografía	S.I
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), Audiovisuales ARTEX. S.A y el Ministerio de Cultura
Reparto	Olo Tamayo, Liliana Sosa, Carolina Fernández, Ernesto Escalona, Daniel Ramírez, Laura de la Uz, Larisa Vega, Manuel Porto, Fernando Hechavarría, Eslinda Núñez, Osvaldo Doimeadios, Raúl Pomares, Adria Santana.
Premios	2012: Mejor Maqueta. 10mo. Festival Internacional del Cine Pobre. Gibara, Holguín, Cuba.
Sinopsis:	La cinta, inspirada en un texto del dramaturgo ruso Alexander Jmélik, y que también contaba con una versión teatral bajo la dirección de Carlos Alberto Cremata, se desarrolla en una escuela de música, en la que los protagonistas son niños. El punto de arranque de la historia surge a partir de la justificación fantasiosa que inventa uno de los niños, cuando llega tarde a un examen. A partir de este acontecimiento, se genera todo un proceso en la escuela para esclarecer si los hechos mencionados por el niño son o no verídicos.

Tabla 2*Ficha técnica de la película: Una noche*

Título original	<i>Una noche</i>
Título en inglés	<i>Una Noche</i>
Año	2012
Duración	91 minutos
País	Coproducción Cuba, Reino Unido, Estados Unidos
Guion	Lucy Mulloy
Dirección	Lucy Mulloy
Producción General	Maite Artieda, Daniel Mulloy, Lucy Mulloy, Sandy Pérez Águila y Yunior Santiago.
Dirección de Fotografía	Trevor Forrest, Shlomo Godder
Montaje o edición	Cindy Lee
Género	Drama
Música original	Escrita por Lucy Mulloy, La Muma, Raúl Martínez, Leynis Vázquez.
Dirección artística	Yinka Graves y John Paul Burgess.
Sonido	Rolando Vajs y Allan Zaleski
Escenografía	Roberto Martínez
Productora	Mulloy Productions
Reparto	Dariel Arrechada, Anailin de la Rúa de la Torre, Javier Nuñez Florián, María Adelaida Méndez Bonet, Greisy del Valle, Katia Caso
Premios	<p>2012: Premio especial del jurado. 43 Festival Internacional de Cine de la India (IFFI)</p> <p>2012: Premio Mejor Director Novel. Festival de Cine Independiente Tribeca. New York.</p> <p>2012: Premio Mejor Fotografía. Festival de Cine Independiente Tribeca. New York.</p> <p>2012: Premio Mejor Actor Masculino, compartido entre Daniel Arrechada y Javier Núñez. Festival de Cine Independiente Tribeca. New York.</p> <p>2012: Nominada al Premio Oso de Cristal. 62º Festival Internacional de Cine de Berlín.</p> <p>2012: Mejor Película extranjera. Festival Internacional de Cine de Fort Lauderdale.</p> <p>2012: Mejor Director. Festival Internacional de Cine de Fort Lauderdale.</p> <p>2012: Mejor Guion. Festival Internacional de Cine de Brasilia.</p>

Tabla 3

Ficha técnica de la película: Una noche (parte II)

Título original	<i>Una noche</i>
Premios	
2012: Mejor guion. Festival Internacional de Cine de Atenas.	
2012: Premio Especial del Jurado. Festival de Cine Americano de Deauville	
2013: Nominada a Mejor montaje. XXIX Premios Independent Spirit.	
2013: Nominada a mejor ópera prima. XXIX Premios Independent Spirit.	
2012: Premio Especial del Jurado. Festival de Cine de La India.	
2012: Premio Mejor Actor para Javier Núñez Florián. Festival de Cine de Oaxaca.	
2012: Premio Telia Award. Festival Internacional de Cine de Estocolmo.	
Sinopsis: Basada en hechos reales, la película narra cómo dos amigos, junto a la hermana de uno de ellos, preparan y construyen una balsa rudimentaria para escapar ilegalmente desde La Habana hacia Miami. Una vez en el océano, los jóvenes vivirán una pesadilla de la que ya no habrá marcha atrás.	

Tabla 4

Ficha técnica de la película: Juan de los muertos

Título original	<i>Juan de los Muertos</i>
Título en inglés	<i>Juan of the Dead</i>
Año	2011
Duración	100 minutos
País	Coproducción Cuba-España
Guion	Alejandro Brugués
Dirección	Alejandro Brugués
Producción General	Alejandro G. Tovar y Laura Alvea
Dirección de Fotografía	Carles Gusi
Montaje o edición	Mercedes Cantero
Género	Comedia
Música original	Sergio Valdés y Julio de la Rosa.
Dirección artística	Derubín Jácome
Sonido	Daniel de Zayas
Escenografía	S.I
Productora	La Zanfoña Producciones (España), Producciones de la 5ta Avenida (Cuba), Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), Canal Sur y Televisión Española.
Reparto	Alexis Díaz de Villegas, Jorge Molina, Andrea Duro, Andros Perugorría, Jazz Vilá, Eliecer Ramírez, Antonio Dechent, Blanca Rosa Blanco, Elsa Camp, Luis Alberto García, Susana Pous.
Premios	<p>2011: Segundo Premio del Público (Runner Up). Festival de Cine Fantástico (Fantastic Fest) Austin, Estados Unidos.</p> <p>2011: Premio Coral de la Popularidad. 33 festival Internacional del Nuevo cine Latinoamericano. La Habana.</p> <p>2011: Fanomenon Audience Award, premio del público. Festival Internacional de Cine de Leeds. Inglaterra.</p> <p>2011: Festival de Sitges: Sección oficial largometrajes a concurso.</p> <p>2012: Cuervo de Plata. Festival Internacional de Cine Fantástico de Bruselas. Bélgica.</p>

Tabla 5

Ficha técnica de la película: Juan de los muertos (parte II)

Título original	<i>Juan de los muertos</i>
Premios	2012: Premio al Mejor actor. 32. Festival Internacional de Cine de Oporto. Portugal. 2012: Premio al Mejor Guion 32. Festival Internacional de Cine de Oporto. Portugal. 2012: Premio del Público. 32. Festival Internacional de Cine de Oporto. Portugal. 2012: Premio del Público. Miami International Film Festival. Estados Unidos. 2012: Premio del Público. Festival Internacional de Cine de Panamá. 2012: Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.
Sinopsis:	De la noche a la mañana, en las calles de La Habana comienzan a deambular muertos vivientes y hambrientos de carne humana. El pánico, la violencia, el caos y la confusión se apoderan de las personas, quienes no cesan de atacarse unas a otras. Juan, con la ayuda de su fiel amigo “Lázaro” y dos más se convertirá en los héroes de esta historia, al descubrir la forma más efectiva de deshacerse de estos zombis. Bajo el eslogan: “Juan de los muertos, matamos a sus seres queridos”, este grupo de amigos emprenderán un negocio, mediante el cual eliminan a los familiares infectados de sus clientes, por un precio razonable. Esta comiquísima cinta está considerada el primer largometraje de zombis realizado en Cuba.

Tabla 6

Ficha técnica de la película: José Martí, el ojo del canario

Título original	<i>José Martí: El ojo del canario</i>
Título en inglés	<i>Jose Marti: The Eye of the Canary</i>
Año	2010
Duración	120 minutos
País	Coproducción Cuba-España
Guion	Fernando Pérez
Dirección	Fernando Pérez
Producción General	Rafael Rey Rodríguez, Camilo Vives, José María Morales, Sancho Gracia, Camilo Vives
Dirección de Fotografía	Raúl Pérez Ureta
Montaje o edición	Julia Yip
Género	Drama
Música original	Edesio Alejandro
Dirección artística	Eric Grass
Sonido	Raúl Lorenzo Amargó Pérez
Escenografía	Erick Grass
Productora	Televisión Española (TVE), Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), Lusa Films S.L, Wanda Films
Reparto	Damián Antonio Rodríguez, Daniel Romero, Broselianda Hernández, Rolando Isidro Brito Rodríguez, Manuel Porto, Aramis Delgado, Luis Rielo, Julio César Ramírez
Premios	<p>2010: Premio a la Mejor Fotografía. XXXVI Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España.</p> <p>2010: Premio Colón de Plata a la Mejor Dirección artística. XXXVI Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España.</p> <p>2010: Premio Coral de Dirección y Dirección Artística. 32º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>2010: Premio SIGNIS. 32º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>2010: Premio de la Asociación de Cine, Radio y TV de la UNEAC. 32º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>2010: Premio de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. 32º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p>

Tabla 7

Ficha técnica de la película: José Martí, el ojo del canario (parte II)

Título original	<i>José Martí: El ojo del canario</i>
Premios	2010: Premio El Mégano, otorgado por la Federación Nacional de Cine Clubes. 32° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.
	2010: Premio Caminos, otorgado por el Centro Memorial Martin Luther King. 32° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.
	2010: Premio Roque Dalton, otorgado por Radio Habana Cuba. 32° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.
	2010: Premio CINED, otorgado por Cinematografía Educativa. 32° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.
	2010: Premio Vigía, otorgado por la sub-sede de Matanzas. 32° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.
	2010: Premio de la UNICEF. 32° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.
	2010: Premio al Mejor Cartel. 32° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.
	2011: Premio Ariel a la Mejor película Iberoamericana (ex aequo), otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México.
	2011: Premio Caraca a la Mejor dirección, a la Mejor fotografía y a la Mejor Dirección de arte en la categoría de ficción. 33 Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.
	Sinopsis: La película, que forma parte del proyecto continental “Libertadores”, es una versión libre sobre la vida de uno de los hombres más relevantes de la historia cubana y de América Latina: José Martí (Héroe Nacional de Cuba). Específicamente, el filme recrea los distintos episodios que viviera el apóstol desde su temprana infancia hasta los 17 años, cuando fuese condenado a trabajos forzados por el gobierno colonial español de la época.

Tabla 8*Ficha técnica de la película: Chamaco*

Título original	<i>Chamaco</i>
Título en inglés	<i>Kiddo</i>
Año	2010
Duración	92 minutos
País	Coproducción: Cuba, España
Guion	Juan Carlos Cremata Malberti y Abel Melo
Dirección	Juan Carlos Cremata Malberti
Producción General	Juan M. Villar, Iohamil Navarro, Juan C. Cremata Malberti, José C. Cremata Malberti
Dirección de Fotografía	Lily Suárez
Montaje o edición	Adrián García
Género	Drama
Música original	Amaury Ramírez Malberti
Dirección artística	Guillermo Ramírez Malberti
Sonido	Rubén Valdés, Camilo Machado
Escenografía	S.I
Productora	Laroye Films, El Ingenio, Trova Film
Reparto	Fidel Betancourt, Aramis Delgado, Laura Ramos, Caleb Casas, Alina Rodríguez, Francisco «Pancho» García, Luis Alberto García, Alfredo Chang
Premios	
	2010: Premio de Postproducción del ALBA Cultural “Nuestra América Primera Copia”. 32 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.
	Sinopsis: El filme se basa en la pieza teatral homónima de Abel González Melo, cuya trama se desata con el descubrimiento de un joven cadáver en el Parque Central de la Habana en la madrugada del 24 de diciembre de 2006. Aunque desde el comienzo el espectador sabe quién es el asesino, la película se enfoca en la investigación de este hecho, que desencadenará una serie de coincidencias y secretos, en la que una familia está completamente involucrada.

Tabla 9*Ficha técnica de la película:* Los Dioses rotos

Título original	<i>Los dioses rotos</i>
Título en inglés	<i>Fallen Gods</i>
Año	2008
Duración	93 minutos
País	Coproducción: Cuba, México
Guion	Ernesto Daranas
Dirección	Ernesto Daranas
Producción General	Manolo Angueira, Camilo Vives Isabel Prendes
Dirección de Fotografía	Rigoberto Senarega
Montaje o edición	Pedro Suárez
Género	Drama , ficción
Música original	Edesio Alejandro
Dirección artística	S.I
Sonido	Raúl Amargot (Nikita)
Escenografía	S.I
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), AltaVista
Reparto	Silvia Águila, Carlos Ever Fonseca, Héctor Noas, Annia Bu Maure, Isabel Santos, Patricio Wood, Mario Limonta, Amarilys Nunez Barrioso
Premios	2008: Premio del Público en el 30 Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. 2008: Premios de la Crítica Cinematográfica y de la Crítica Cultural cubanas en el 30 Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba. 2008: Premio Mejor Maqueta de Largometraje (ex aequo). 6º Festival Internacional de Cine Pobre, Gibara, Cuba. 2008: Seleccionada por la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica entre las 10 mejores películas exhibidas en el año. 2009: Premio Caricato al Mejor Actor en Cine a Héctor Noas, Unión de Escritores y Artistas de Cuba. 2009: Premio de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica.

Tabla 10

Ficha técnica de la película: Los Dioses rotos (parte II)

Título original	<i>Los dioses rotos</i>
<p>Premios</p> <p>2009: Premio mejor dirección de arte a Erick Grass. 17 Providence Latin American Film Festival. EE.UU.</p> <p>2009: Premio mejor música a José Antonio Leyva y Magda Rosa Galván. 17 Providence Latin American Film Festival. EE.UU.</p> <p>2010: Seleccionada por Cuba como candidata en la categoría de película de habla no inglesa, al Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, EE.UU.</p> <p>Sinopsis: Laura, una profesora universitaria, que se prepara para su tesis de maestría, tiene interés en sacar a la luz la vigencia de un legendario chulo que vivió en La Habana, a principios del siglo XX: Alberto Yarini y Ponce de León. En esta búsqueda de la verdad, tendrá que sumergirse en el mundo del proxenetismo y la prostitución que se mantiene oculto en las calles de La Habana y que los investigadores prefieren esquivar.</p>	

Tabla 11

Ficha técnica de la película: La edad de la peseta

Título original	<i>La edad de la peseta</i>
Título en inglés	<i>The Silly Age</i>
Año	2006
Duración	90 minutos
País	Coproducción: Cuba, España, Venezuela
Guion	Arturo Infante
Dirección	Pavel Giroud
Producción General	Camilo Vives, Jaume Roures y Delfina Catalá
Dirección de Fotografía	Luis Najmías Jr.
Montaje o edición	Lester Hamlet.
Género	Drama
Música original	Ulises Hernández
Dirección artística	Vivian del Valle
Sonido	José Galiño
Escenografía	S.I
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), Mediapro, Alter Producciones.
Reparto	Mercedes Sampietro, Iván Carreira, Susana Tejera, Carla Paneca, Esther Cardoso, Claudia Valdés y José Ángel Egido
Premios	<p>2003: Mención Guion Inédito. 25 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>2006: Premio de la Asociación de Cine, Radio y TV de la UNEAC, a la Mejor película de ficción. 28 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>2006: Premio Glauber Rocha de la Agencia Latinoamericana de Noticias Prensa Latina. 28 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>2006: CIBERVOTO al Mejor Largometraje de Ficción. 28 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>2006: Premio Coral a Vivian del Valle a la Mejor dirección de arte. 28. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>2006: Premio Coral de fotografía a Luis Najmías. 28. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>2006: Seleccionado como el mejor largometraje del año por la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. La Habana, Cuba.</p>

Tabla 12

Ficha técnica de la película: La edad de la peseta (parte II)

Título original	<i>La edad de la peseta</i>
Premios	
2007: Premio a la Mejor Película. 47 Festival Internacional de Cine de Cartagena. Colombia.	
2007: Premio Chris Holter a la Mejor película de humor. 50 Festival Internacional de Cine de San Francisco. EE.UU.	
2007: Mejor director. 17 Festival de Cine Iberoamericano de Ceará, Brasil.	
2007: Mejor dirección de arte a Vivian del Valle. 17 Festival de Cine Iberoamericano de Ceará, Brasil.	
2007: Mejor filme de ficción, Festival Ibero-Americano de cine y Video Cinesul, Río de Janeiro, Brasil.	
2007: Mejor banda sonora a Ulises Hernández. 17 Festival de Cine Iberoamericano de Ceará, Brasil.	
2007: Premio del Público. Festival de cine Cero Latitud. Ecuador.	
2007: Segundo Premio del Público. Festival de Lima. Perú.	
2007: Premio Mejor actuación femenina a Mercedes Sampietro. 9na Muestra Internacional.	
2007: Premio Caracol a la Mejor Dirección, Mejor Edición, Dirección de Fotografía, Diseño de Vestuario, Maquillaje y peluquería, Música Original. Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.	
2007: Premio al Mejor guion. Festival Nacional de cine de Mérida. Venezuela.	
2007: Premio Mejor actuación masculina (Iván Carreira). Festival Nacional de cine de Mérida. Venezuela.	
2007: Nominada a los Premios Goya de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España como Mejor película extranjera.	
2008: Premio Nueva Visión por el mejor filme de habla no inglesa. Santa Bárbara Internacional Film Festival. California, EE.UU.	
Sinopsis: Una madre (Alicia) y su hijo (Samuel) regresan a vivir con Violeta, la abuela materna del niño, tras su último fracaso amoroso. Esta convivencia acarreará conflictos, rechazos y contradicciones y acabará siendo insoportable. Samuel tratará de adaptarse a este nuevo escenario, sin embargo, experimentará nuevas necesidades y comportamientos -típicos de su edad- que lo marcarán para el resto de su vida.	

Tabla 13*Ficha técnica de la película: Viva Cuba*

Título original	<i>Viva Cuba</i>
Título en inglés	<i>Viva Cuba</i>
Año	2005
Duración	80 min
País	Coproducción: Cuba, Francia
Guion	Manuel Rodríguez y Juan Carlos Cremata
Dirección	Juan Carlos Cremata Malberti.
Producción General	Luis Orlando Fernández Almeida
Dirección de Fotografía	Alejandro Pérez Gómez
Montaje o edición	Angélica Salvador
Género	Comedia, drama
Música original	Amaury Ramírez Malberti, Slim Pezin
Dirección artística	Guillermo Ramírez Malberti
Sonido	Franklin Hernandez Polanco, Osmany Olivare Arias, Diego Javier Figueroa
Escenografía	S.I
Productora	Quad Productions, TVC Casa Productora, Compañía de teatro La Colmenita y el grupo de creación artística El Ingenio.
Reparto	Malú Tarrau Broche, Jorgito Miló Ávila, Luisa María Jiménez, Larisa Vega Alamar, Lieter Ledesma, Sara Cabrera, Abel Rodríguez, Eslinda Núñez, Manuel Porto, Alberto Pujols Acosta.
Premios	<p>Premio CINERGIA como ayuda a la postproducción del filme. Fondo al Fomento Audiovisual en Centroamérica y el Caribe.</p> <p>2005: Grand Prix Ecrans Juniors, Cannes, Francia.</p> <p>2005: Premio Caracol a la Mejor Dirección, Mejor Edición, Mejor guion y Dirección de Fotografía. Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.</p> <p>2005: Mención Especial del Premio PERCORSI CREATIVI, conferida por el Cinecircoli Giovanili Socioculturale. Festival Internacional de Giffoni, Italia.</p> <p>2005: Premio especial otorgado por la Unión de Pioneros José Martí, UNEAC. La Habana, Cuba.</p> <p>2005: Premio Mariposa, auspiciado por el Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba.</p> <p>2005: Premio de ayuda a la distribución. XIII Festival de Cine de España y América Latina. Bruselas, Bélgica.</p>

Tabla 14

Ficha técnica de la película: Viva Cuba (parte II)

Título original	<i>Viva Cuba</i>
Premios	
2005: Premio a la Mejor Edición. VIII Festival de Cine Infantil. Guayana, Venezuela.	
2005: Premio a la Mejor Película. VIII Festival de Cine Infantil. Guayana, Venezuela.	
2005: Gran Premio Tucán Guayanés, otorgado por un jurado de niños venezolanos en el Festival Internacional de Cine para Niños de Ciudad Bolívar. Guayana, Venezuela.	
2005: Reconocimiento Especial de la Agencia Internacional de Noticias Prensa Latina. 27 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.	
2005: Mención Especial del Premio Glauber Rocha que concede la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (Filial de la FIPRESCI).	
2005: Premio de la Familia Cubana, otorgado por la Emisora Radio Progreso. 27 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.	
2005: Nominada por Cuba para los premios Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, EE.UU.	
2006: Gran Premio de la ciudad de Chemnitz en el Festival Schlingel de cine para niños y jóvenes, otorgado por un jurado de niños de 10 nacionales diferentes. Alemania.	
2006: Premio Mejor Interpretación Femenina en el Festival de Chemnitz, Alemania.	
2006: Mención en Mejor Actuación Masculina en el Festival de Chemnitz. Alemania.	
2006: Premio a la mejor realización dramática. Festival Internacional de Cine y Televisión para niños. Taiwán.	
2006: Premio al Mejor Filme Festival Internacional de Cine para Niños en L'Aisne, Francia.	
2006: Premio al Mejor Filme del Festival Internacional de Cine de Wurzburg, Alemania.	
2006: Premio al Mejor Filme de la 6ta. edición del Internacional Kinder Film Festival de Bremen y Hannover, Alemania.	
2006: Premio Especial del Jurado. Festival Internacional de Cine ÍCARO, Guatemala.	
2006: Premio a la Mejor Fotografía. Festival Internacional de Cine ÍCARO, Guatemala.	
2006: Nominada a los Premios Goya de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.	
2006: Nominada al Premio Ariel de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México.	
2006: Premio del público. Cyprus Film Days. Isla de Chipre, Grecia.	
2006: Premio Opera prima. Festival Internacional de Cine de Santo Domingo, República Dominicana.	

Tabla 15*Ficha técnica de la película: Viva Cuba (parte III)*

Título original	<i>Viva Cuba</i>
Premios	
2006: Selección Oficial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.	
Argentina.	
2006: Primer Premio Voto del Público (Premio de la Popularidad). 13mo. Festival de Cine y Video CINESUL. Río de Janeiro, Brasil.	
2007: Premio de Oro al Largometraje. XVII Festival Internacional de Cine Infantil de El Cairo. Egipto.	
2007: Premio de Oro del Jurado Infantil Internacional. XVII Festival Internacional de Cine Infantil de El Cairo. Egipto.	
2007: Gran Prix del Festival de Juniors. Festival de Mureaux, París. Francia.	
2007: Premio a la Mejor Película. Otorgado por un Jurado de Jóvenes. V Festival Internacional Nueva Mirada. Buenos Aires.	
2008: Premio del público como mejor película. Primer Festival de Cine Contemporáneo de América Latina de Moscú. Rusia.	
Sinopsis: Este <i>road movie</i> cuenta la historia de dos niños, Malú y Jorgito, quienes son amigos a pesar de que sus familias se odian. Después del fallecimiento de la abuela de Malú, su madre decide marcharse del país. Al enterarse la niña, decide rápidamente ir en busca de su padre, quien vive en la punta más oriental de Cuba, con la esperanza de que evite que su madre se la lleve fuera de Cuba. Para ello contará con el apoyo de Jorgito, quien será su compañero de viaje.	

Tabla 16*Ficha técnica de la película: Nada*

Título original	<i>Nada</i>
Título en inglés	<i>Nada más</i>
Año	2001
Duración	92 minutos
País	Coproducción Cuba, España, Italia, Francia
Guion	Manuel A. Rodríguez, Juan Carlos Cremata
Dirección	Juan Carlos Cremata
Producción General	Grisel González
Dirección de Fotografía	Raúl Rodríguez Cabrera
Montaje o edición	Antonio Pérez Reina
Género	Drama
Música original	Edesio Alejandro
Dirección artística	Guillermo Ramírez
Sonido	Raúl García Aparicio
Escenografía	S.I
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC); DMVB Films (Francia); PHF Films (España); Marvel Movies (Italia); Canal + (España)
Reparto	Thais Valdés, Nassiry Lugo, Daisy Granados, Paula Alí, Verónica López, Luis Manuel Iglesias, Raúl Pomares, Raúl Eguren, Sandra Lorenzo.
Premios	<p>2001: Premio Coral de Opera prima (ex-aequo). 23 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>2001: Premio de la Crítica Cinematográfica Cubana. 23 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>2001: Premios Caricato de actuación femenina a Thais Valdés; de reparto a Verónica López. Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC. La Habana, Cuba.</p> <p>2001: Premio del Círculo de Cultura de la Unión Nacional de Periodistas de Cuba (UPEC). La Habana, Cuba.</p> <p>2002: Premio Tatú a la mejor Opera prima. IV Festival Iberoamericano de Santa Cruz, Bolivia. 2002: Premio Vesubio Awards. IV Festival de Nápoles, Italia.</p> <p>2002: Premio La Llave de la Prisión. 28 Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. España.</p>

Tabla 17*Ficha técnica de la película: Nada (parte II)*

Título original	<i>Nada</i>
Premios	<p>2002: Premio Mejor <i>Opera prima</i> en 14 Cinemafest San Juan, Puerto Rico.</p> <p>2002: Premio por mejor edición en el 14 Cinemafest San Juan, Puerto Rico.</p> <p>2002: Premio por mejor actriz en el 14 Cinemafest San Juan, Puerto Rico.</p> <p>2002: Premio de la Crítica Cinematográfica en el 14 Cinemafest San Juan, Puerto Rico.</p> <p>2002: Premio Caracol a la Mejor Dirección, Mejor guion, Mejor Fotografía y Mejor Dirección de arte. Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.</p> <p>2002: Seleccionado entre los diez filmes más significativos exhibidos en el año. Selección Anual de la Crítica, La Habana, Cuba.</p> <p>2002: Seleccionada para la Quincena de Realizadores del Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia.</p> <p>2003: Nominada a los Premios Goya de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.</p> <p>2003: Nominada al Premio Ariel de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México.</p> <p>2003: Premio al Mejor Largometraje de Ficción y mejor actriz de reparto en el Festival Internacional de Miami, Estados Unidos.</p> <p>2003: Premio India Catalina por mejor actriz de reparto. 43 Festival Internacional de cine de Cartagena, Colombia.</p> <p>Sinopsis: Carla, la joven protagonista de esta historia, vive sola y trabaja en una oficina postal en Cuba. A través de las cartas, Carla ve la oportunidad de mejorar la vida de los demás. De ahí que, anónimamente y con verdadero talento, comenzará a cambiar el contenido de las mismas. Esta tarea no será fácil pues su nueva Jefa es una persona bien estricta y sospechará. Sin embargo, Carla contará con el apoyo de César, el mensajero del local, con el cual inicia una relación sentimental.</p>

Tabla 18*Ficha técnica de la película: Miel para Oshún*

Título original	<i>Miel para Oshún</i>
Título en inglés	<i>Honey for Oshun</i>
Año	2001
Duración	115 minutos
País	Coproducción: España, Cuba
Guion	Elia Solás, Humberto Solás, Sergio Benvenuto
Dirección	Humberto Solás
Producción General	Luis Lago
Dirección de Fotografía	Tote Trenas, Porfirio Enríquez
Montaje o edición	Nelson Rodríguez, Miguel Ángel Santamaría
Género	Drama, comedia
Música original	Carlos Alfonso, Equis Alfonso (Grupo Síntesis), Esteban Puebla,
Dirección artística	Erick Grass
Sonido	Marcos Madrigal, José García Pastor
Escenografía	S.I
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), El Paso Producciones con la colaboración de Canal + y RTVE.
Reparto	Jorge Perugorría, Isabel Santos, Mario Limonta, Adela Legrá, Elvira Cervera, José Antonio Espinosa, Paula Alí
Premios	<p>2001: Premio Especial del Jurado. XXIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>2001: Premio Paoa al mejor actor de reparto. Otorgado a Mario Limonta en el XIII Festival de Cine de Viña del Mar, Chile.</p> <p>2001: Gran Premio del Jurado en el Festival de Cine Independiente de Washington. EE.UU.</p> <p>2001: Premio del Público. Festival de Cine de Sevilla, Andalucía, España.</p> <p>2001: Selección oficial del Festival de las Américas. Montreal, Canadá.</p> <p>2001: Selección oficial de la Muestra de Toronto. Canadá.</p> <p>2002: Nominada a los Premios Goya de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.</p>

Tabla 19

Ficha técnica de la película: Miel para Oshún (parte II)

Título original	<i>Miel para Oshún</i>
<p>Premios 2002: Premio Ariel a Mejor película extranjera latinoamericana otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México. Sinopsis: Roberto es un joven cubano-americano que regresa a Cuba por primera vez, después de treinta años, con el propósito fundamental de encontrar a su madre, de la cual nunca más tuvo noticias y que supuestamente él cree que lo abandonó. Su prima Pilar le contará la historia verdadera y junto a un taxista emprenderán un viaje que terminará en la ciudad más oriental de la Isla: Baracoa. Esta película fue la primera filmada con tecnología digital en Cuba.</p>	

Tabla 20*Ficha técnica de la película:* Lista de espera

Título original	<i>Lista de espera</i>
Título en inglés	<i>Waiting List</i>
Año	2000
Duración	106 minutos
País	Coproducción Cuba, España
Guion	Arturo Arango, Juan Carlos Tabío, con la participación de Senel Paz
Dirección	Juan Carlos Tabío
Producción General	Humberto Hernández y Belén Bernuy
Dirección de Fotografía	Hans Burmann
Montaje o edición	Carmen Frías
Género	Ficción, Comedia
Música original	José María Vitier
Dirección artística	Onelio Larralde
Sonido	Jorge Ruiz
Escenografía	Nancy Valdés
Productora	Tornasol Films S.A, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), DMVB, Tabasco Films/Producciones Amaranta, Road Movies Filmproduktion, con apoyo de Vía Digital, Canal + e Ibermedia
Reparto	Tahimí Alvariño, Vladimir Cruz, Jorge Perugorría, Saturnino García, Alina Rodríguez, Noel García, Jorge Alí, Mijail Mulkay, Hiram Vega, Serafín García, Amelita Pita, Asenneh Rodríguez, Rubén Breña
Premios	2000: Nominada a los Premios Goya de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España como Mejor película extranjera de habla hispana. 2000: Premio Caricato a mejor actriz del reparto a Alina Rodríguez. Sección de Artes Escénicas. La Habana, Cuba. 2000: Premio Caracol a la Mejor Dirección y Mejor escenografía. Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.

Tabla 21

Ficha técnica de la película: Lista de espera (parte II)

Título original	<i>Lista de espera</i>
Premios	
2000: Premio a la mejor actuación femenina a Tahimí Alvariño. Festival Internacional de Cine de Málaga, España.	
2000: Premio del Ministro de la Cultura. Festival Internacional de Cannes, Francia.	
2000: Premio del público. Festival Internacional de Cannes, Francia.	
2000: Segundo premio. Encuentro Latinoamericano de Cine. Lima, Perú.	
2000: Premio al mejor guion. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.	
2001: Premio a la actuación masculina a Jorge Perogurría. Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia.	
Sinopsis: La película se desarrolla en una terminal de autobuses en la que los protagonistas de esta historia serán los propios pasajeros. Desafortunadamente, el ómnibus que deben tomar está en pésimas condiciones y se rompe una y otra vez. Para poder emprender el viaje, los pasajeros intentarán buscar todo tipo de soluciones para arreglarlo. La situación se hace cada vez más desesperante y el hambre se hace sentir. Sin embargo, a pesar de los contratiempos, entre estas personas distintas surgirá una hermosa relación, en la que una vez más los ingredientes principales para enfrentar exitosamente esta angustia serán la unión y la solidaridad.	

Tabla 22

Ficha técnica de la película: Las profecías de Amanda.

Título original	<i>Las profecías de Amanda</i>
Título en inglés	<i>Amanda's Prophecies</i>
Año	1999
Duración	90 minutos
País	Coproducción: Cuba, España, Venezuela
Guion	Aarón Vega y Pastor Vega
Dirección	Pastor Vega
Producción General	Evelio Delgado
Dirección de Fotografía	Rafael Solís
Montaje o edición	Jacqueline Mephiel
Género	Ficción, drama
Música original	Carlos Varela
Dirección artística	S.I
Sonido	Germinal Hernández
Escenografía	S.I
Productora	Alter Producciones Cinematográficas, Igeldo Komunikazioa, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC)
Reparto	Daisy Granados, Laura Ramos, Consuelo Vidal, Herón Vega, Adolfo Llauradó, Marisela Bertti
Premios	2000: Premio Caricato a la Mejor Actuación Femenina. UNEAC. Cuba. 2000: Premio Kikito a la Mejor Actuación Femenina. Festival Cinematográfico Gramado, Brasil. 2000: Premio Catalina a la Mejor Actuación Femenina. Festival de Cine de Cartagena, Colombia. 2000: Premio Pitirre a la Mejor Actuación Femenina. Festival de Cine San Juan de Puerto Rico. Premio al Mejor Film. Festival de Cine de Italia. Cremona.
Sinopsis:	La película se basa en la historia real de la habanera Martha Estévez, una mujer humilde y popular, que asombró a médicos y psicólogos cubanos, cuando a temprana edad descubre que posee el don de la adivinación. A través del filme se muestra no solo el interés personal de los individuos por conocer qué les depara su destino, sino también las diferentes reacciones de temor y rechazo, que para algunas personas provoca Amanda, que es el nombre que se le asigna en el filme.

Tabla 23*Ficha técnica de la película: Guantanamera*

Título original	<i>Guantanamera</i>
Título en inglés	<i>Guantanamera</i>
Año	1995
Duración	96 minutos
País	Cuba, España, Alemania
Guion	Eliseo Alberto, Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío
Dirección	Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío
Producción General	Walter Achugar y Camilo Vives
Dirección de fotografía	Hans Burmann
Montaje o edición	Carmen Frías
Género	Comedia Road Movie
Música original	José Nieto
Dirección artística	Onelio Larralde
Sonido	Raúl García
Escenografía	Arnaldo Pérez
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Tornasol Films S.A. y Prime Films (España) y Road Movies Dritte Produktionen (Alemania).
Reparto	Jorge Perugorría, Carlos Cruz, Mirta Ibarra, Raúl Eguren, Pedro Fernández, Luis Alberto García, Conchita Brando
Premios	1995: Festival de Venecia: Nominada al León de Oro 1995: Festival de La Habana: Premio Gran Coral 1996: Festival de Sundance: Mención especial Premio Cinema Latinoamérica. 1995: Segundo Premio Coral. XVII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana. Cuba. 1995: Premio al mejor actor principal (Jorge Perugorría). Sección de Artes Escénicas de la UNEAC. XII Festival Nacional UNEAC de Cine Radio Y TV, La Habana, Cuba.

Tabla 24

Ficha técnica de la película: Guantanamera (parte II)

Título original	<i>Guantanamera</i>
Premios	
1995: Gran Premio Sud Quest del público. Festival Internacional de Cine y Culturas de América Latina, Biarritz, Francia.	
1995: Premio Ondas a la mejor película, otorgado por TVE, Madrid, España.	
1996: Premio Kikito a la mejor película, Premio de la Crítica, Premio a la actuación masculina (Carlos Cruz). XXIV Festival de Gramado, Brasil.	
1996: Premio del Jurado. VIII Festival Internacional de Cine de Viña del mar, Chile.	
1996: Premio Especial del Jurado Catalina de Oro, Cartagena de Indias, Colombia,	
19967: Premio de la Popularidad. XIII Festival de Cine Latino, Chicago, EEUU.	
Sinopsis: Gina es una señora de 67 años que fallece repentinamente, durante una visita a Cuba que hizo a su sobrina y a un antiguo amor. Este hecho será el punto de partida de este <i>road movie</i> que narra el traslado del cuerpo de Gina, desde Guantánamo hasta La Habana, provincias situadas de un extremo a otro del país.	
Durante el viaje se van a suceder una serie de aventuras y situaciones divertidas, así como reencuentros inesperados.	

Tabla 25

Ficha técnica de la película: Madagascar

Título original	<i>Madagascar</i>
Título en inglés	<i>Madagascar</i>
Año	1994
Duración	53 minutos
País	Cuba
Guion	Fernando Pérez y Manuel Rodríguez
Dirección	Fernando Pérez
Producción General	Santiago Llapur
Dirección de fotografía	Raúl Pérez Ureta
Montaje o edición	Julia Yip
Género	Drama
Música original	Edesio Alejandro
Dirección artística	Onelio Larrarde
Sonido	Ricardo Istueta
Escenografía	S.I
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC)
Reparto	Zaida Castellanos, Laura de la Uz, Elena Bolaños, Jorge Molina, Roberto Delgado, Nancy Rodríguez,
Premios	<p>1994: Seleccionado entre los filmes más significativos del año. Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. La Habana, Cuba.</p> <p>1994: Premio Nacional de la Crítica. Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. La Habana, Cuba.</p> <p>1994: Premio Especial del jurado. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>1994: Mención especial de la FIPRESCI. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>1994: Premio de la UCCA. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p> <p>1994: Premio de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (ex-aequo). Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba.</p>

Tabla 26

Ficha técnica de la película: Madagascar (parte II)

Título original	<i>Madagascar</i>
Premios	
1995: Premio de la OCIC. Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.	
1995: Premios Caracol a la mejor dirección; guion; edición; música; fotografía (ex-aequo). Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.	
1995: Mención Especial de actuación a Laura de la Uz otorgada por la Sección de Artes Escénicas. Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.	
1995: Gran Premio Golfinho de Ouro a la mejor película. Festival Internacional de Cine de Troia, Portugal.	
1995: Gran Premio Golfinho de Prata al mejor realizador; mejor fotografía. Festival Internacional de Cine de Troia, Portugal.	
1995: Premio Caligari (ex-aequo) a la mejor película. Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania.	
1995: Gran premio (ex-aequo). Festival Internacional de Cine. Friburgo, Suiza.	
1995: Premio Sol de Oro a la mejor película. Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano. Biarritz, Francia.	
1995: Premio a la mejor interpretación femenina a Zaida Castellanos. Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano. Biarritz, Francia.	
1995: Premio a la mejor película latinoamericana. Sundance Film Festival. Santa Mónica, California, EE.UU.	
2001: Segundo y tercer lugar en la producción fílmica cubana del período de los '90.	
Sinopsis: Inspirada en el cuento de Mirta Yáñez, "Beatles vs Durán-Durán", la película narra la convivencia de Laura, una profesora universitaria y de Laurita, su hija adolescente, quien sueña con irse a Madagascar. Ambientada en la Cuba de los años '90, el filme refleja los conflictos e incomprensiones que a diario tienen lugar entre esta madre y su hija, a quienes les resulta bien difícil entenderse y aceptarse.	

Tabla 27*Ficha técnica de la película: Fresa y chocolate*

Título original	<i>Fresa y chocolate</i>
Título en inglés	<i>Strawberry and Chocolate</i>
Año	1993
Duración	110 minutos
País	Coproducción: Cuba-España-México
Guion	Senel Paz con la colaboración de Tomás Gutiérrez Alea
Dirección	Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío
Producción General	Miguel Mendoza, Camilo Vives
Dirección de fotografía	Mario García Joya
Montaje o edición	Miriam Talavera, Osvaldo Donatién
Género	Drama
Música original	José María Vitier
Dirección artística	Fernando O'Relly
Vestuario	Miriam Dueñas
Sonido	Germinal Hernández
Escenografía	Fernando O'Relly
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), TeleMadrid, La Sociedad General De Autores De España (SGAE), Tabasco Films, Miramax
Reparto	Jorge Perugorría (Diego), Vladimir Cruz (David), Mirtha Ibarra (Nancy), Francisco Gattorno (Miguel), Marilyn Solaya (Vivian), Joel Angelino (Germán)
Premios	1992: Premio al mejor guion inédito. XIV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba. 1993: Filme significativo del año. Selección Anual de la Crítica, La Habana, Cuba. 1993: Premio de Radio Habana Cuba. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba. 1993: Premio de El Caimán Barbudo. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.

Tabla 28*Ficha técnica de la película: Fresa y chocolate (parte II)*

Título original	<i>Fresa y chocolate</i>
Premios	
1993: Premio de la Popularidad. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.	
1993: Premio de la Unión de Círculos de Cine Arci Nova (UCCA). XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.	
1993: Premio de la OCIC. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.	
1993: Premio FIPRESCI. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.	
1993: Premio Coral de dirección. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.	
1993: Premio Coral de actuación femenina secundaria (Mirta Ibarra). XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.	
1993: Premio Coral de actuación masculina (Jorge Perugorría). XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.	
1993: Primer Premio Coral. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.	
1994: Premios Panambi a la mejor película latinoamericana, al mejor guion, al mejor trabajo actoral (Jorge Perugorría y Vladimir Cruz), a la mejor banda sonora y premio del público. 5to. Festival de Asunción, Paraguay.	
1994: Gran Premio del público. II Festival Paso del Norte, México.	
1994: Oso de Plata a la mejor película, Primer Premio del Público, Primera Mención Especial del Jurado Ecuménico. Festival de Cine de Berlín.	
1994: Premio a la mejor película exhibida en Brasil. Encuesta Periódico O´Globo, Río de Janeiro, Brasil.	
1994: Premio Caracol al mejor guion (Senel Paz). Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.	
1994: Filme significativo del año. Selección Anual de la Crítica, La Habana, Cuba.	
1994: Premio Caracol de Artes Escénicas a Mirta Ibarra, Jorge Perugorría y Vladimir Cruz. Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.	
1994: Premio ONDAS. Radio Barcelona, España.	
1994: Primer Premio Kikito de actuación compartido (Jorge Perugorría y Vladimir Cruz). Premio del Público. Premio de la Crítica. Premio Kikito a la mejor película. Premio de actuación femenina (Mirta Ibarra). Festival de Gramado, Brasil.	
1994: Premio del Público y Premio de la Crítica. Festival de Cine Latinoamericano de Paso Norte, Ciudad Juárez, México.	

Tabla 29*Ficha técnica de la película: Fresa y chocolate (parte III)*

Título original	<i>Fresa y chocolate</i>
<p>Premios</p> <p>Premio a la mejor película extranjera por la Asociación de Cronistas de Cine de Nueva York.</p> <p>1995: Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.</p> <p>1995: Nominada al Premio Oscar a la mejor película extranjera por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, EE.UU.</p> <p>1995: Premio a la mejor película, a la mejor actuación protagónica (Jorge Perugorría), a la mejor actuación secundaria (Vladimir Cruz) y a la mejor dirección otorgado por la Asociación de Críticos Cinematográficos de Los Ángeles, California, EEUU.</p> <p>Sinopsis: Esta producción cinematográfica narra la historia de dos jóvenes cubanos, con diferencias no solo ideológicas y de concepción política, sino también de orientación sexual. Diego, un intelectual homosexual amante de la cultura, intenta seducir a David, un estudiante universitario y férreo militante comunista. Ambientada en una Cuba de los años setenta, en la película se muestra los prejuicios sexuales, estereotipos y tabúes de la época. Sin embargo, ni los estigmas sociales ni los conflictos existentes, impedirán que entre ambos florezca una atípica y conmovedora amistad.</p>	

Tabla 30

Ficha técnica de la película: Alicia en el pueblo de Maravillas

Título original	<i>Alicia en el pueblo de Maravillas</i>
Título en inglés	<i>Alice in Wondertown</i>
Año	1990
Duración	99 minutos
País	Cuba
Guion	Grupo Nos-y-Otros, Daniel Díaz Torres, Jesús Díaz
Dirección	Daniel Díaz Torres
Producción General	Humberto Hernández
Dirección de fotografía	Raúl Pérez Ureta
Montaje o edición	Jorge Abello
Género	Comedia
Música original	Frank Delgado
Dirección artística	S.I
Sonido	Ricardo Istueta
Escenografía	Gustavo Pérez Monzón
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC)
Reparto	Thais Valdés, Reinaldo Miravalles, Alberto Pujols, Carlos Cruz, Raúl Pomares, Alina Rodríguez.
Premios	1991: Premio del Comité de la Paz; Mención Especial del Interjury. Festival Internacional de Cine de Berlín. Alemania. 1993: Mención Especial. Festival Internacional de Cine de Montevideo y Punta del Este. Uruguay.
Sinopsis:	Alicia es una instructora cultural que ha sido enviada a un alejado pueblo, “Maravillas de Noveras”, para trabajar como supervisora de teatro. Una vez en el lugar, Alicia presencia extraños sucesos, percatándose de que todos los habitantes de este pueblo comparten algo en común: personas destituidas de sus cargos. Basada en la novela “Alicia en el país de las Maravillas”, el filme es una sátira que muestra la lucha de Alicia en este peculiar ambiente, donde el humor, absurdo y hasta el horror están presentes.

Tabla 31*Ficha técnica de la película: Papeles secundarios*

Título original	<i>Papeles secundarios</i>
Título en inglés	<i>Supporting roles</i>
Año	1989
Duración	103 minutos
País	Coproducción: Cuba, España
Guion	Oswaldo Sánchez, Orlando Rojas, Oswaldo Delgado Sánchez
Dirección	Orlando Rojas
Producción General	José Ramón Pérez
Dirección de fotografía	Raúl Pérez Ureta
Montaje o edición	Nelson Rodríguez
Género	Drama
Música original	Mario Daly
Dirección artística	S.I
Sonido	Ricardo Istueta
Escenografía	Flavio Garcíandía y Guillermo Mediavilla
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), Televisión Española SA.
Reparto	Rosa Fornés, Juan Luis Galiardo, Luisa Pérez Nieto, Leonor Arocha, Ernesto Tapia, Elio Mesa, Carlos Cruz, María Isabel Díaz, Francisco Gattorno, Paula Alí
Premios	<p>1989: Segundo Premio Coral, Premio Coral de actuación masculina (Ernesto Tapia), Premio Coral de Edición, Premio Vigía, otorgado por la subsele del festival en Matanzas. Cuba.</p> <p>1989: Premio Giraldilla otorgado por la Ciudad de La Habana. XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1989: Premio a la Imaginación Creadora, por la fotografía de Raúl Pérez Ureta, otorgado por el Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, Cuba.</p> <p>1989: Premio Caracol Especial del Jurado a la dirección, a la Mejor fotografía y a la Mejor escenografía. VI Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.</p> <p>1989: Premio Nacional de la Crítica. Asociación Nacional de la crítica Cinematográfica, La Habana, Cuba.</p>

Tabla 32*Ficha técnica de la película: Papeles secundarios (parte II)*

Título original	<i>Papeles secundarios</i>
Premios	
1989: Seleccionado entre los diez mejores filmes exhibidos en 1989.	
1989: Premio Nacional de la Crítica. Selección Anual de la Crítica, La Habana, Cuba.	
1990: Primer Premio (ex aequo) Mano de bronce.	
1990: Premio a la mejor actuación femenina a Luisa Pérez Nieto. Festival Latino de Nueva York, EE.UU.	
1990: Premio Especial del Jurado. Festival de Cine Latinoamericano, Trieste, Italia.	
1990: Primera película cubana seleccionada como candidata a la nominación de un premio Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, EE.UU.	
1990: Mejor película cubana de la década de los 80 según la Encuesta de la Crítica Nacional de ese año.	
1990: Seleccionada entre las 100 mejores películas de la historia del cine latinoamericano. Encuesta entre críticos latinoamericanos por el Centenario del Cinematógrafo.	
1991: Premio Ugarit de Oro a la mejor película. Premio a la mejor actriz, Luisa Pérez Nieto. Festival Internacional de Cine de Damasco, Siria.	
Sinopsis: El filme relata las interioridades de un grupo teatral que se prepara para la puesta en escena de la célebre tragedia de amor: Réquiem por Yarini. Una de sus integrantes, Mirta, se siente frustrada y cansada de lidiar con las intrigas, abuso de poder y falta de escrúpulos de su jefa y compañeros, por lo que decide dejar el teatro. Sin embargo, la llegada de un nuevo director hace que Mirta se replantee su decisión.	

Tabla 33*Ficha técnica de la película: Clandestino*

Título original	<i>Clandestinos</i>
Título en inglés	<i>Undercover</i>
Año	1987
Duración	103 minutos
País	Cuba
Guion	Jesús Díaz
Dirección	Fernando Pérez
Producción General	Santiago Llapur
Dirección de fotografía	Adriano Moreno
Montaje o edición	Jorge Abello
Género	Drama
Música original	Edesio Alejandro
Dirección artística	S.I
Sonido	Ricardo Istueta
Escenografía	Calixto Manzanares
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)
Reparto	Luis Alberto García, Isabel Santos, Susana Pérez, René Losada, Amado del Pino, Miguel Gutiérrez, Miguel Navarro
Premios	<p>1987: Premio Rubén Martínez Villena, otorgado por la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba (UJC) y el Ministerio de Cultura. IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, la Habana, Cuba.</p> <p>1987: Premio Coral de Opera prima. IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, la Habana, Cuba.</p> <p>1987: Premio Coral de actuación femenina (Isabel Santos). IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, la Habana, Cuba.</p> <p>1987: Premio El Caimán Barbudo a la Opera prima. IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, la Habana, Cuba.</p> <p>1987: Premio El Mégano, otorgado por la Federación Nacional de Cine Clubes. IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1988: Premio Opera prima. X Festival Cinematográfico de Tashkent, URSS.</p> <p>1988: Premio India Catalina de Oro a la mejor película. Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia.</p>

Tabla 34

Ficha técnica de la película: Clandestino (parte II)

Título original	<i>Clandestinos</i>
Premios	<p>1988: Premio India Catalina de Oro a la mejor dirección (ex-aequo). 28 Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia.</p> <p>1988: Premio India Catalina de Oro a la mejor actuación masculina (Luis Alberto García). 28 Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia.</p> <p>1988: Premio al mejor guion. I Festival de Cine de Cine y Video de la Cuenca del Caribe, San Juan, Puerto Rico.</p> <p>1988: Premio Caracol a la dirección, edición y banda sonora. V Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.</p> <p>1991: Premio INTI (Sol de Oro). II Encuentro de Cineastas Andinos de Cusco, Perú.</p>
Sinopsis:	<p>La cinta se basa en hechos históricos ocurridos en Cuba en la década de 1950, donde se muestra la lucha armada que llevasen a cabo un grupo de jóvenes contra la tiranía de Fulgencio Batista. En la película se recrean todas las injurias y crueldades que ocurrían bajo este mandato, así como el sentir revolucionario y los diferentes actos de rebeldías que se cometían contra la autoridad. Bajo toda esta presión, entre sus protagonistas surge una intensa historia de amor.</p>

Tabla 35

Ficha técnica de la película: Una novia para David

Título original	<i>Una novia para David</i>
Título en inglés	<i>A Girlfriend for David</i>
Año	1987
Duración	103 minutos
País	Cuba
Guion	Senel Paz y Orlando Rojas
Dirección	Orlando Rojas
Producción General	Sergio San Pedro
Dirección de fotografía	Livio Delgado
Montaje o edición	Nelson Rodríguez
Género	Comedia, romance
Música original	Pablo Milanés
Dirección artística	S.I
Sonido	Carlos Fernández y Raúl García
Escenografía	Derubin Jácome
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)
Reparto	María Isabel Díaz, Jorge Luis Alvarez, Francisco Gattorno, Edith Massola, Thais Valdés, Rolando Tarajano
Premios	<p>1985: Mención otorgada por Prensa Latina y las agencias Internacionales de prensa. VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.</p> <p>1985: Seleccionado entre los filmes más significativos exhibidos en el año. Selección Anual de la Crítica, La Habana, Cuba.</p> <p>1985: Premio Girasol de la Popularidad entregado por la revista Opina, órgano del Instituto de la Demanda Interna, La Habana, Cuba.</p> <p>1986: Premio de Honor de la revista América Latina. Festival de Tashkent, URSS.</p> <p>1986: Premio Rubén Martínez Villena, otorgado por la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba (UJC), La Habana, Cuba.</p> <p>1986: Premio Cuba Sono Film de la Asociación Hermanos Saíz. III Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC. La Habana. Cuba.</p> <p>1986: Premio El Mégano, otorgado por la Federación Nacional de Cine Clubs a la mejor película cubana del año, La Habana, Cuba.</p> <p>1986: Premio Caracol al guion (Senel Paz). III Festival de Cine, Radio y TV de la UNEAC, La Habana. Cuba.</p>

Tabla 36

Ficha técnica de la película: Una novia para David (parte II)

Título original	<i>Una novia para David</i>
Premios	
1986: Premio a la mejor fotografía (Livio Delgado). Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia.	
1986: Premio del Jurado y Primer Premio de Largometrajes. I Festival de Cultura Cubana en Burdeos y Leognan, Francia.	
1987: Premio Especial CC de la Unión de Artistas Cinematográficos de la RPDC. Festival de Cine de los Países No Alineados, Pyongyang, Corea.	
Sinopsis: La película retrata los conflictos, prejuicios, romances, burlas e incluso <i>bullying</i> , al que son expuestos los jóvenes en su etapa adolescente. En este caso, el protagonista es David, un alumno de Pre-Universitario, quien se ve atrapado entre sus deseos de conquistar a Olga, la chica más codiciada de la escuela, y sus sentimientos hacia Ofelia, la gordita del grupo.	

Tabla 37*Ficha técnica de la película: Memorias del Subdesarrollo*

Título original	<i>Memorias del Subdesarrollo</i>
Título en inglés	<i>Memories of Underdevelopment</i>
Año	1968
Duración	97 minutos
País	Cuba
Guion	Tomás Gutiérrez Alea, Edmundo Desnoes
Dirección	Tomás Gutiérrez Alea
Producción General	Miguel Mendoza
Dirección de fotografía	Ramón Suárez (B&W)
Montaje o edición	Nelson Rodríguez
Género	Drama, comedia
Música original	Leo Brouwer
Dirección artística	S.I
Sonido	Eugenio Vesa Figueras, Carlos Fernández, Germinal Hernández
Escenografía	S.I
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC)
Reparto	Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Beatriz Ponchora, Gilda Hernández, René de la Cruz, Omar Valdés
Premios	<p>1968: Premio Extraordinario del Jurado de Autores, XVI Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia.</p> <p>1968: Premio FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica), XVI Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia.</p> <p>1968: Premio FICC (Federación Internacional de Cine clubs), Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia.</p> <p>1970: Premio FICC. Festival de la Juventud de Hyères, Francia.</p> <p>1970: Premio Sirena de Varsovia, del Club de la Crítica. Varsovia, Polonia.</p> <p>1971: Diploma de Selección, Festival de Londres, Inglaterra.</p> <p>1973: Premio Rosenthal, Asociación Nacional de Críticos Cinematográficos de EE.UU. New York, EE.UU.</p> <p>1973: Premio Charles Chaplin, Agrupación de Jóvenes Críticos. New York, EE.UU.</p> <p>1975: Segundo Premio en Festival de Cine, Semana Cultural Alcances. Cádiz, España.</p>

Tabla 38

Ficha técnica de la película: Memorias del Subdesarrollo (parte II)

Título original	<i>Memorias del Subdesarrollo</i>
<p>Premios</p> <p>2009: Escogida como la mejor película de Cine Iberoamericano, según la encuesta convocada por portal de información cinematográfica NOTICINE.com.</p> <p>Sinopsis: El filme se centra en el personaje de Sergio, un acomodado burgués que decide permanecer en el país, luego que su familia, mujer y amigos emigraran a los Estados Unidos, al estar en desacuerdo con el proceso revolucionario que se gestaba en Cuba a principios de los años sesenta. Basado en la novela homónima del escritor cubano Edmundo Desnoes, la película se encuentra dentro de las más emblemáticas del cine cubano y latinoamericano.</p>	

Tabla 39*Ficha técnica de la película: Las doce sillas*

Título original	<i>Las doce sillas</i>
Título en inglés	<i>Twelve Chairs</i>
Año	1962
Duración	94 minutos
País	Cuba
Guion	Tomás G. Alea y Ugo Ulive
Dirección	Tomás G. Alea (AKA Tomás Gutiérrez Alea)
Producción General	Miguel Jiménez
Dirección de fotografía	Ramón F. Suárez (B&W)
Montaje o edición	Mario González
Género	Comedia
Música original	Juan Blanco
Dirección artística	S.I
Sonido	Eugenio Vesa Figueras, Mario Franca (ecured)
Escenografía	Pedro García Espinosa
Productora	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)
Reparto	Enrique Santiesteban, Reynaldo Miravalles, René Sánchez, Pilín Vallejo, Idalberto Delgado, Ana Viña, Manuel Pereiro, Max Beltán, María Pardo, Gilda Hernández, Raúl Xiqués, Silvia Planas
Premios	1963: Seleccionado entre los filmes más destacados del año. Selección Anual. Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. La Habana, Cuba. 1963: Diploma Honorífico de la Unión de Trabajadores del Cine. III Moscow International Film Festival. URSS.
Sinopsis:	El filme se basa en la novela homónima del Ilf y Petrov. Su protagonista es Hipólito, un aristócrata que después del Triunfo de la Revolución Cubana pierde todo su dinero. Para suerte de él, su suegra le confiesa en su lecho de muerte que todo el tesoro de la familia lo ha escondido en una de las sillas del comedor. Ante esta confesión, Hipólito con la ayuda de su ex-chofer, emprenden una búsqueda desesperante de las sillas, las cuales han sido subastadas por el Ministerio de Recuperación de Valores del nuevo gobierno. Para su sorpresa, tendrá que competir con el cura del pueblo quien también conoce de este secreto e igualmente intentará encontrarlo.